



Monatsschrift für Kunstwissenschaft
79. Jahrgang | Ausgabe 4 | April 2026

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. 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. 212, Fig. 9



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Diese Online-Publikation ist auf <https://ahnp.ub.uni-heidelberg.de/journals/kchronik> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.4>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2026

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

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

eISSN 2510-7534

Inhalt

Genderforschung

**Freundschaft, Liebe, Kollaboration.
Fünf Freunde und die Verflechtung
ihrer Lebenswege**

Yilmaz Dziewior und Achim Hochdörfer (Hg.),
Fünf Freunde. John Cage, Merce Cunningham,
Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly
Julia Modes | 196

Global Art History

**The Greek of Toledo in New Spain:
Local, European, Transcultural**

Yannis Hadjinicolaou | 204

Frankreichforschung

À propos Vincent van Gogh

David Misteli, Van Gogh in Paris.
Malerei und Ausdruck in der Moderne
Peter Kropmanns | 214

Geschichte der Kunstgeschichte

**Von den Grenzen ikonographischer
Entschlüsselung und formaler Analyse**

Heinrich Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 1905.
Gesammelte Werke Bd. 6, hg. von Tristan Weddigen,
Oskar Bätschmann und Joris van Gastel
Martin Büchsel | 223

Zeichnungsforschung

**Around Michelangelo: Gleanings in the
Kupferstich-Kabinett, Dresden**

Paul Joannides | 227

Zuschrift

**Architekturgeschichte an den
kunsthistorischen Instituten Berlins in
ihrer Existenz bedroht**

Christian Freigang | Kai Kappel | Kerstin Wittmann-
Englert | 236

Zuschrift | 240

Ausstellungskalender | 241

Genderforschung

Freundschaft, Liebe, Kollaboration. Fünf Freunde und die Verflechtung ihrer Lebenswege

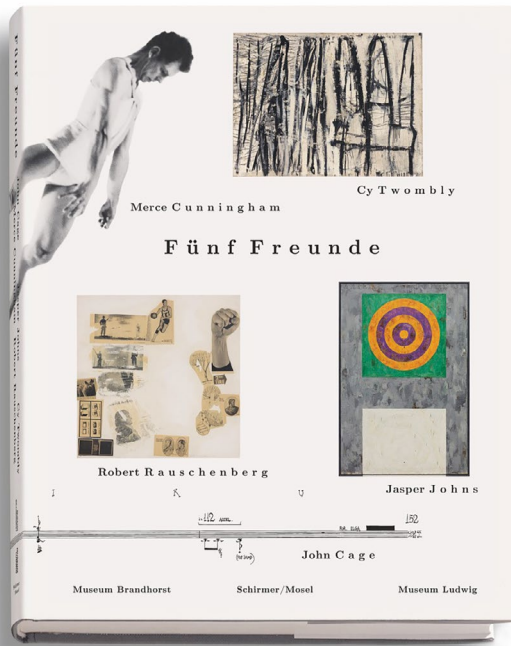
Yilmaz Dziewior und Achim Hochdörfer (Hg.)

Fünf Freunde. John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Cy Twombly. München, Schirmer/Mosel 2025. 332 S., 415 Farbabb. ISBN 978-3-8296-1042-1. € 58,00

Julia Modes, M.A.
Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
julia.modes.1@hu-berlin.de

Freundschaft, Liebe, Kollaboration. Fünf Freunde und die Verflechtung ihrer Lebenswege

Julia Modes



Die Ausstellung „Fünf Freunde“ war eine Kollaboration des Museums Brandhorst in München mit dem Museum Ludwig in Köln, wo sie von April 2025 bis Januar 2026 jeweils vier Monate zu sehen war (vgl. meine Rez. in: [kunsttexte.de – Journal für Kunst- und Bildgeschichte](https://kunsttexte.de) 3, 2025⁷). Der Ausstellungskatalog geht inhaltlich über die Schau hinaus und ist ein Forschungsbeitrag zu den fünf Künstlern, ihren verflochtenen Lebenswegen und ihrem künstlerischen Austausch.

Bislang unerforscht

Noch nie zuvor waren die fünf Freunde, der Komponist Cage, der Tänzer und Choreograph Cunningham sowie die bildenden Künstler Johns, Rauschenberg

und Twombly zusammen ausgestellt oder in einer Publikation als Freundeskreis erfasst worden. 2012 brachte die Ausstellung *Dancing around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp* im Philadelphia Museum of Art vier der fünf Künstler zusammen. Allerdings lag der Fokus der Ausstellung auf dem Bezug der jüngeren Künstler zu Marcel Duchamp. Ein umfangreicher und inhaltlich ambitionierter Katalog mit detaillierter Chronologie begleitete die Ausstellung. Twombly spielte darin jedoch keine Rolle.

Gut zehn Jahre zuvor hatte Kirk Varnedoe, damaliger Kurator am New Yorker Museum of Modern Art, ein Buchprojekt über Twombly, Rauschenberg und Johns begonnen. Es sollte eine Geschichte über die Diskrepanzen zwischen dem Süden und dem Norden der USA, der Stadt New York, dem Black Mountain College und Twomblys Wahlheimat Rom werden, von den späten 1940er bis in die 1960er Jahre. Das Projekt mit dem Titel *Three D***-**** from Dixie* wurde jedoch nie realisiert. Grund dafür könnte Varnedoes früher Tod 2003 gewesen sein oder aber eine Zurückhaltung seitens der Künstler.

Keiner der fünf Freunde hat sich zeitlebens öffentlich als schwul geoutet. Ihre Beziehungen und queere Identität waren zwar bekannt, wurden jedoch erst spät und meist ohne ihr Einverständnis thematisiert. Der von Yilmaz Dziewior und Achim Hochdörfer herausgegebene Ausstellungskatalog widmet sich genau diesem bisher unbearbeiteten und überaus sensiblen Themenfeld. Elf Aufsätze, ein Interview und eine Chronologie beleuchten das Thema der Freundschaft der fünf Protagonisten, ihre künstlerische Zusammenarbeit sowie den kulturellen und gesell-

schaftspolitischen Kontext der Zeit. Die ausgestellten Kunstwerke, Requisiten, Kostüme, Bühnenbilder, Partituren und Archivmaterialien, wie Skizzenbücher, Fotografien, Zeitungsausschnitte, Werbebroschüren, Einladungskarten, Ankündigungen und Korrespondenzen sind abgedruckt und werden in den einzelnen Beiträgen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet.

Detailreiche Einblicke

Der Katalogbeitrag von Achim Hochdörfer, seit 2013 Direktor des Museums Brandhorst, eröffnet die inhaltlichen Beiträge und bildet einen quellenreichen Auftakt, in dem die Verflechtungen der fünf Lebenswege insbesondere in den 1950er Jahren in bisher unbekanntem Detailreichtum dargelegt werden. Anhand von Kunstwerken und Briefen, Postkarten und Fotografien skizziert Hochdörfer chronologisch die Beziehungen der fünf Männer untereinander, ihre künstlerische Zusammenarbeit, ihre Trennungen

und ihre tiefe, lebenslange Freundschaft. Hochdörfer beginnt mit einem Brief, den Rauschenberg im Juni 1951 an Twombly schickte, nachdem er ihn in New York in der Arts Student League kennengelernt hatte und vermutlich bevor sie eine Liebesbeziehung eingingen (Kat., 86). Die freundschaftliche wie romantische Verbindung zwischen Rauschenberg und Twombly steht im Zentrum des Beitrags. Dabei greift Hochdörfer neben der Forschungsliteratur auf zahlreiche Interviews und eigene Gespräche mit Twombly zurück. Er skizziert die einzelnen Lebensetappen, wie gemeinsame Reisen, Ausstellungen oder Studienaufenthalte, lässt in besonders eindringlicher Weise die Korrespondenzen zwischen den Protagonisten sprechen und führt gegenseitige Werkgeschenke auf. So ist es für die jeweilige kreative Arbeit durchaus interessant, dass über Rauschenbergs Bett eine Zeichnung Twomblys und eine Partitur von John Cage hingen (122) | **Abb. 1** |, dass Rauschenberg wiederum Twombly ein Combine-Painting nach ihrer gemein-



| **Abb. 1** | Robert Rauschenbergs Atelier, Fulton Street, New York, ca. 1955. Foto: Cy Twombly. © Fondazione Nicola Del Roscio. Kat., S. 122

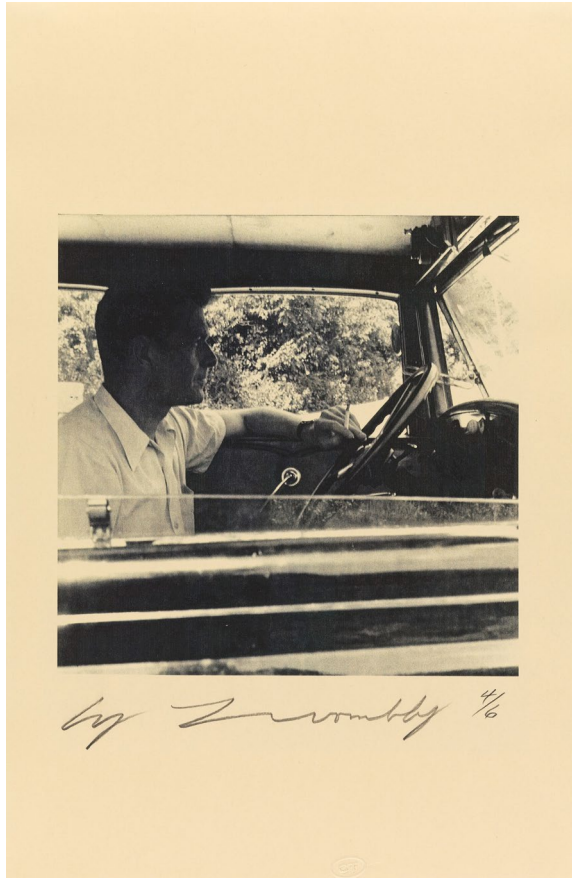


Abb. 2 | John Cage, *Black Mountain*, 1952.
 Farbiger Dryprint auf Karton, Edition 4/6, 43,1 × 27,9 cm.
 Foto: Cy Twombly. München, Udo und Anette Brandhorst
 Sammlung. © Fondazione Nicola Del Roscio

samen Europareise schenkte (105) und dass sich über dem Küchentisch von Cage und Cunningham eine Zeichnung Twomblys befand.

Auch die Kollaborationen machen die weitreichende gegenseitige künstlerische Befruchtung zwischen den Männern deutlich: Zu nennen sind hier das gemeinsam mit Twombly am Black Mountain College gefertigte *White Painting* (1951) Rauschenbergs, die im darauffolgenden Sommer zwischen den beiden hin- und hergereichte Kamera, mit der sie Cage in seinem Ford Model A fotografierten (83) | **Abb. 2** | **Abb. 3** | oder der ein Jahr später mit ebendiesem Auto angefertigte *Automobile Tire Print* (1953) (214), für den Cage die von Rauschenberg mit schwarzer Farbe versehenen Reifen seines Autos über eine Papierbahn fuhr. Bekannt war, dass Cage und Cunningham jahrelang gemeinsam für die Bühnenstücke der Merce Cunningham Dance Company arbeiteten, für die wiederum Rauschenberg von 1954 bis 1964

künstlerischer Berater war. In dieser Rolle entwarf er Beleuchtung, Kostüme und Bühnenbilder. Nicht bekannt war jedoch, dass Cage gemeinsam mit Twombly die Vorlesungen des Philosophen Daisetsu Suzuki zum Zen Buddhismus besuchte (34), worauf Rauschenberg mit seiner an Twombly geschickten Postkarte eines Kwan Yin, eines Bodhisattva des Mitgefühls, der Sung Dynastie aus der Sammlung des City Art Museum St. Louis angespielt haben könnte (37).

Hochdörfers Aufsatz macht unmissverständlich deutlich, dass das individuelle Arbeiten der einzelnen Protagonisten auch vor diesem Hintergrund der gegenseitigen Inspiration und Kollaboration gedacht werden muss, dass es anhaltende Gespräche über Themen und Konzepte gab, dass Interessen geteilt wurden und Werke in diesem Kontext entstanden oder teilweise explizit auf diesen anspielen. So setzten sich Rauschenberg und Cage gleichzeitig mit dem Konzept der Stille auseinander, wie sich in den *White Paintings* (1951) und wenig später in Cages heute ikonischem Werk *4'22''* (1952/53) zeigt. Die



Abb. 3 | John Cage, *Black Mountain College, North Carolina*, Sommer 1952. Gelatin Silver Print, 37,5 × 37,5 cm. Foto: Robert Rauschenberg. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026; Robert Rauschenberg Foundation, RRF Registration# 52.P017. Kat., S. 83

Titel einiger Werke von Cage und Johns suggerieren eine Verarbeitung ihrer persönlichen Beziehungen – des Endes von Cages Ehe sowie der Trennung von Rauschenberg – in ihren künstlerischen Arbeiten.

Queeres Empfinden

Yilmaz Dziewior, seit 2015 Direktor des Museums Ludwig, ergänzt Hochdörfers Aufsatz, indem er sich auf die Thematik der Homosexualität der fünf Künstler konzentriert. Er beginnt mit der Analyse einiger Werkbeispiele von Johns, Rauschenberg und Twombly, bei denen heteronormative Männlichkeit ironisiert oder Homoerotik angedeutet wird, indem männliche Geschlechtsorgane gezeigt oder durch Sprachspiele evoziert werden. Er benennt die Leerstellen zu den gleichgeschlechtlichen Beziehungen der fünf Freunde in der Forschungsliteratur und erklärt diese Lücken mit dem zeithistorischen Kontext: Im Zuge der McCarthy-Ära und dem sogenannten *Lavendar Scare* waren Homosexuelle in den USA weitgreifenden Diskriminierungen und Repressionen ausgesetzt, die bis 2011 anhielten. Dziewior erwähnt, dass Rauschenberg in einem Interview im Jahr 1990 als Grund für die Trennung von Johns angab, es sei die Scham gewesen, als zwei aufstrebende und somit zunehmend öffentlicher Aufmerksamkeit ausgesetzte Künstler „einander liebevoll zugetan“ (52) zu sein. Ähnlich aufschlussreich ist die Tatsache, dass im Nachruf von John Cage 1992 „auf ausdrücklichen Wunsch Cunninghams nicht erwähnt“ (53) wurde, dass dieser sein Lebenspartner war. Dziewior schließt mit jüngsten Forschungsbeiträgen, die das Werk von Johns, Rauschenberg, Cage und Cunningham aus queerer Perspektive betrachten.

Den kunsthistorischen Diskurs wie auch die gesellschaftliche Stimmung zu Themen der Homosexualität in der Kunstwelt der 1980er und 1990er Jahre beschreibt der offen schwule, emeritierte Professor der New York University Kenneth E. Silver. Er reflektiert, seine eigene sexuelle Identität als „Instrument zur Interpretation von Kunst“ (147) für seinen Vortrag „Belated ‚Notes on Camp‘: Homosexuality, Representation, and the Decline of Abstract Expressionism“

genutzt zu haben, den er 1986 auf der College Art Association hielt. Das offene Geheimnis der Beziehung zwischen Rauschenberg und Johns bedeutete für ihn damals, „dass sie in der Öffentlichkeit nicht diskutiert werden konnte.“ (147) Eindrücklich schildert Silver eine Begegnung mit dem ebenfalls offen homosexuellen Kurator des MoMA, Henry Geldzahler, die ihm zeigte „wie wertvoll [...] die beiläufig von einem Schwulen an einen anderen weitergegebene Information [...] als Kunsthistoriker sein konnte.“ (148) Im Anschluss hieran suchte Silver nach den Verbindungen von Johns Werken zu einer schwulen Kunst- und Literaturgeschichte, die er schließlich in seinem Aufsatz „Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art“ 1992 veröffentlichte. Silver beschreibt die zunehmende gesellschaftliche Präsenz schwuler Erfahrungen und wie diese „Euphorie jener Zeit, als queeres Empfinden in der Populärkultur zum ersten Mal spürbar wurde“ (149), mit der AIDS-Krise ihr bitteres Ende fand. Der Aufsatz ist ein bewegendes Dokument eines Zeitzeugen, der sowohl seine eigenen Erfahrungen als auch den kunsthistorischen Diskurs um Homosexualität reflektiert.

Bühnenstücke

Laura Kuhn, Geschäftsführende Direktorin des John Cage Trust, transkribiert und kommentiert in ihrem Beitrag fünf Briefe von Cage an Cunningham aus den Jahren 1942 und 1944. Die Briefe zeugen von Cages Gedanken, sozialen Netzwerken, finanziellen Sorgen, aktuellen Projekten, Theorien und Inspirationen sowie seiner zärtlichen Sehnsucht nach Cunningham. Kuhns Kommentare betten die Briefe in deren Kontexte ein und ermöglichen somit einen intimen Einblick in Cages (und Cunninghams) Lebensrealität. Die frühe Zusammenarbeit von Cunningham und Cage, von ihrem Kennenlernen 1938 an der Cornish School in Seattle über ihr erstes Gemeinschaftsprojekt *Credo in Us* (1942) bis hin zu ihrem Stück *Second Hand* (1970) skizziert der Musikwissenschaftler Daniel M. Callahan. Er unterstreicht besonders Cages Begeisterung für das von Erik Satie 1918 komponierte Stück *Socrate*, dessen ersten Satz er für Solokla-

vier adaptierte und für das Cunningham *Idyllic Song* (1944) choreographierte. Callahan argumentiert, dass es Cages Entdeckung der Musik Saties war – insbesondere von *Socrate*, das seit seiner Uraufführung in Paris als „Kultstück für Homosexuelle“ (62) galt – die seine eigenen Kompositionen wie auch die Zusammenarbeit mit Cunningham hin zu einer Meidung des expressiv-persönlichen Ausdrucks veränderte. In ihren Gemeinschaftsprojekten stellte ab Mitte der 1950er Jahre lediglich die Dauer der Stücke das „einzig verbindende Element zwischen Musik und Tanz“ (63) dar.

Die langjährige Zusammenarbeit von Rauschenberg und Cunningham für dessen Bühnenstücke skizziert

die Komparatistin Carrie Jaurès Noland. Sie erwähnt dabei Rauschenbergs frühe Bühnenbilder, die er bereits in den 1940er Jahren an seiner High School in Port Arthur wie auch während seines Studiums am Kansas City Art Institute fertigte. Die Zusammenarbeit mit Cunningham stellte somit Noland zufolge eine Weiterführung von Rauschenbergs früheren Interessen dar. Der Fokus des Beitrags ist auf einzelne Stücke gelegt, die den Beginn (*Minutiae*, 1954) | Abb. 4 |, ihr Zerwürfnis (*Story*, 1963) und die Wiederaufnahme ihrer Zusammenarbeit (*Travelogue*, 1976) markieren. Noland beschreibt die verschiedenen Bühnenprojekte, welche die beiden Künstler gemeinsam in Absprache und doch weitgehend unabhängig voneinander realisierten, und zitiert aus Cunninghams Notizbüchern oder seinem 1995 in *Dance Ink* veröffentlichten Text „Story: Tale of a Dance and a Tour“.



| Abb. 4 | Robert Rauschenberg, Dekor für Merce Cunninghams *Minutiae*, 1954. Mischtechnik: Öl, Papier, Stoff, Zeitungspapier, Holz, Metall, Kunststoff mit Spiegel und Schnur auf Holz, 214,6 × 205,7 × 77,5 cm. Privatsammlung. Courtesy Hauser & Wirth. © Bonn, VG Bild-Kunst 2026; Robert Rauschenberg Foundation, RRF Registration# 54.004. Kat., S. 193, Abb. 3 ↗

Kostüm und Kollaborateurinnen

Detailreich schildert der bildende Künstler Nick Mauss in seinem Beitrag Beispiele für Kostümierungen und Verkleidungen am Black Mountain College und im New York der Nachkriegsmoderne. Dabei weitet er den Blick in mehrfacher Hinsicht: Zum einen beschreibt er neben Kostümdesigns für Theater- und Tanzstücke auch kreative Verkleidungen, beispielsweise für den Valentinstagsball am Black Mountain College 1940 oder den dort gefeierten Karneval neun Jahre später. Auch versteht Mauss Alltagskleidung als soziales Rollenspiel und sieht Rauschenbergs, Johns und Cages Tragen von klassischen Anzügen als „eine Art ‚Vorderbühnen‘-Kostüm“, als „bewusste Anti-Bohème-Haltung“ und damit als „Schutz, den ein queerer Künstler tragen musste, um offiziell anerkannt zu werden.“ (217) ↗

Zum anderen gehen seine Betrachtungen weit über die fünf Freunde und ihre Gemeinschaftsprojekte hinaus und liefern somit eine weitere Kontextualisierung für die in der Ausstellung präsentierten Kollaborationen. Mauss erwähnt weitere Projekte, Bühnenbilder und Kostüme, die Rauschenberg für Paul Taylor oder Deborah Hay verwirklichte, sowie eine Zusammenar-

beit von Cunningham mit der Malerin Sonja Sekula im Jahr 1947. Aufschlussreich ist Mauss' Betonung der Rolle von Frauen im Zirkel der fünf Freunde: „Es ist wichtig, anzuerkennen, dass die Künstler in *Fünf Freunde* in vielfältige Beziehungen zu Mitarbeiterinnen, Mentorinnen und romantischen Partnerinnen verwickelt waren. Ihr Aufstieg zum Ruhm erfolgte also nicht in einem Vakuum männlicher Beziehungen, wie nur allzu oft angenommen wird.“ (208f.)

Rückzug und Technologie

Rauschenbergs Umzug nach Captiva Island in Florida im Herbst 1970 und den dort entstandenen Werkgruppen widmet sich Helen Hsu, Mitarbeiterin der Robert Rauschenberg Foundation. Dabei legt sie ein besonderes Augenmerk auf das verwendete Material Pappe, das Rauschenberg in Arbeiten, wie *Castelli / Small Turtle Bowl (Cardboard)* (1971) oder in seinen Serien *Venetians* (1972–1973) und *Early Egyptians* (1973–1974) verwendete. Auf Captiva Island gründete Rauschenberg im Frühjahr 1971 die Untitled Press, Inc. Die Lithographiepresse wurde ihm von seiner dortigen Nachbarin Maybelle Stamper geschenkt. Twombly folgte der Einladung Rauschenbergs mehrfach und fertigte zwischen 1968 und 1976 zahlreiche Kunstwerke auf der Insel. In den von Hsu zitierten Briefen der Künstler oder Interviews sprechen sie von einer Sehnsucht nach Rückzug angesichts ihres künstlerischen Erfolgs und dem damit steigenden öffentlichen Interesse an ihren Arbeiten und ihrer Person. So schrieb Twombly im April 1972 an seinen New Yorker Galeristen Leo Castelli: „Seit Ostern gehe ich durch die Hölle, um Leute abzuwehren, die hinter Ausstellungen und Bildern her sind. Sie scheinen gleichzeitig am Telefon und an der Tür zu sein und lassen mir keine Ruhe. Manchmal fühle ich mich von alldem verfolgt.“ (265). Captiva Island wurde, wie Hsu darlegt, für Rauschenberg und zeitweise auch für Twombly zu solch einem ersehnten Rückzugsort.

Ausgehend von Marshall McLuhans Schriften *Die Gutenberg-Galaxis* und *Understanding Media* erörtert der Kunsthistoriker Alex Kitnick die technologischen

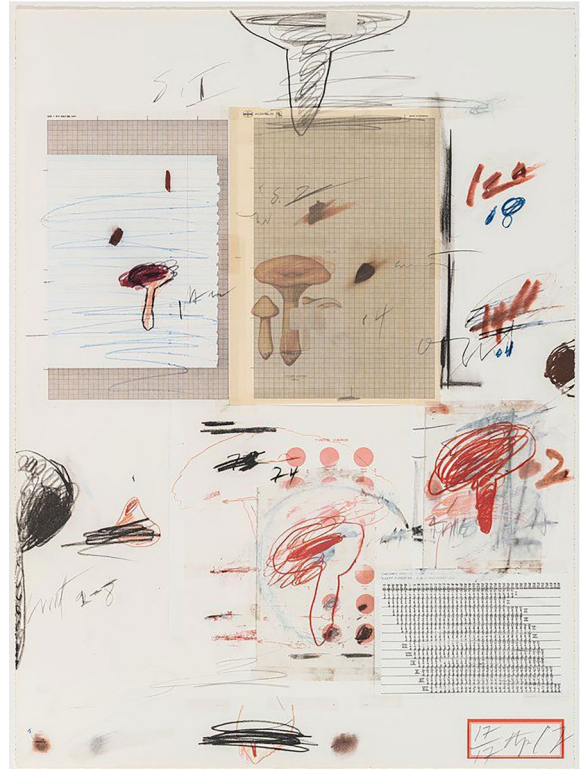


Abb. 5 | Cy Twombly, *Natural History Part I, Mushrooms (No. IV)*, 1974. Portfolio mit 10 Drucken. Mischtechnik: Lithografie, Granolithografie, Collotypie, Photochromie mit Collage und Zeichnung des Künstlers, 76 × 56 cm.

© Cy Twombly Foundation

Fragestellungen der Zeit und hebt den Stellenwert hervor, den McLuhan Künstlern zusprach. Kitnick stellt Verbindungen zwischen McLuhans theoretischen Ansätzen und den künstlerischen Arbeiten von Rauschenberg, Johns und Twombly her. Während diese Verknüpfung das Verständnis von Rauschenbergs Werk vertieft, wirken die Werkbeispiele der anderen Künstler stellenweise stark konstruiert. Der Beitrag gewährt Einblicke in eine gesellschaftliche Sphäre, die von den Diskussionen um den technologischen Fortschritt geprägt war.

Pilzinteresse und Partygäste

Die Kunsthistorikerin Ilka Becker präsentiert in ihrem Beitrag Theorien der queeren Mykologie. Sie legt zum einen Cages Interesse an Pilzen dar, das sich in Publikationen wie seinem *Mushroom Book* (1972) sowie an von ihm besuchten Kursen und Events zeigte. Zum anderen analysiert Becker Twomblys zehnteilige Lithographieserie *Natural History Part I, Mushrooms* (1974) | Abb. 5 |, in denen er unter anderem Abbildungen aus einem deutschsprachigen Pilzbuch verwendete, bei



| Abb. 6 | Merce Cunningham und Cy Twombly sitzend mit Jasper Johns' *White Flag* (1955). Foto: Jerry Schatzberg.
© The Jerry Schatzberg Archive. Kat., S. 142

denen „Äquivalenzen zwischen Pilzillustrationen und phallischen Formen“ zutage treten. Becker enthält sich der Bewertung dieses „Verweisgeflecht[s] bi- oder homosexueller Begehrensstrukturen, das mittels natur- und kunsthistorischer Referenzen binäre Geschlechterrepräsentationen unterwandert“ (276). Der Artikel der New Yorker Kunstkritikerin Deborah Solomon dient gleichsam als Beweis dafür, dass die fünf Künstler Teil eines Freundeskreises waren, auch wenn keine einzige Fotografie sie jemals zusammen zeigt und kein künstlerisches Projekt von ihnen allen gemeinsam realisiert wurde. Im Zuge ihrer Recherchen für eine Biographie von Jasper Johns hat Solomon Fotografien von einer Party im Atelier von Johns am 1. Dezember 1956 aufgespürt. | Abb. 6 | Sie stammen von Jerry Schatzberg, der an dem Abend insgesamt 59 Bilder aufgenommen hat. Neun davon sind in Solomons Beitrag abgedruckt und zeigen mehr oder weniger deutlich die fünf Freunde unter den Gästen. Der einzige Beitrag, der das Verständnis der Kunst und der Kollaborationen der fünf Freunde nicht erweitert, ist das Interview zwischen Yilmaz Dziewicj und dem Tänzer sowie Choreographen Trajal Harrell. Harrell wurde eingeladen, für die Ausstellung ein neu-

es Stück zu entwickeln, das in Köln aufgeführt werden sollte. Zum Zeitpunkt des Interviews konnte er jedoch noch keine Auskunft darüber geben, da er mit der Choreografie noch nicht begonnen hatte. Zudem hatte er nie ein Werk von Merce Cunningham getanzt und verfügte über keine vertieften Kenntnisse zu dessen Bühnenproduktion oder zur künstlerischen Szene der damaligen Zeit in New York.

Fazit

Abgeschlossen wird der Katalog von einer Chronologie, die einen Überblick über die wichtigsten Werke und Kollaborationen, Momente des Zusammentreffens und der Trennungen, einschneidenden Ereignisse und den gesellschaftspolitischen Hintergrund liefert. Zahlreiche Werkgruppen der Künstler bleiben allerdings ausgespart und alternative Deutungen werden ignoriert – eine Fokussierung, die ein Projekt dieser Größenordnung unweigerlich vornehmen muss. Wünschenswert wäre ein Namens- und Schlagwortregister gewesen sowie eine Bibliographie und ein Quellenverzeichnis, das die wichtigste Literatur zum Thema sowie die zitierten und abgedruckten Archivalien auflistet. Denn der Katalog ist nicht nur eine Ergänzung der Ausstellung, sondern stellt einen eigenständigen wissenschaftlichen Beitrag zur künstlerischen Zusammenarbeit von Cage, Cunningham, Rauschenberg, Johns und Twombly sowie zu den intimen und freundschaftlichen Verflechtungen ihrer Lebenswege dar. Mit seinem Fokus auf den Liebesbeziehungen und ihrem queeren Netzwerk, das sich in Gemeinschaftsprojekten wie in eigenen Werken abbildet, bietet der Katalog eine Grundlage für weitere Forschungen im Bereich der *Queer Studies*. Methodisch folgen die Ausstellung und der Katalog dem derzeitigen Trend der Darstellung von künstlerischen Netzwerken und biographischer Kunsthistoriographie. Dabei gerät die Werkanalyse nicht in den Hintergrund. Vielmehr lassen sich einzelne Werke durch den Blick auf die Verstrickungen der Lebenswege besser verstehen. Bezüge und Konnotationen werden deutlich und erweitern das Verständnis der künstlerischen Arbeiten der fünf Freunde.

Global Art History

The Greek of Toledo in New Spain: Local, European, Transcultural

Prof. Dr. Yannis Hadjinicolaou
Kunsthistorisches Institut
Ludwig-Maximilians-Universität München
y.hadjinicolaou@lmu.de

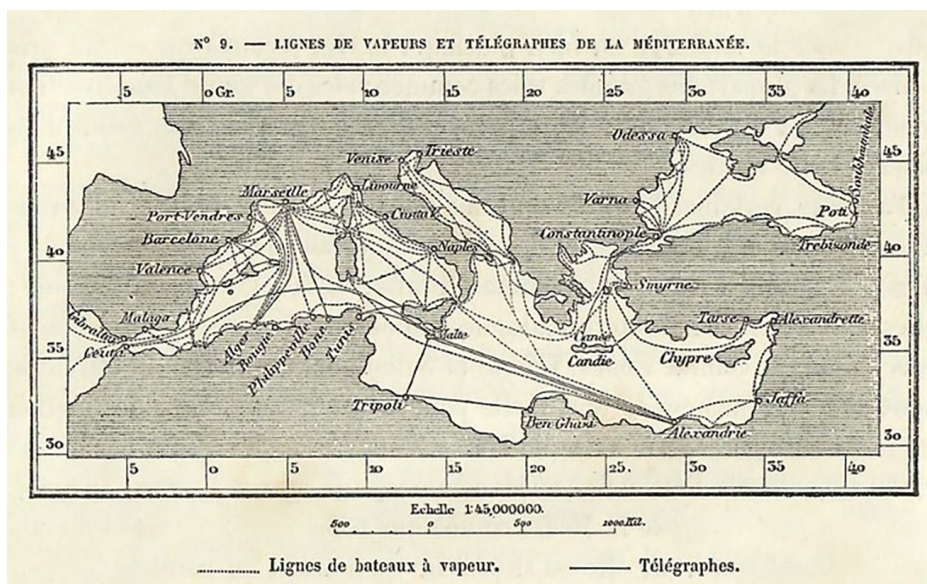
The Greek of Toledo in New Spain: Local, European, Transcultural

Yannis Hadjinicolaou

Localism has always been, and continues to be a propulsive force not only in terms of selfcare and existence, but also as an ideology. When driving towards Rethymno from Heraklion, the birthplace of Domenikos Theotokopoulos, one still sees the road sign for the village of Fodele stating that this is where he was born, even though it has been proven since decades that this is not the case. The artist's Cretan origins, which he explicitly stated in some of his paintings, is an equally important aspect concerning his self-identity: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΡΗΣ ΕΠΟΙΕΙ ("Domenikos Theotokopoulos of Crete created this"). However, nationalistic projects, such as the Greek postal service's stamps, attempted to elevate his Greekness to the ultimate purpose of his *raison d'être*.

I. The Greek National Gallery did not place Greco's works after its reopening in 2021 in its section of

European paintings, despite owning only paintings that belong to his non-Cretan years, but rather under the awkward categorization *post-byzantine*, in other words as part of a Greek heritage. However, similar attempts are not limited to this institution. The Palazzo Barberini in Rome still exhibits Greco under the heading "Venice" with two works that he conceived in Spain, as if the *Serenissima* was the sole place where he found his fulfilment as a painter. That the Prado still displays the painter along with other Spanish masters of the so-called "Golden Age", is one of the many indications of how much museums still develop their narrations in strict national frames. The painter, who reached in Toledo his artistic peak, beyond the fact that this was the town where he spent most of his life, may be considered in this train of curatorial thought, as Spanish. That during his own times his manner was occasionally considered as being strange and even "unspanish" is another striking



| Fig. 1 |
Mediterranean Steamships and Telegraph Lines, in: Élisée Reclus, *Nouvelle Géographie Universelle, Commerce et Navigation*, Paris 1876, p. 50

aspect, the other side of the same coin. A kind of compromise has been found by using at the exhibitions of 2014 the denomination “El Griego de Toledo” (“The Greek of Toledo”), whereas the catalogue in English remained “El Greco of Toledo” (Exh. Cat. El Griego de Toledo/El Greco of Toledo 2014).

Despite the critical work that has been done in conferences and exhibitions (Hadjinicolaou 1999; Storm 2016), nationalistic approaches persist, albeit in less simplistic narratives. The treatment of phases by connecting them with the respective “national” identities in the career of an artist like Greco separates the one phase from the other rather than trying to peel out their connectivity or their entanglement. This fetishism of identity may also be a way to resist the international processes that become increasingly visible in the sense of a global socio-economic uniformity. Jonathan Crary recently encapsulated this issue in his 2022 book *Scorched Earth*: “the violent processes of western modernization have always targeted the survival of local or regional singularities” (Crary 2022, 19).

Greco’s local, national and nationalistic claims have thrived in institutions that are more interested in his biography than in his art (Cretan-Greek, Venetian-Italian, Castilian-Spanish). These claims deeply involve art historiographies or museological narrations as aesthetic ideologies. It is worth asking why art historical narratives cannot be developed based on common European intersections. One example would be artists, both south and north of the Alps, who oppose the Vasarian paradigm (Hadjinicolaou 2019).

II. Greco thematizes his origins to a certain degree and incorporates them into his art, but, at the same time he transcends and transgresses the boundaries of a clear-cut artistic identity by incorporating his experiences into new ones (for example, Byzantine elements in his Spanish paintings and Venetian in his Cretan works). To what extent can these layers be understood as parts of a whole, a dynamic palimpsest, where the micro is part of the macro and vice versa? In his *Spanish Journey* (1910), which was deeply

influential for German modern artists at the beginning of the 20th century, Julius Meier-Graefe remarked: “This Greek, who came from Italy and painted in Spain without becoming Spanish – an astonishing study on the popular theme of art and nationality could be linked to this – seems *European*” (Meier-Graefe 1926, 111). His statement is of special importance in this context. The blending of different elements to create something singular rather than hybrid relies on the various visual cultures and art theories/practices Greco absorbed during his southern European itineraries.

He experienced the entanglement between Venice and Crete already in Heraklion, and then most notably in Titian’s workshop and within the artistic life of the Serenissima. The latter’s position as a transmission point between the West and the East was not only a product of trade, a topic that has been thoroughly investigated, but also greatly reflected in the visual arts. The circulation of artefacts and patterns in the Venetian colonies exposed Greco in Crete to Italian prints and paintings, such as a *Mary Magdalene* attributed to Titian. These were the respective ‘technologies’ of connectivity in Greco’s time, alongside other media such as sculptures of Venetian inspiration in Crete. In Aby Warburg’s parlance, these were *Bilderfahrzeuge* (image vehicles, Beyer et al. 2018). They can be compared with the telegraphs and shiplines in the Mediterranean – visually represented in the *Nouvelle Géographie Universelle* of 1876 as a densely populated kind of “island” reaching from Barcelona to Alexandria and from Tripoli to Odessa. | Fig. 1 |

Venice was a crossroads between not only East and West, but also northern and southern Europe. Once again, Meier-Graefe elaborates: “I have found a man, a great man, an inconceivably great genius: El Greco. A man of the company of Rembrandt and as close to us as a contemporary” (Meier-Graefe 1926, 111). This is not just a way of expressing oneself. The art critic argues that the Cretan painter was essentially a northern European artist (see the recent reception of his work in Scandinavia: Exh. Cat. El Greco and Nordic Modernism 2023).



| Fig. 2 | Nicolás Rodríguez Juárez, Nun's Badge with the Virgin of the Immaculate Conception, ca. 1710. Oil and gold on copper, tortoiseshell and silver frame, 12,9 and 21,9 cm. New York, Metropolitan Museum of Art [↗](#)



| Fig. 3 | Detail of Fig. 2

III. Despite the aforementioned issue, Greco's work in a European context will not be discussed further here, although this remains a project for the future. The relevance of a specific object provides an opportunity to explore the impact of his art beyond Europe. Given that he worked in Spain for decades and had a few notable pupils, it makes sense to examine his legacy in the Hispano-American world. Such research has already yielded fruitful results in the case of artists such as Rubens, Zurbarán and Maerten de Vos, to name just a few (Hyman 2021; Porras 2023). A painting, supposedly by Greco and featuring his popular subject of *St. Francis and Brother Leo in Meditation*, a theme frequently repeated by the artist's studio, has recently been identified in Lima, Peru. [↗](#) Two works by Greco are also mentioned in the inventory of Manuel de Mollinedo y Angulo from 1673, when he

became Bishop of Cuzco. Luisa Alcalá has emphasised that these works could hardly have had an impact on local artists since they did not circulate outside the owner's private spaces (Alcalá 2014, 56). The same could probably be said of the painting in Lima. But there is an even more striking evidence: While visiting the section dedicated to the "Arts of the Spanish Americas (1550–1800)" at the Metropolitan Museum in February 2024, a colourful piece caught the beholder's eye. It is a nun's badge depicting the Virgin of the Immaculate Conception surrounded by saints, produced ca. 1710, approximately a century after Greco's death. | Fig. 2 | The signed work is the creation of Nicolás Rodríguez Juárez. The object's impressive feature is not so much the main subject of the Immaculate Conception, which Greco painted several times, but rather the figure of St. Lawrence, in which the artist has placed his signature. | Fig. 3 | The figure is mirror-like to a painting by Greco with the same saint (*St. Lawrence's Vision of the Virgin*), not only in the way the saint looks towards the Virgin, in a more baroque introspective manner than Greco's figure, but also in his clothing, with its dazzling yellows and reds, and the way his attributes are handled. | Fig. 4 | The entire painting has been condensed into a single figure measuring just a few centimetres on a mobile object: a nun's badge. A question of scaling par excellence.

IV. The artist's pictorial choices regarding the figure's colouring and physical presence, testify to his knowledge of Greco's work. Not only do the hood and the texture of the garment resemble each other, but the spatial disposition of the figure does too. The way the saint is drawn towards the Virgin is also notable. It is as if he were forming together with the other *dramatis personae* a *sacra conversazione*. In Juárez's case, the Virgin is not depicted as a distant vision, but as the central character. Further telling similarities include the prominence of the ear, the way the head is turned, the formation of the hair and the gaze. Greco's depiction of the Virgin blends an early Titianesque motif with the way late Titian handled colour.



| Fig. 4 | El Greco, *St. Lawrence's Vision of the Virgin*, 1577. Oil on Canvas, 119 × 102 cm. Monforte de Lemos, Colegio del Cardenal. [Wikimedia](#) ↗

Juárez's representation of the other saints surrounding the Mother of God, on the other hand, derives from different visual worlds, all of which refer to Spain and New Spain.

The similarities are so forceful that Nicolás must have seen the painting, or at least a replica of it. The following considerations and hypotheses are based on this premise. Nicolás Rodríguez Juárez (1667–1734) was born in the Viceroyalty of New Spain, which then included present day Mexico. He came from a family of painters spanning four generations, who first arrived during the 17th century in "Mexico" from Spain, so that knowledge of the artists and arts at the Iberian Peninsula is granted (Brown 2014). José Juárez (the grandfather of Nicolás, 1617–1661, who was baptized in 1617 and became an independent master in 1649 in Mexico City; Brown 2014, 130), owed much to Zurbarán; some scholars even believe that he went back to Spain to complete his education. He had a Spanish apprentice named Lucas de Coba,



| Fig. 5 | José Juárez, *The Martyrdom of St. Lawrence*, 1650. Oil on Canvas, 5,05 × 3,29 m. Mexico City, Museo Nacional de Arte. [Wikimedia](#) ↗

and he maintained contact with Spain, as evidenced by his sending an image of the Virgin of Guadalupe to the Spanish town of Agreda (Brown 2014, 131). Was it José who knew Greco's work, or was it Nicolás's maternal great-grandfather, Luis Juárez (who lived between 1585 and 1639 and was first documented in Mexico City in 1609 when he got married; Alcalá 2014, 26)? Did either of them make a copy of Greco's work? This hypothesis cannot be dismissed. Further research is mandatory. Nicolás's father, Antonio Rodríguez Beltrán, was a painter, as was his brother Luis (Katzew 2014, 156–157). In this sense, one could speak of an artistic dynasty.

V. José Juárez's work, which depicts the *Martyrdom of St. Lawrence* and is therefore related to the *escudo* in question from an iconographic perspective, is dated 1650. | Fig. 5 | José appears to use Caravaggistic effects in the middle of the canvas, a technique he

may have learnt from Luis Tristán, Greco's versatile pupil, who acknowledged both the Venetian and Caravaggesque painting traditions. A Venetian echo can be found in both the upper (Titian) and lower (Bassano) parts of the painting, with the characteristic face of a man blowing on the fire, which enhances the nocturnal effect and the dramatic nature of the martyrdom (Exh. Cat. Luis Tristán 2001; Exh. Cat. Luis Tristán 2024). Jonathan Brown also mentions Bassano as an important 'influence' on José (Brown 2014, 131). This combination of three artists makes it all the more plausible that the Juárez family was acquainted with works by Tristán.

But there is also another echo of Greco's pupil concerning our main area of interest, which can be seen at the centre of the MET's *escudo de monja*. It is not only St. Lawrence that stems from a Greco context. The main figure, the Virgin Mary, is reminiscent of the work of Pacheco, Zurbarán, and most notably, Tristán. This is evident not only in her hair and her gaze towards heaven (her eyeballs mirror those of St. Lawrence), but also in the striking way in which she places her little fingers on top of one another without interlacing them. This detail derives from Tristán, who painted the subject with the same motif at least three times (Exh. Cat. Luis Tristán 2001, 208–209). | Fig. 6 | | Fig. 7 | There are strong similarities with Greco's *Immaculate Conception* in Toledo (Velarde 2024, 40–41). | Fig. 8 | Thus, Nicolás Juárez's *escudo* contains two references to Greco: one explicit and one implicit.

VI. St. Lawrence was a highly venerated subject at the court in Madrid and at the Escorial, whose patron-saint he was. In 1600, the Spanish cardinal Don Rodrigo de Castro bequeathed Greco's painting, dated between 1578 and 1581, to the Colegio del Cardinal, a Jesuit seminary in Monforte de Lemos, Galicia (Dunphy Wind 2005). It was part of a missionary network that included Mexico and Peru, among other places. This provides an additional way of connecting the small town of Galicia with New Spain. De Castro's relation to Toledo and more specifically to Diego de Castilla, some scholars believe it was a gift from



| Fig. 6 | Luis Tristán, Immaculate Conception, first quarter of the 17th century. Oil on Canvas, 165 × 110 cm. Toledo, Santa Olalla, Parroquia de San Pedro Apóstol. [Wikimedia](#)



| Fig. 7 | Detail of Fig. 2



| Fig. 8 | El Greco, The Virgin of the Immaculate Conception and St. John, 1580–85. Oil on Canvas, 236 × 115 cm. Toledo, Museum of Santa Cruz

the latter to the former, suggests that the work was created during Greco's early period in Toledo, after he had abandoned his dream of becoming Philip II's court artist. The sculptures and paintings decorating the Escorial and the Cathedral of Toledo were objects of religious but also of artistic 'pilgrimage'. Further research is required to establish the probable itineraries of the Juárez family within the Iberian Peninsula. Nicolás' *escudo* is an image in circulation, both in matters of medium as well as content, in the sense of an 'image vehicle'. For example, it is known that Nicolás incorporated his knowledge of European prints into his works (Katzew 2014, 158). The *escudos de monjas*, which were supposedly worn by nuns in 17th- and 18th-century Mexico and were mostly painted on copper and framed in tortoiseshell, were

indeed image vehicles. They were a kind of literal *imagen de vestir*, since they were worn almost like talismanic devotional images around the neck or at least there were nuns who were portrayed, as if they were wearing them, even if research today considers that this was not the case. | Fig. 9 | In this sense, they were colonial images, bringing forth a hybrid alliance with nature, such as the tortoiseshell (known as *carrey*), which originated in the Caribbean, on the Pacific coast, or in the Gulf of Mexico, thereby underlining the formative role of trade for the artistic production under Spanish colonial rule (Torres 2024).

It is intriguing, that when this migration of motifs and formal characteristics occurred, Greco was used from the perspective of a Hispanic heritage of Catholicism and was implanted into a project in New Spain.

In other words, the local 'national' was embedded in the colonial. One could speak of an intermediate stage, namely what has become known as 'glocality', whereby the balancing act of reconciling local specificity within a transcultural context is undertaken (Pandey 2025). But does this terminology apply to Greco? In his case, it is more accurate to speak of a palimpsest of artistic practices predominant in several localities, which in turn can be placed in a broader context. For instance, his use of colour is rooted in a European tradition that extends to the vast territories of New Spain.

VII. While the discovery of interconnections and intersections is fascinating, acknowledging existing disconnections is equally important; otherwise, the respective entanglements tend to become invisible. An entanglement requires an analysis that includes all its constituent parts. The point that Tripoli or Alexandria are much closer to Crete than Venice, not only from a contemporary perspective, does not seem to be a fruitful observation for the historiography of art, which has an astonishing inclination towards the west of the Mediterranean ignoring the east to a large extent. An example related, only indirectly, if at all, to Greco may exemplify this in form of a conclusion. In a 16th-century gospel book leaf depicting St John, painted by an unidentified Ethiopian artist who was probably a contemporary of Greco, the viewer's attention is drawn to the saint's anatomy and proportions, which owe much to the Byzantine painting tradition, despite the figure being located in a space derived from an 'Ethiopian' visual culture, characterised by resplendent, patterned, abstract ornaments. These analogies can be condensed into a single detail: Greco's depiction of the fingers and hands, with Lucas holding his brush and John holding his stylus. **| Fig. 10 | | Fig. 11 |** The motifs, anatomies, and the feeling for form (thinness, fragility, elongated proportions) allude to a Mediterranean-Red Sea Entanglement.

Since the 2023 exhibition *Ethiopia at the Crossroads* in Baltimore, it has become evident that, during the



| Fig. 9 | Andrés Islas, Sor Juana Inés de la Cruz, 1772. Oil on Canvas, 105 × 84 cm. Madrid, Museo de América. Wikimedia [↗](#)

early modern period, works from Mughal India, and more importantly in the present context, from Crete were brought to Ethiopia. For example, an Italo-Cretan painting, dating from the 15th century, was imported from Jerusalem to the Ethiopian Orthodox Gundä Gunde monastery, located close to the sea, during the same century (Exh. Cat. *Ethiopia at the Crossroads* 2023).

It is clear that everything depends on how one historically engages with whatever subject one deals with, and what kind of methodological tools are used to define and approach a phenomenon. To a greater or lesser extent, this depends on art-historical schools of thought. However, national and local narratives still prevail in museums and art historiographies. Even when placed in a broader geographical context, the common intersections do not entirely replace national, or sometimes even nationalistic, narratives. Nevertheless, a parallel alternative could inspire



| Fig. 10 | El Greco, St. Luke, 1602–05. Oil on Canvas, 100 × 76 cm. Toledo, Cathedral. Wikimedia ↗



| Fig. 11 | Unidentified Artist, Evangelist Writing. Leaf from a Gospel Book, Ethiopia, 16th Century. Tempera and Ink on Parchment. Private Collection. Exh. Cat. Ethiopia at the Crossroads 2023, p. 97

future art-historical projects. The tendency to unify disparate artistic phenomena under a global narrative, eliminating differences by subsuming them under universal concepts, creates a horizon that does not engage with people who have different perspectives, speak different languages and consequently have different approaches towards images. This way of reasoning creates many obstacles (Juneja 2023). The global narrative is one-sided arbitrarily ignoring side roads and diversity. It fails to reconsider the limitations and potentials of the discipline. Interdisciplinary collaboration is the key here. Some critical distance is needed, in the sense of Aby Warburg's "Denkraum der Besonnenheit" (Thought Space of Contemplation), to more clearly reflect on what the contemporary "Zeitenwende" means for art history and its future as a discipline.

Bibliography

Alcalá 2014: Luisa Elena Alcalá, *Painting in Latin America 1550–1820. A Historical and Theoretical Framework*, in: *Painting in Latin America 1550–1820*, ed. by id. and Jonathan Brown, New Haven/London 2014, 15–68.

Beyer et al. 2018: Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner and Gerhard Wolf (eds.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018.

Brown 2014: Jonathan Brown, *Painting in Latin America 1550–1820*, in: *Painting in Latin America 1550–1820*, ed. by id. and Luisa Elena Alcalá, New Haven/London 2014, 9–14.

Crary 2022: Jonathan Crary, *Scorched Earth. Beyond the Digital Age to a Post-Capitalist World*, London/New York 2022.

Dunphy Wind 2005: Geraldine Dunphy Wind, *St Lawrence's Vision of the Virgin by El Greco*, in: *El Greco. The First Twenty Years in Spain*, ed. by Nicos Hadjinicolaou, Rethymno 2005, 83–94.

Exh. Cat. El Greco and Nordic Modernism 2023: Exh. Cat. *El Greco and Nordic Modernism. Cut and Paste*, ed. Anne Gregersen, Berlin 2023.

Exh. Cat. El Griego de Toledo/El Greco of Toledo 2014: Exh. Cat. *El Griego de Toledo/El Greco of Toledo*, ed. Fernando Marías, Madrid 2014.

Exh. Cat. Ethiopia at the Crossroads 2023: Exh. Cat. Ethiopia at the Crossroads, ed. Christine Sciacca et al., New Haven/London 2023.

Exh. Cat. Luis Tristán 2001: Exh. Cat. Luis Tristán 1585–1624, ed. by Alfonso E. Pérez Sánchez and Benito Navarrete Prieto, Madrid 2001.

Exh. Cat. Luis Tristán 2024: Exh. Cat. Luis Tristán. Excelente pintor de historias, ed. Luis Alberto Pérez Velarde, Madrid 2024.

Hadjinicolaou 1999: Nicos Hadjinicolaou, El Greco Invested with Nationalist Ideologies, in: Exh. Cat. El Greco: Identity and Transformation, ed. by José Álvarez Lopera, Milan 1999, 55–82.

Hadjinicolaou 2019: Yannis Hadjinicolaou, El Greco's Borriones. A European Practice and Theory, in: Perceptions of El Greco in 2014, ed. Nicos Hadjinicolaou and Panayotis Ioannou, Athens 2019, 383–401.

Hyman 2021: Aaron M. Hyman, Rubens in Repeat. The Logic of the Copy in Latin America, Los Angeles 2021.

Juneja 2023: Monica Juneja, Can Art History be made Global? Meditations from the Periphery, Berlin/Boston 2023; vgl. Rez. in: *Kunstchronik* 77/12, 2024, 807–812. ↗

Katzew 2014: Ilona Katzew, Valiant Types. New Spanish Painting, in: *Painting in Latin America 1550–1820*, ed. Luisa Elena Alcalá and Jonathan Brown, New Haven/London 2014, 149–204.

Meier-Graefe 1926: Julius Meier-Graefe, *The Spanish Journey*, New York 1926 (German 1910).

Pandey 2025: Siddharth Pandey, Local-Global-Glocal, in: *Dis:connectivity and Globalization. Concepts, Terms, Practices*, ed. Christopher Balmer, Burcu Dogramaci and Roland Wenzlhuemer, Berlin/Boston 2025, 183–189.

Porras 2023: Stephanie Porras, *The First Viral Images. Maerten de Vos, Antwerp Print and the Early Modern Globe*, University Park 2023.

Storm 2016: Eric Storm, *The Discovery of El Greco. The Nationalization of Culture versus the Rise of Modern Art (1860–1914)*, Eastbourne 2016.

Torres 2024: Mónica Domínguez Torres, *Pearls for the Crown. Art, Nature and Race in the Age of Spanish Expansion*, University Park 2024.

Velarde 2024: Luis Alberto Pérez Velarde, Luis Tristán. Excelente pintor de historias, in: Exh. Cat. Luis Tristán 2024, 15–46.

Frankreichforschung

À propos Vincent van Gogh

David Misteli

Van Gogh in Paris. Malerei und Ausdruck in der Moderne.

Basel, Schwabe Verlag 2025. 214 S., 55 meist farbige Abb.

ISBN 978-3-7965-5173-4. € 50,00

E-book (Open Access) DOI↗

Dr. Peter Kropmanns

Köln/Paris

<https://www.kropmanns.fr>

À propos Vincent van Gogh

Peter Kropmanns



Der prägnante Buchtitel klingt verheißungsvoll: Paris ist Synonym für einen Kipp-Punkt im Werk von Vincent van Gogh (1853–1890). Bevor der Niederländer seinen Traum von einem „Atelier des Südens“ zu verwirklichen suchte und sich dafür nach Arles begab, lebte er von Ende Februar 1886 bis Ende Februar 1888 in der französischen Hauptstadt. In den beiden Jahren konsolidierte sich sein zeichnerischer Duktus und seine Malerei wurde heller und farbiger. Van Gogh kannte Paris von zwei früheren Aufenthalten und trat die Reise nun von Antwerpen aus an – offenbar Hals über Kopf. Theodorus van Gogh, kurz Theo, sein im Kunsthandel tätiger Bruder in Paris, wusste von seinem Wunsch, sich in die Seine metropole begeben zu wollen, hatte ihm aber nahegelegt, erst im Juni zu Besuch zu kommen. Nun muss er erstaunt gewesen sein, als er Post erhielt: „Bin ab mittags im Louvre oder früher, wenn Du willst. Antworte bitte [...],

zu welcher Uhrzeit Du in den Salon carré kommen kannst.“ (Brief Nr. 567, ca. 28. Februar 1886⁷⁹). Dem überrumpelten Empfänger blieb nichts anderes übrig, als dem Zugereisten in seiner kleinen Wohnung an der Rue Laval (heute Rue Victor-Massé) unweit der Place Pigalle eine Bettstatt einzurichten, bevor, eben im Juni, eine geräumigere gefunden sein würde (Rue Lepic).

Ein Grund, die Zelte in Belgien abzurechen, war für van Gogh, abgesehen von der Aussicht auf die Gesellschaft des ihn fördernden Bruders, die Hoffnung, Einblicke in die Entwicklungen der Kunstwelt zu bekommen und seine eigene Produktion an ihnen zu messen sowie gegebenenfalls ausrichten zu können. Das Atelier Cormon kennenzulernen, war ein zusätzlicher Anreiz; van Gogh begann wohl schon kurz nach seiner Ankunft, es zu besuchen, um sich im Zeichnen zu perfektionieren. Die private Akademie des Malers Fernand Cormon lag am Boulevard de Clichy, ebenfalls am Montmartre. Hier interessierte die Möglichkeit, nach Abgüssen und vor allem nach einem posierenden lebenden Modell arbeiten sowie Korrekturen erfahren zu können. Vincent hatte schon 1884 von der Ausbildungsstätte gehört; den Floh, an ihr sein Glück zu versuchen, hatte ihm der niederländische Maler und Cormon-Schüler George Hendrik Breitner ins Ohr gesetzt. Andere Eleven waren in diesen Jahren unter anderen Émile Bernard, Louis Anquetin und Henri de Toulouse-Lautrec.

Jenseits der Grundlagenforschung

Von alledem ist in dem Buch von David Misteli mal mehr, mal weniger – mehr in den Anmerkungen, weniger im Fließtext – die Rede. Eine Darstellung mit einem Fokus auf Biographisches, konkret auf die Pariser Zeit van Goghs, wurde nicht angestrebt. Dem Autor ging es vielmehr um den Anteil van Goghs an zeitgenössischen Diskursen zur Malerei

und seine Positionierung dabei, die im Strudel seiner späteren Rezeption und Nachwirkung untergegangen seien. Entsprechend verheißt der Buchklappentext (U4) eine innovative „Sicht auf van Gogh, von der die Kunstgeschichte etwas über die Herausforderungen und Probleme der modernen Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lernen kann.“ Die Publikation ist Ergebnis der Umarbeitung von Mistelis Dissertation „Ausdruck und Medialität in der Malerei van Goghs“, die mit dem Preis der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel bedacht wurde. Sie ist als Band 1 der Reihe „Geschichte und Theorie der Kunst“ erschienen. Der etwas redundant formulierte Anspruch der Reihe ist es, „spannungsvollen Wechselbeziehungen zwischen historischer Forschung, Theorie und Werkinterpretation“ nachzugehen, „die über das geschichtliche und aktuelle Verhältnis dieser Perspektiven reflektieren und die es als vitale Aufgabe der Kunstgeschichte begreifen, der Kunst aus der historischen und theoretischen Distanz näher zu kommen“.

Misteli hat dieses Ziel mit Bravour erreicht, durch zahllose Paraphrasen und Stellungnahmen zu Ansätzen, Konzepten und Diskursen einer Vielzahl von Disziplinen und Einzelbereichen, darunter Philosophie, Bildtheorie, Wahrnehmungspsychologie, Wirkungsästhetik oder Literaturwissenschaft. Dabei bestechen einzelne Passagen durch Klarheit; den Lesefluss beeinträchtigende, vom Lektorat übersehene Satzfehler bleiben überschaubar (Théophil Gautier, Paul Singanc und den durchgängigen Néo-Impressionisme hätte man allerdings schon korrigieren können). Doch ist der Autor auf weiten Strecken keineswegs vor zerebral klingenden Formulierungen zurückgeschreckt; so heißt es, „dass die direkte und unmittelbare Affizierung als psychophysiologische respektive neuronale Prozesse eine epistemisch und ästhetisch spezifische Konjunktur erfahren, ist vor dem Hintergrund der sich formierenden empirischen Ästhetik und der epistemologischen Dezentrierung menschlicher Subjektivität [...] zu sehen.“ (21)

Der erste Teil des Buchtitels hat etwas doppelt Trügerisches. Das Sujet „Van Gogh in Paris“ ist erstens

komplexer als man denken könnte – zu berücksichtigen sind ja nicht nur Leben und Werk des Künstlers, sondern auch die einiger Kollegen und neben vielem anderem Stadtgeschichte und infrastrukturell-städtebauliche Aspekte – und steht zweitens weniger im Zentrum als die Überschrift erwarten lässt. Adäquater ist der zweite Part des Titels, „Malerei und Ausdruck in der Moderne“, weil er den Schwerpunkt Mistelis benennt, auf den zurückzukommen ist.

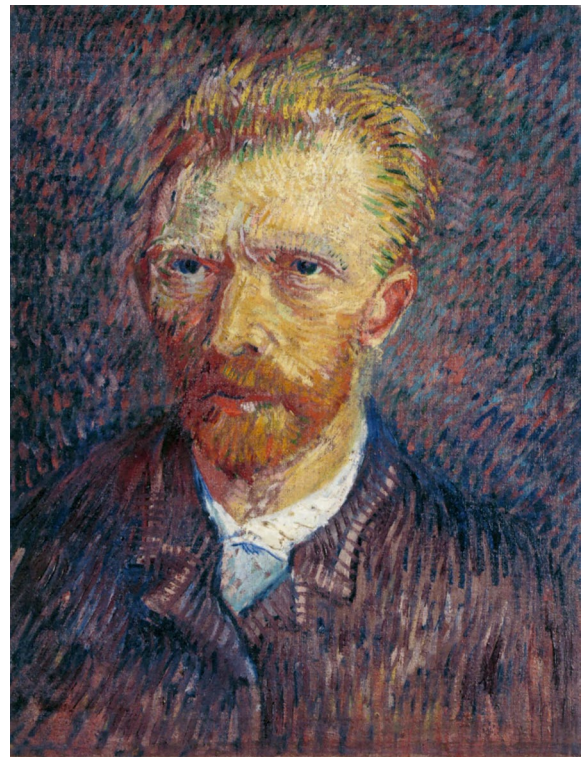
Dem Autor sind Grundlagenforschung und Werkimmanenz erklärtermaßen rote Tücher. Doch müsste dies nicht mit dem Verzicht auf eine konzise Bilanz des Stands jenes Forschungszweigs einhergehen, der maßgeblich an Quellen orientiert ist, wie sie Korrespondenzen darstellen. Letztere bleiben, was die Jahre 1886–1888 angeht, überschaubar, weil sich die wichtigsten Briefpartner, Vincent und Theo van Gogh, in dieser Zeit naturgemäß kaum geschrieben haben. Einer der wenigen zentralen Briefe der Pariser Jahre ist ein offenherziges und informatives Schreiben an Schwester Wilhelmina Jacoba (Willemien), das Misteli nicht erwähnt, obwohl er nicht anders konnte als Korrespondenzen wahrzunehmen, wie Anmerkungen belegen. Die von Fall zu Fall zweifelsfreie Eindeutigkeit respektive tatsächliche oder vermeintliche Rätselhaftigkeit philologisch diskutabler Künstleräußerungen kann zwar zu divergierenden Deutungen führen; ihre etwaige Ambiguität rechtfertigt aber nicht, sie im Fließtext nur punktuell zu berücksichtigen.

Der Autor hat dagegen Zeugnis von Belesenheit auf vielerlei anderen Gebieten abgelegt, aber vor allem von einer derart vorangetriebenen Destillation, dass einzelne Gedanken, belegt durch bibliographische Mindestangaben von Quellen und Sekundärliteratur mitunter kaum auf Anhieb nachvollzogen werden können (Bsp.: Anm. 1, 22 und 27: „Fry 1968a, 168“, eine Phantom-Sigle, die im Literaturverzeichnis nicht aufgeschlüsselt wird; eine Verwechslung mit Fry 1963a oder 1996a ist von den Seitenzahlen her nicht möglich; auch Fry 1968b wurde nicht vergeben, dafür aber Fry 1927b, ein Reprint aus dem Jahr 1968). Misteli hat zudem in einer Weise kondensiert,

dass er mit Regieanweisungen durch das Dickicht von Thesen und Synthesen und einer bisweilen Subtext, stellenweise hermetisch bleibenden Darstellung führen musste. Jedenfalls gerät bei der Lektüre von Exkursen und Resümees dessen, was Autoren unterschiedlichster Couleur nicht unbedingt mit direktem Bezug zu Vincent van Gogh geschrieben haben, manches aus dem Sinn. Deshalb ist man nicht undankbar, bisweilen auf Formeln zu stoßen, die wirken, als seien sie an Gutachter gerichtet. Als ahnte der Autor, dass ihm Leserinnen und Leser abtrünnig werden könnten, heißt es etwa: „In Paris jedoch, und darum geht es in diesem Buch [...]“ (32). Absichtserklärungen, was soeben aufgezeigt werden sollte oder als nächstes thematisiert wird, offenbaren ein Kleben an der Vorlage oder Zweifel an der Lesbarkeit.

Nicht ad usum delphini geschrieben

Es ist nicht zu erwarten, dass die Gesamtheit oder ein Gros der in der Pariser Phase entstandenen zahlreichen Zeichnungen und Gemälde van Goghs berücksichtigt werden kann. Doch selbst die beeindruckende Diversität ihrer Motive kommt nicht einmal in aller Kürze zur Sprache: Ausschnitte metropolitaner und periurbaner Landschaft, Stilleben mit Blumen, Früchten, einer Gipsplastik oder von Schuhen, Porträts und Selbstporträts. |Abb. 1| Dass Misteli sich auf wenige Werke konzentriert hat und auf vielerlei Einzelfragen nicht eingeht, die je nach Erkenntnisinteresse als zentral oder peripher eingestuft werden mögen, könnte ein Plus bedeuten. Eine größere Leserschaft, aber auch der wissenschaftliche Nachwuchs dürfte sich jedoch allein durch die Verweigerung einer Introduction, die ihren Namen verdient, ausgeschlossen fühlen. Der Autor hat selbst einen konzisen und nüchternen Einstieg nicht als Notwendigkeit betrachtet und geht *in medias res*. Was zu Beginn dieser Besprechung für die breit aufgestellte Fachleserschaft als zugegeben biographisch-anekdotisch geratene Heranführung des Rezensenten an die Ausgangssituation formuliert ist, hat er unausgesprochenerweise als weithin bekannt vorausgesetzt.



|Abb. 1| Vincent van Gogh, Selbstporträt, 1887. Öl/Lw., 46,5 × 35,5 cm. Zürich, Sammlung Emil Bührle, Dauerleihgabe im Kunsthaus Zürich. Misteli, S. 122

Von Eigensinn zeugt auch der Aufbau. Die allerersten beiden Sätze der Publikation *Van Gogh in Paris – Malerei und Ausdruck in der Moderne* geben den Ton an: „London, frühes 20. Jahrhundert. Für Roger Fry bestand [1910] kein Zweifel daran, dass die Malerei Vincent van Goghs für die moderne Kunst die überwältigende Offenbarung war.“ Misteli setzt mit einem Blick auf die Rezeption des Künstlers rund 20 Jahre nach seinem Tod und fast 25 Jahre nach seinem Paris-Intermezzo ein, als sie bereits in vollem Gange war. Ohne Umschweife hat er weder mit dem zeitgenössisch-französischen Blick auf den Maler begonnen (der kommt ausschnitthaft etwas später) noch mit den Aktivitäten von Julius Meier-Graefe, was im deutschsprachigen Raum nicht völlig abwegig wäre. Dieser mittlerweile nicht mehr unumstrittene Kunstschriftsteller ist zwar erwähnt, nicht aber seine *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* (1904) bzw. ihre Übersetzung ins Englische. Dabei mag der Kontext dem Leser die erste Frage aufdrängen, ob Fry 1910 Meier-Graefes fast druckfrische *Modern Art – Being a Contribution to a New System of*

Æsthetics (London/New York 1908) wahrgenommen hat (oder nicht) und als zweite, weshalb eine Antwort auf diese erste Frage ausgeklammert geblieben ist. Die ersten 36 Seiten des Buchs nehmen Misteli Analyse der erst positiven, dann revidierten Haltung ein, die der britische „Kunstkritiker der Bloomsbury Group“ und Organisator der Ausstellung „Manet and the Post-Impressionists“ (sie präsentierte 1910 unter der Ägide Frys in der Londoner Grafton Gallery neben Werken van Goghs solche von Manet, Cézanne, Gauguin und Matisse) dem niederländischen Maler gegenüber eingenommen hat: „Vorbeurteilungen – Aufstieg und Fall eines Postimpressionisten: Roger Fry über Vincent van Gogh“. In diesem Kontext hat Misteli auch Hinweise zum Inhalt seines aus drei Kapiteln bestehenden Hauptteils („Eins. 1888: Im Salon des Indépendants / Im Zeichen expressiver Präzision“, „Zwei. Van Goghs Terrain vague“ und „Drei. Der Standpunkt des Malers“) gegeben, dem eine „Coda – Zur Lesbarkeit der Malerei“ angefügt ist. Sie folgen der spezifischen Art und Weise des Autors, zu strukturieren: Misteli hat „à rebours“ geschrieben, gegen den Strich gebürstet und vom Ende aus, konkret beginnend mit der Teilnahme van Goghs an

der 4. Ausstellung der Société des Artistes Indépendants, die im März 1888 eröffnet und bis Mai gezeigt wurde. Setzen wir die Verständnishilfe zunächst fort und kehren dafür ins Jahr 1886 zurück. Ein erstes bedeutendes Bild Vincent van Goghs zeigt ein vom Montmartre aus gemaltes Panorama vom Häuser- und Dächermeer der Seine metropole. | **Abb. 2** | Wenig Anderes, von dort oben auf Paris gerichtet oder unten in der Stadt gemalt, lässt nicht verkennen, dass den Maler eher Ansichten des Montmartre selbst interessierten, vor allem solche von Windmühlen und ihrer unmittelbaren Umgebung. | **Abb. 3** | Analog dazu fand er Szenen an der Seine bildwürdig, allerdings weniger in Höhe des Zentrums als vielmehr außerhalb der Stadt und flussabwärts situierte, an der Île de la Grande Jatte, wie die Insel früher hieß, und bei den Vororten Clichy und Asnières. Im Verlauf seines neuen Lebensabschnitts scheint sich van Gogh vermutlich dank unzähliger Gespräche mit seinem in Paris verwurzelten Bruder schnell eingelebt zu haben, zu urteilen nach seinen Unternehmungen und Begegnungen. Er besuchte Ausstellungen, lernte andere Künstler kennen – neben Anquetin, Bernard und Toulouse-Lautrec etwas später Paul Signac und



| **Abb. 2** | Vincent van Gogh, Blick auf Paris vom Montmartre, 1886. Öl/Lw., 38,5 × 61,2 cm. Basel, Kunstmuseum. Misteli, S. 102

schließlich auch Georges Seurat –, und multiplizierte seine Kontakte. Er traf auf Sammler und Galeristen sowie den Farbenhändler Père Tanguy und seine Frau. Und er machte die Bekanntschaft von Agostina Segatori, was wenn nicht zu einer kurzen Liebschaft, so dazu führte, in dem von ihr geführten Restaurant „Au Tambourin“ einige seiner Bilder, aber auch japanische Farbholzschnitte zeigen zu können.

In Paris verwandelte van Gogh seine bis dahin dunkeltonige Malerei grundlegend – durch die Rezeption gesehener impressionistischer und früh-neoimpressionistischer Bilder sowie durch das weitere Erüben von Pleinairmalerei, bei dem er mitunter Kollegen traf, die an der Ausfallstraße nach Clichy und Asnières lebten (wie Anquetin) oder diese einschlugen, vorbei an der Stadtbefestigung (heute Porte de Clichy) und am Cimetière des Batignolles, nicht ohne schon hier Motive zu finden. Insbesondere Signac dürfte ihm vermittelt haben, wie lohnend es war, hierhin zu kommen, in die Nähe von Industrieanlagen und benachbarter Ufer, dabei seine Palette aufzuhellen sowie sich in jener neuen Technik zu üben, die noch einer endgültigen Bezeichnung harrrte und bald Chromo-Luminarismus, bald Divisionismus, wenn nicht „pointillé“ genannt wurde.

Das Pferd von hinten aufgezümt

Die Forschung hat vor etwa 50 Jahren begonnen, sich dem Lebens- und Werkabschnitt zwischen den niederländisch-belgischen Phasen und der Zeit in Südfrankreich zu widmen. Bogomila Welsh-Ovcharov machte den längeren Pariser Aufenthalt zum Thema ihrer Dissertation (Utrecht 1976) und zu einem ihrer bevorzugten Forschungsobjekte. Daraufhin wurde sie von Françoise Cachin, Enkelin Signacs und Gründungsdirektorin des Musée d'Orsay, eingeladen, die dort 1988 vorgesehene Schau *Van Gogh à Paris* zu kuratieren. Allein, weil es sich um die erste Ausstellung der 1986 neugegründeten Institution handelte, publizierte die Réunion des Musées Nationaux (RMN) einen gleichnamigen vorbildhaften Ausstellungskatalog, der vereinzelte Überblicksdarstellungen oder Einzelstudien nach sich zog. Misteli gibt an, diese Publikationen berücksichtigt zu haben, und daran ist nicht zu zweifeln.

Der Autor hat drei Werke ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt: Exponate der Ausstellung, an der van Gogh 1888 teilnahm. Der Fokus auf einen verschwindend geringen Teil der Pariser Werkgruppe soll einen neuen Zugang zur Pariser Produktion eröffnen und damit auch zum Selbstverständnis des Künstlers

| Abb. 3 | Vincent van Gogh, **Montmartre: Windmühlen und Schrebergärten** (Gemüsegarten auf dem Montmartre), 1887. Öl/Lw., 45,2 × 81,4 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. Misteli, S. 153 oben



und seiner Position in der Malerei seiner Zeit. Im Gegensatz etwa zu Manet oder Cézanne sei van Goghs kunsthistorische Bedeutung bisher in der Zukunft der Moderne verortet worden. Misteli geht von „posthumer Signifikanz“ aus, davon, dass Vincent van Gogh vom 20. Jahrhundert als „Vaterfigur“ der Moderne vereinnahmt wurde – eine Beobachtung, die zuvor übrigens analog von der Cézanne-Forschung in Bezug auf den Maler aus Aix-en-Provence formuliert wurde – und dass insbesondere bisher nicht genügend erforscht worden sei, inwiefern dieser in den 1880er Jahren, die allgemein als Krisenzeit der Malerei empfunden wurden, neue Wege aufzeigte. Die Prämisse, van Gogh habe die Problematik einer Art Sackgasse der Malerei erkannt und reflektiert, mehr noch, darauf geantwortet, ist jedoch nicht über alle Zweifel erhaben. Ihn, der sich noch als Suchender empfand, tangierte sie zwar; er blieb aber recht inoffensiv und scheint nicht danach gestrebt zu haben, etwas vor Publikum beweisen zu wollen. An Theo schrieb er: „Liegt der Fehler nicht ein bißchen

an Paris und an den wie das Meer wankelmütigen und niederträchtigen Parisern? Du hast wirklich ganz schön recht, zu sagen, wir sollten still und indem wir für uns arbeiten unseren eigenen Weg gehen. Weißt Du, trotz des sakrosankten Impressionismus würde ich doch das Verlangen haben, Dinge zu machen, die die *vorangehende* Generation, Delacroix, Millet, Rousseau, Diaz [...] und viele andere, Corot [...] verstehen könnten. Ach, Manet kam dem Einklang von Form und Farbe ganz nahe, auch Courbet.“ (Brief Nr. 657, 8. August 1888 ⁷). In der Ausstellung 1888 waren zwei Landschaften vom Montmartre und ein Bücherstilleben zu sehen. | **Abb. 4** | **Abb. 5** | Weil der Künstler zu diesem Zeitpunkt Paris wieder verlassen hatte und sich in der Provence aufhielt, konnte er sie selbst nicht besuchen; mehr noch, seine Einsendung ließ er von Theo vorbereiten. Seinem Bruder schlug er von Arles aus zwei in Frage kommende Gemälde vor, während er ihm die Auswahl eines dritten Bildes überließ: „[...] nimm, was immer Du passend findest. Was hältst Du davon, die beiden großen Landschaften der



| **Abb. 4** | Vincent van Gogh, Montmartre: hinter dem Moulin de la Galette, 1887. Öl/Lw., 81 × 100 cm. Amsterdam, Van Gogh Museum. Misteli, S. 41



| Abb. 5 | Vincent van Gogh, Pariser Romane, 1887.
Öl/Lw., 73 × 93 cm. Privatbesitz. Misteli, S. 47

Butte Montmartre zu zeigen? Mir ist alles recht, ich bin geneigt, mehr Hoffnung in die Produktion des laufenden Jahres zu setzen.“ (Brief Nr. 582, 2. März 1888⁷) Misteli hat die lakonischen Worte nicht, wie Theo und andere nach ihm, als geringes Interesse an der Schau gedeutet, sondern als Understatement und kaschierte Ambition. Ein demgegenüber vordergründiges Verständnis des Vorgangs sei Impuls für das mangelnde Interesse der Forschung an dieser Ausstellungsbeteiligung und an ihrem Echo in der zeitgenössischen Presse gewesen; in Erinnerung geblieben sei allenfalls eine Bewertung der Exponate durch den Kritiker Gustave Kahn. Tatsächlich haben Cachin und Welsh-Ovcharov ihren Blick auf „Van Gogh à Paris“ mit seiner Abreise nach Arles enden lassen und die (etwa vier Wochen später eröffnete) Ausstellung nicht berücksichtigt, wie auch andere Autoren sich für sie kaum interessierten. Wie pertinent es ist, den Exponaten jetzt mehr Aufmerksamkeit zu widmen als viele andere Experten bisher, steht damit zur Debatte.

Bei den beiden Landschaften handelt es sich um breite Querformate, die mit ihrer weitwinkelartigen Perspektivik und ihren Diagonalen für Dynamik und Sog in die Tiefe sorgen. Misteli räumt den Blickwin-

keln und Ausschnitten dieser Panoramen viel Raum ein, ebenso dem Faktum, dass van Gogh mit dem *pointillé* experimentiert hat. Die neue, nicht von ihm selbst entwickelte Technik hielt der Künstler für eine „veritable Entdeckung“, die später zu einem „allgemeinen Dogma“ werden würde, ohne diese systematisch anzuwenden – eine gewisse *contradictio in adiecto*, die schon Salonkritikern auffiel. Dagegen hat Misteli naheliegende Bezüge der Breitformate zu fernöstlichen Farbholzschnitten, ihren Japonismus, wie auch den ihnen inhärenten gesteigerten Kolorismus ausgeblendet. Dabei interessierte den Künstler just in dieser Zeit Japanisches wie nie zuvor und war ihm auch die Farbgebung wichtiger als ein mutmaßlicher oder tatsächlicher Überbau. Im Mai 1888 formulierte er: „Der Maler der Zukunft ist ein *Kolorist*, wie es ihn noch nie gab“ (Brief Nr. 604, 4. Mai 1888⁸), eine Aussage, die strapaziert wurde, aber nicht aus der Welt zu schaffen ist.

Spurensuche am Montmartre

Am Montmartre, dem für Vincent wichtigsten Stadtteil von Paris hat Misteli, mittlerweile auf S. 75 angefangen und ausgehend von den beiden 1888 gezeigten Landschaften, sprichwörtlich dessen Spuren aufgenommen. Den Künstler führte seine Motivsuche am längst noch nicht rundum bebauten Hügel über oft von Zäunen begrenzte Wege, zumeist Trampelpfade zwischen älteren und neueren, teils provisorisch wirkenden Schreber- und Gemüseärten und Wiesen im Umkreis von Mühlen; manchmal zieht ihn neu angelegter, schon von Laternen gesäumter urbaner Raum an. Er fand seine Sujets vor allem an der oberen Rue Lepic, in unmittelbarer Nähe der mit Theo geteilten Wohnung sowie des Moulin de la Galette, und auf Gelände im Bereich der heutigen (damals noch nicht angelegten) Avenue Junot oder der (im Wesentlichen erst trassierten, noch nicht bebauten) Rue Caulaincourt. Gleich daneben, hin zur heutigen Rue Josephde-Maistre und zur erst 1887/88 errichteten Brücke über den Montmartre-Friedhof, befand sich noch ein letzter Steinbruch, besser gesagt der mit einer offenen Grube einhergehende Zugang zu Stollen für

den unter Tage erfolgten Gipsabbau. Wenig später wurde das Gebiet, nunmehr von Gräsern und Dickicht sowie ärmlichen Bretterbuden gekennzeichnet, als „Maquis“ legendär. Misteli betont zu Recht, dass der Künstler hier noch nicht Sozialkritik üben konnte, weil die „wilde“, administrativ nicht begleitete Besiedlung in der Art einer Favela, wo Prekariat herrschte, erst später als Brennpunkt wahrgenommen wurde. Dagegen interessierten den Niederländer morphologische und perspektivische, aber auch koloristische Aspekte. Er scheint diesen westlichen Teil des Montmartre mit Vorliebe durchstreift zu haben: Brachland, französisch „friches“ oder „terrains vagues“ genannt, das weder unberührte Natur darstellte noch urbanisiertes Gebiet, auf halbem Weg von den höchsten Stellen der Erhebung hinunter zu den Stadtvierteln Batignolles und Épinettes sowie zu den Vorort-Kommunen Clichy und Asnières bzw. Saint-Ouen und Clignancourt.

Misteli erkennt in den drei Exponaten von 1888 eine Art Triptychon und damit einen Generalschlüssel. Tatsächlich dachte van Gogh durchaus in diesen Kategorien; vor allem der Terminus „Pendant“ für Paarbildung gehörte zu seinem Vokabular. Es ist deshalb naheliegend, dass Theo das Bücherstilleben zu den beiden Landschaften hängen ließ, um ein schlüssiges Ensemble zu bilden, das als Allegorie auf die Allianz von Malerei und Literatur hätte verstanden werden können. Literatur, vor allem zeitgenössische

Pariser, war Vincent enorm wichtig, wie schon Theo wusste und seit langem der Forschung bekannt ist. Misteli hat sich zu Recht ausgiebig Lektüren des Künstlers gewidmet. Der hat das Evozieren von „Stadtansichten“ – wie sie vergleichbare literarische Beschreibungen „des Lebens, wie wir selbst es fühlen“, das Bedürfnis bedienend nach „Menschen, die uns die Wahrheit sagen“ – mit dem niederländischen Verb „schilderen“ einhergehen lassen. Es steht für eine Tätigkeit seiner eigenen Disziplin und drückt seine Position als Maler aus, der sich Literaten ebenbürtig fühlte.

Angetreten, um Vincent van Gogh aus dem Fokus der Werkimmanenz zu lösen und der behaupteten Unterbelichtung des Pariser Œuvres insgesamt entgegenzutreten, hat Misteli beeindruckend viele Fragen berührt und eine solide gestaltete sowie gut illustrierte Publikation hervorgebracht. Allein aus der Bibliographie ist Nutzen zu ziehen, weil das vom Autor abgedeckte Spektrum über den Tellerrand vieler Monographien blicken lässt. Da der Künstler indes kaum zu Wort kommt, weil dem Wortlaut von Briefen, auf die mit knappsten Angaben in Anmerkungen verwiesen wird, recht wenig Bedeutung beigemessen wird, mag man die Korrespondenzen [↗](#) parallel lesen wollen; das Amsterdamer Van Gogh Museum, das sie kommentiert zugänglich gemacht hat, bezeichnete sie in dem Kontext ebenso banal wie zutreffend als „the window to van Gogh’s universe“.

Geschichte der Kunstgeschichte

Von den Grenzen ikonographischer Entschlüsselung und formaler Analyse

Heinrich Wölfflin

Die Kunst Albrecht Dürers, 1905. Gesammelte Werke
Bd. 6, hg. von Tristan Weddigen, Oskar Bätschmann
und Joris van Gastel. Einleitung von Oskar Bätschmann,
Kommentar und Bearbeitung von Elena Filippi, Christine
Grundig und Teresa Ende. Basel, Schwabe Verlag 2025.
894 S. ISBN 978-3-7965-5047-8. € 190,00

Prof. Dr. Martin Büchsel
Kunsthistorisches Institut
Goethe-Universität Frankfurt a. M.
buechsel@kunst.uni-frankfurt.de

Von den Grenzen ikonographischer Entschlüsselung und formaler Analyse

Martin Büchsel



I. Selten würdigt eine Rezension eine kritische Edition angemessen. Es verlangt – oder wohl zutreffender gesagt – würde sehr viel Disziplin verlangen, die Kommentare, 2309 an der Zahl, zur Kenntnis zu nehmen. Leicht stößt man hierbei auf Überflüssiges, etwa, wenn man zu Willibald Pirckheimer erfährt: „Humanist und Übersetzer aus Nürnberger Patrizierfamilie“ (Komm. 140). Das heißt natürlich nicht, dass die Kommentare nicht wertvolle Hinweise enthalten. Grundlage der Edition ist die Erstausgabe von 1905. Zudem wurden das annotierte Autorenexemplar benutzt wie auch Aufzeichnungen Wölfflins in seinen Notizheften. Es sind gerade diese Dokumente im Anhang, eben handschriftliche Notizen, Briefe, Äußerungen von Zeitgenossen, die aufschlussreich sind. Hier konnte die Edition auf die von Joseph Gantner

herausgegebene Textsammlung, die unter dem Titel *Autobiographie, Tagebücher und Briefe: 1864–1945* in der zweiten Auflage 1984 publiziert wurde, zurückgreifen. Man sollte beide Ausgaben parallel benutzen. Gantner bietet ein breiteres Spektrum von Äußerungen Wölfflins aus der Zeit, als dieser an dem Dürerbuch arbeitete, und die kritische Edition beschränkt sich nicht nur auf Notizen Wölfflins.

II. Die Wölfflin'schen Dicta drücken oft unverblümt die Intention aus und geben Einblick in die angestrebte Struktur des Buches. So zitiert Oskar Bätschmann nicht von Ungefähr mehrfach die Aufzeichnungen Wölfflins, wenn er zu Beginn der Einleitung die Frage erörtert, wie dieser die Gattung Künstlermonographie verstanden habe. Eine zentrale Frage, denn Wölfflin hatte kein Interesse an dem Leben Dürers; und es sollte auch nicht dessen ‚Genie‘ gehuldigt werden. Sondern es sollte die Kunst Dürers systematisch erfasst werden, indem die Vollständigkeit der formalen Analyse angestrebt werde (Notizheft 38). Vordergründig gesehen, heißt hier systematisch, die Kunst Dürers auf formale Prinzipien zurückzuführen. Formal meint aber weniger die Form, wie sie – häufig unscharf – vom Inhalt unterschieden wird, sondern mehr die Rückführung auf eine transzendental gedachte Gesetzmäßigkeit von Kunst. Denn Wölfflin ist durchdrungen von der Idee der Transzendentalphilosophie, die er aber – philosophisch betrachtet – nicht in Bezug auf die Kunst realisieren kann. Andererseits sucht er die Nähe zu jedem einzelnen Werk. So meint Künstlermonographie zugleich das Erfassen eines Œuvres, das mittels formaler Kriterien der Beschreibung genau dem Objekt folgend ausgeführt wird, und die Zurückführung auf eine Gesetzmäßigkeit, für die das einzelne Objekt zum Beispiel wird.

Und darin scheint Wölfflin Dürer besonders interessant, weil er ein Grenzgänger zwischen Spätgotik und Renaissance, zwischen Deutschland und Italien ist.

III. Bättschmann vermittelt in seiner Einführung den Eindruck, dass der ‚Dürer‘ Wölfflins nicht nur kaum noch rezipiert wird, sondern dass es auch wenige Gründe hierfür gibt – sieht man von dem historischen Interesse ab, das zu tun. Dann fragt man sich jedoch, wieso man den Aufwand treibt, ein Buch mit einem kritischen Apparat zu edieren, das niemand liest. Bättschmann gibt hierauf keine Antwort, sieht sich jedoch grundsätzlich genötigt, auf mögliche Vorbehalte gegen Wölfflins Dürerbuch zu reagieren. Ausführlich legt er dar, dass dessen Suche nach dem nationalen Dürer nicht nationalistisch ist. Bättschmann macht sehr deutlich, dass der ‚deutsche‘ Dürer gewissermaßen das von den Zeitgenossen vorgegebene Thema war, auf das sich Wölfflin einlassen musste. ‚Italienisch‘ resp. ‚deutsch‘ fungieren bei Wölfflin als notwendige Scharniere formaler Prinzipien. Einerseits sollen sich darin zwei Grundformen der Kunst ausdrücken, andererseits werden daran aber Epitheta angehängt, die diese Grundformen aus heutiger Sicht in die Alltäglichkeit, auch in die von Vorurteilen, herabziehen.

Wölfflin wollte gewissermaßen den Formenkonflikt selbst erfahren. Er schrieb einen Teil des Buches in Rom und schwankte dabei zwischen dem Zauber des Südens und der Sehnsucht nach den ‚knorrigen‘ Eigenheiten des Nordens. Mehrere Aufzeichnungen verraten, dass er versuchte, wie Dürer oder mit Dürer zu sehen und sogar selbst in dessen Manier zu zeichnen. Andererseits sah er in Dürer Parallelen zu seinem eigenen Bestreben, in der Kunst deren Gesetzmäßigkeiten zu finden. So tadelt Wölfflin, wenn Dürer direkt nach italienischen Vorbildern kopiert, anerkennt aber die Transformation, die er durch die italienische Erfahrung in seiner Kunst vollzogen habe. Diese Transformation sei ihm dann geglückt, wenn er nicht die Vorlage in Italien gefunden, sondern darin das Prinzip erkannt habe, aufgrund dessen er die nordisch geerdete Kunst weiterentwickeln konnte.

IV. Den heutigen Leser dürfte die Freiheit und Unbefangenheit des stetigen Beurteilens wundern und auch stören. Wölfflin tritt als Kunstrichter auf, der dem Leser erklärt, was an den Werken Dürers gut und was schlecht ist. Nach der knappen Darstellung von dessen Lebensgeschichte setzt der Autor gleich mit einem Urteil über ein ganzes Zeitalter ein: „Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen großen Charakter. Es fehlt die Empfindung für das Einfache und Starke.“ Wölfflin verlangt gewissermaßen vom jungen Dürer, ein großer Charakter zu werden, ohne seine Wurzeln zu verraten.

Man könnte hier viele solcher Paradoxien im Dürerbuch aufzählen. Und dennoch: Wieso lohnt es sich, das Werk zu studieren? In jüngerer Zeit hat insbesondere die philosophische bildwissenschaftliche Diskussion ein neues Interesse an Wölfflin hervorgeufen. Phänomenologen wie Lambert Wiesing denken in Berufung auf Wölfflin das Bild als Objekt der transzendental gedachten Grundformen des Sehens, das so Voraussetzung eines jeden bildorientierten Zeichensystems, aber nicht selbst semiotisch bestimmt sei. Sie stehen damit in Opposition zu einer semiotisch ausgerichteten Bildwissenschaft, wie sie Klaus Hombach vertritt, für die jedes Bild notwendigerweise Zeichen ist. Auch wenn Wiesing hier vor allem an die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe*. *Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* denkt, taugt der Hinweis auf diese Diskussion zur Überleitung zu den Fragestellungen, die das Dürerbuch besonders interessant machen.

V. Hier geht es nicht um die Frage, ob das Bild an sich Zeichen sei, sondern um die nach der Argumentationsfähigkeit von Bildern. In seiner Einführung thematisiert Bättschmann Wölfflins Analyse der sogenannten drei Meisterstiche unter der Kapitelüberschrift ‚vollständige Analyse‘. In der Untersuchung der drei Stiche kann man das Spektrum der Möglichkeiten und Beschränkungen der Methode Wölfflins nachvollziehen.

In der Beurteilung von *Ritter, Tod und Teufel* tritt der Kunstrichter auf, der tadelt, dass der Reiterdarstel-

lung, die sich an italienischen Vorbildern orientiert, gleichsam das nordische Mittelalter angehängt worden sei; Wölfflin beschreibt einen Gegensatz, den Panofsky dann als die besonders interpretationswürdige Spannung des Stiches versteht. Einen solchen Mangel der Fremdorientierung findet Wölfflin nicht bei den anderen Meisterstichen.

Er sieht ebenfalls keinen ikonographischen Zusammenhang von *Hieronymus* und der *Melancholie*. Das ist bemerkenswert, weil die Gegenüberstellung der beiden Stiche üblich war und auch für Wölfflins Analyse selbst entscheidend ist, aber auf eine Weise, die in seinen Augen nicht ikonographisch relevant ist. Wölfflin spricht von ‚Stimmungskontrast‘. Die Beschreibung des *Melancholie*-Stiches als Ausdruck eines dissoluten Zustandes bedarf dieses Kontrastes. Es bedarf des *Hieronymus*, um zu sagen, was die *Melancholie* gerade nicht ist.

Wölfflin hat auf dem Tummelplatz ikonographischer Interpretationen einen der maßgeblichen Texte geschrieben, den er 1923 noch wesentlich erweiterte. Wer Wölfflin nur semantisch versteht, nur als Aussage einer negativen Melancholiedarstellung, begeht einen groben Kategorienfehler. Dies ist in doppelter Hinsicht entscheidend. Wölfflin operiert wie andere Kunsthistoriker mit Gegensatzpaaren. So überträgt beispielsweise Wilhelm Vöge Diderots Konfrontation von Konvention und Naturoffenbarung oder Nietzsches Unterscheidung von Apollinisch und Dionysisch auf die Analyse der Skulptur der gotischen Kathedrale. In Chartres und Reims findet er neben den Meistern der Linie die *Bahnbrecher des Naturstudiums*. Diese Entdeckung führt ihn selbst zum methodischen Bruch in der Analyse.

Für die der Konvention anhängenden Bildhauer taugt offenbar die Stilkritik, die aber in Bezug auf die Bahnbrecher des Naturstudiums versagt. Zugang zu deren Werken soll in einer Art poetischen Nachdichtung – so Willibald Sauerländer – gefunden werden (Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, 153–167). Die Nachdichtung verbindet er mit Angaben, die der Physiognomik entstammen.

VI. Wölfflin hingegen wollte solche Gegensätze methodisch in unterschiedlichen Grundformen des Sehens verankern. Es ist sein Anspruch, dass alles, was zur Kunst gesagt werden kann, auch innerhalb der Wissenschaft gesagt werden muss. Dabei ergibt sich aber das Problem, dass Gegensätze, die in der konkreten Gegenüberstellung plausibel sind, sich nur bedingt in ein abstraktes System übertragen lassen. Die ‚transzendente Reduktion‘ – um mit Husserl zu sprechen – gelingt nicht.

Aber ebenso wenig lässt sich die Plausibilität der Gegenüberstellung, die Wölfflin im ‚Stimmungskontrast‘ begründet sieht, ikonographisch auflösen. Er hat darin Recht behalten, dass Interpretationen, die nicht die kompositorische Struktur in den Vordergrund stellen, nicht mehr relevant sind. In der Literatur zur *Melancholie* kann man schwerlich den Schlüssel zur Entzäsur des Stiches finden, aber sehr viel über die Grenzen ikonographischer Begründungen.

Diese Grenze macht Wölfflin unmittelbar deutlich, indirekt zeigt er aber auch die Grenzen formaler Analysen. Es lohnt sich darüber nachzudenken. Deshalb sollte man das Dürerbuch in der Neuedition studieren.

Zeichnungsforschung

Around Michelangelo: Gleanings in the Kupferstich- Kabinett, Dresden

Paul Joannides
Emeritus Professor of Art History
University of Cambridge
pej1000@cam.ac.uk

Around Michelangelo: Gleanings in the Kupferstich-Kabinett, Dresden

Paul Joannides

I. Recent study of sixteenth-century Italian drawings at the Dresden Kupferstich-Kabinett, undertaken in the context of a research project that begun in 2017, with the aim of producing a collection catalogue (Metze et al., forthcoming), has unearthed no hitherto unrecognised masterpieces around Michelangelo, but has revealed a number of understudied copies of varying degrees of interest. Among the more noteworthy are a second replica in black chalk, attributable to Giulio Clovio, of the famous *Crucifixion* drawn by Michelangelo for Vittoria Colonna (inv. C 1989–106; for Michelangelo's original, cf. Wilde 1953, no. 67; Tolnay 1975–80, no. 411; for Clovio's other replica cf. Joannides 2007, 304–308; Salsi 2015, 250), as well as a – as yet – barely noticed same-size, same-medium copy, by a mid-16th cen-

tury Florentine hand, of Michelangelo's presentation drawing of *Samson and Delilah*, the first such to be found (inv. C 55; for the original cf. Joannides 2007, 191–193, no. 35; Tolnay 1975–80, no. 297). Further, there is a copy in black chalk or charcoal of Michelangelo's famous *Anima Dannata*, with overworking in pen that reveals awareness of the drapery style of the young Gian Lorenzo Bernini (inv. C 135; the original in the Uffizi, inv. 601 E, was previously catalogued as a copy in Barocchi 1962, 237–238, but is now universally accepted as autograph; cf. Tolnay 1975–80, no. 306). While these do not require extensive discussion here, two other sheets unexpectedly enlarge our knowledge of Michelangelo and his followers (invs. C 46 and C 1975-142; both so far unpublished except in the online collection on the website of the Staatli-

| Fig. 1 | Unidentified draughtsman after Michelangelo. Studies for nudes and for Saint Jerome, c.1510–20. Pen and brown ink over lead point and red chalk, all corners cut, 287 × 362 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 46 recto. Foto: Andreas Diesend





Fig. 2 | Biagio Pupini after Michelangelo, Study for an Ignudo, 1520 (?). Pen and brown ink, 213 × 188 mm. Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 748 verso. Foto: Michel Urtado

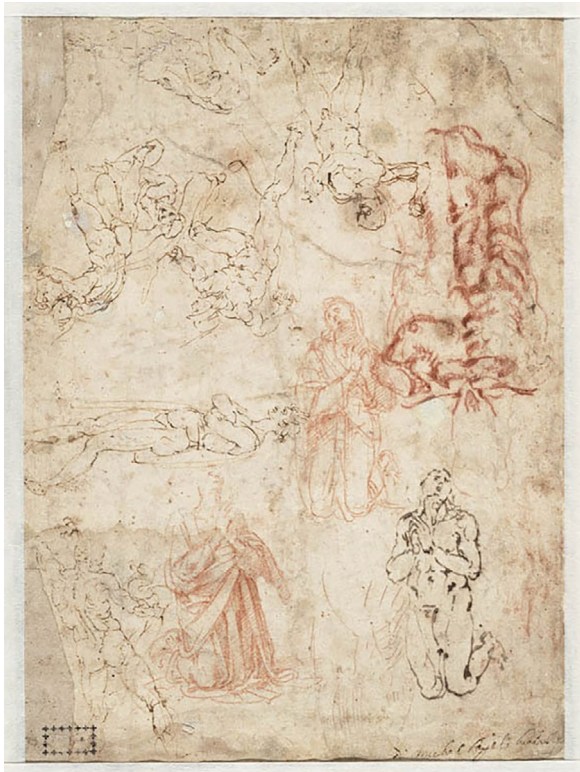
che Kunstsammlungen Dresden). One records several lost sketches by him and also throws a sidelight on his elder contemporary Andrea Sansovino (c.1467–1529); the second documents knowledge of his drawings in the circle of Daniele da Volterra (1509–1566). It is unclear how these drawings came to be acquired by the museum. C 46 is documented for the first time in the 1865 inventory of the Kupferstich-Kabinett, where it is listed under Michelangelo's name (Cat. 64 I, fols. 20v–21r, no. 46), and it is to be assumed that it was once part of the collection of William Gibson (c.1644–1703), as it bears an inscription apparently in his handwriting (Lugt 1921, nos. 2092–2094; Lugt 1956, no. 2885). As for C 1975-142, it was retrospectively inventoried in 1975 as Italian, 17th century, after Michelangelo (Acc./Retr. C 1973–80, 1975, no. 142). It had previously been part of Sir Thomas Lawrence's (1769–1830) collection: his dry stamp is impressed at the lower left of the recto (cf. Lugt 1921, no. 2445). This article is the result of three intensive study days (15–17 April 2024) spent in the collection of the

Kupferstich-Kabinett in the context of the aforementioned research project. During these days, Gudula Metze and Silvia Massa were active collaborators, whom I should have liked to cite as co-authors. The invitation to study the Italian drawings in the collection was made by Stephanie Buck whose policy of fostering dialogue between the museum's project team and international colleagues is wholly laudable. I am deeply grateful to her for allowing me this opportunity and for her active participation in our discussions, and I should also like to thank Alexander Röstel whose erudition and visual acumen made him a valuable interlocutor.



Fig. 3 | Piero d'Argenta (?) after Michelangelo, Study for an Ignudo, c.1510 (?). Pen and ink, 191 × 130 mm. Paris, Private Collection.

© Courtesy: Diederick Poncelin de Raucourt



| Fig. 4 | Michelangelo, Figure sketches, c.1506.
Pen and brown ink and black chalk, 285 × 187 mm.
Haarlem, Teylers Museum, inv. A 028 verso.
© Teylers Museum, Haarlem, Netherlands ↗



| Fig. 5 | Michelangelo, Study for Saint Jerome, c.1506.
Pen and brown ink over black chalk, 286 × 211 mm.
Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques,
inv. 705 recto. Foto: Michel Urtado ↗

II. The recto of C 46 | Fig. 1 | probably dates from early in the second decade. It carries four pen drawings and a slight sketch in black chalk, and while the page does not preserve a plausibly Michelangelesque layout, all the drawings seem to reproduce drawings made by Michelangelo between c.1506 and c.1509. Whether or not the prototypes originated on one sheet is guesswork.

Reading from right to left, the seated figure facing left records a lost sketch for the *Ignudo* placed to the right above the Erythraean Sibyl and left below the *Drunkenness of Noah* in the first bay of the Sistine Ceiling, datable to 1508–09. For unknown reasons, this lost drawing was a focus of attention among copyists.

A version of it by Biagio Pupini is in the Louvre | Fig. 2 | (inv. 748 verso ↗; see Joannides 2003a, 127–128, no. 69; the recto is a copy of a lost study for the *Flood*); a third was seen by Joannides some 30 years ago on

an unpublished sheet of copies after lost sketches by Michelangelo in a French private collection; and a fourth, preserving Michelangelo's indicators, is on the verso of a sheet in a second French private collection | Fig. 3 | which has become quite well-known thanks to the recto sketches, which record Michelangelo's Manhattan *Cupid* or, more likely, a model for it (this drawing was of consequence in establishing the authorship of the marble whose rediscovery unleashed unnecessary – and unnecessarily poisonous – controversy, cf. Joannides 2003b). Finally, more distant from Michelangelo's lost original, is a rather loosely drawn copy of the same figure, on the verso of a sheet whose recto contains a copy after Andrea Mantegna (private collection; published in Feinberg 2005; while I do not find the attribution to Michelangelo convincing the sheet clearly deserves further investigation).



| Fig. 6 | Unidentified draughtsman after Andrea Sansovino, *Virgin and Child*, after 1505. Black chalk or charcoal over stylus, 362 × 287 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 46 verso. Foto: Caterina Micksch [↗](#)

The adjacent drawing of a male nude seen from the front is clearly Michelangelesque, but the original it records was not brought to the same level of finish as the major nude studies of 1504–05 (such as nos. 21–23 in: Tolnay 1975–80). It cannot be connected with a known project and our first thought, that it might record a preliminary sketch for a Julius Tomb *Prigione*, planning of which began in 1505, is not sustainable. The figure seems off-balance and lacks the compressed energy of the slave designs and this, plus the implied movement, suggests it was to play a role in a narrative. The flanks of the Tomb in both 1505 and 1513 versions were to carry large reliefs but no evidence has appeared to determine their subjects. However, the figure’s relative two-dimensionality suggests that it more probably prepared painting; our best guess is that it might be an undeveloped idea for a foreground figure in the *Flood*. The light black chalk sketch repeats the left knee of the large figure – knees were always a focus for Michelangelo’s plastic inventions. He may have recalled this drawing when he designed the Baptist, immediately to the viewer’s left of Christ, in the *Last Judgement*.

The small male figure in a complex pose, immediately to the left of the large drawing, also lacks firm connection. Its linear structure is characteristic of Michelangelo’s *concetti*, but their translation in this copy is weak when compared with autograph examples, such as those for the *Ancestors of Christ* in the Ashmolean Museum (Joannides 2007, 92–117, nos. 9–16; Tolnay 1975–80, nos. 166–173). The pose shares features with the Sistine *Ignudi* but is not appropriate to any of them; it also has links with the *Haman*, painted in 1512, at the end of Michelangelo’s work on the ceiling, but rather in the figure’s innate strength and energy than in any detail. Finally, the kneeling figure at the left is clearly a penitent Saint Jerome. This



| Fig. 7 | Andrea Sansovino, *Virgin and Child*, c.1505. Terracotta, 41 × 23 cm. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 451. *Catalogo Generale dei Beni Culturali* (Codice di catalogo nazionale 0900286645), CC BY 4.0 [↗](#)

small sketch bears some resemblance to another, of a kneeling, praying figure on the verso of a page in the Teylers Museum, Haarlem | Fig. 4 |, of which the recto contains studies for the *Dying Slave* (A 028 recto; cf. Tuyll van Serooskerken 2000, 108–111, no. 51; Tolnay 1975–80, no. 108). The conception is very different from a much more elaborate drawing of the same Saint, of c.1506–07, in the Louvre | Fig. 5 | (inv. 705 recto ↗), in which Jerome's body is developed from the Belvedere Torso (Joannides 2003a, 217, no. 18; Tolnay 1975–80, no. 77). Whether both were made in connection with the same project is conjectural.

These copies were presumably made by a draughtsman familiar with Michelangelo's studio and at this period, it is a natural to think of his friend and assistant Piero d'Argenta, who may be responsible for a number of copies and derivations of Michelangelo's drawings. However, the handling seems simultaneously looser and less constrained, more careless yet more confident, than drawings probably by him, and it remains an open question whether they were drawn by Piero at a later moment, or whether they are by some other associate of Michelangelo (for hypotheses in favour of Piero d'Argenta cf. Joannides 2003a, 187–190).

The Virgin and Child on the verso is a drawing of a very different type, but it may be by the same hand. | Fig. 6 | Although at first sight un-Michelangelesque, the loose handling of chalk – or maybe charcoal – and the swirls of preliminary stylus indentation recall the technique of a drawing in the Louvre of two figures supporting a third (inv. 718 recto ↗; cf. Joannides 2003a, 82–85, no. 9; Tolnay 1975–80, no. 47). But that drawing, whose relative weakness has caused doubts, is far superior to the present one, which is surely by a different hand. Rather than the draughtsman's own invention, the drawing likely records a work by another artist. The old inscription, below Gibson's (later cancelled) "M. Angelo Buonaroti", reads "Sansovino" and the style of the figure and the probable date of the sheet favour Andrea over his more famous pupil Jacopo. The drawing may copy some now-lost model created by Andrea Sansovino following his transfer to Rome



| Fig. 8 | Follower of Daniele da Volterra after Michelangelo, Study of a right leg and sketch of wrestling figures (copy of Fig. 9), c.1560–70. Black chalk, framing line in pen and brown ink, 364 × 204 mm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, inv. C 1975-142. Foto: Andreas Diesend ↗

in 1505; the design seems more advanced than the small terracotta group in the Bargello which is generally dated shortly after 1500 | Fig. 7 | (cf. Huntley 1935, 43–44, fig. 27). Michelangelo and Andrea appear to have been on reasonably friendly terms and an associate of one could well have had access to the studio of the other.

III. This page | Fig. 8 | (inv. C 1975-142 ↗) is a same-sized copy of a black chalk drawing by Michelangelo in the *École nationale supérieure des beaux-arts* (EBA), Paris, which is on the verso of a red chalk sketch, made around the middle of the second dec-



| Fig. 9 | Michelangelo, Study of a right thigh; memory sketches after Botticelli, c.1514. Black chalk, 327 × 200 mm. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 197 verso. © Beaux-Arts de Paris, Dist. GrandPalaisRmn / image Beaux-arts de Paris ↗



| Fig. 10 | Michelangelo, Study for a Prigione, c. 1514. Red chalk, 327 × 200 mm. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, inv. EBA 197 recto. © Beaux-Arts de Paris, Dist. GrandPalaisRmn / image Beaux-arts de Paris ↗

ade, for a slave for the Julius Tomb **| Fig. 9 | | Fig. 10 |** (inv. EBA 197; Tolnay 1975–80, no. 62, cf. Brugerolles 1981, 50–53, no. 25). Presumably the draughtsman copied the recto as well, but, if so, his copy has not been found. **Fig. 9** probably preparing the expressive thigh of another slave, also contains three small pairs of wrestling figures, which depend from those at the bottom of Botticelli's *Mystic Nativity*. Brugerolles records that the connection with Botticelli was made by Charles de Tolnay, no doubt after 1975. One of the figures is repeated faintly and slightly enlarged, on the present page, as was first noticed by Mauro Mussolin and Leonardo Pili (verbal communication to the staff of the Kupferstich-Kabinett Dresden, 2024). The drawing's technique reinterprets rather than replicates that of the original. Chalk is applied in sep-

arated, unstressed lines, in the manner of Daniele da Volterra who copied Michelangelo's work widely although not, so far as I can determine at present, his drawings. The present copy, although close to Daniele in style, seems likely to be by one of his followers such as Michele degli Alberti or Michele's collaborator Jacomo Rocchetti, who made the well-known copy after Michelangelo's design for the Julius Tomb (Berlin, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 15306 ↗). They inherited Daniele's collection of Michelangelo drawings and numerous sheets, including the EBA verso (and the present copy) were inscribed by one or another "Michelangelo da Bona Rota", or similarly. And many, although not the EBA drawing, also carry irregularly placed italic numberings which run to over a hundred. Like Daniele, in the San Pietro in

Montorio *Baptism*, which quotes two of Michelangelo's greatest drawings for the *Battle of Cascina*, Jacomo and Michele made use of his drawings in their own schemes (e. g. Teylers Museum, invs. A19 recto and A18 recto; Tolnay 1975–80, nos. 50 and 51. Discussion of this matter, initiated by Joannides 2007, 29–30; further developed in Sickel 2013).

The topic of early copies after Michelangelo's drawings requires further study. In some cases, copies were made by an assistant or a close friend, of drawings which Michelangelo himself later re-worked, and so must have followed the originals rather soon (Joannides 2018). In other cases, such as Rocchetti's copy of Michelangelo's *modello* for the Julius Tomb, there were obvious reasons for preserving a record. But why the verso of the EBA sheet should have been thought worthy of copy is conjectural. A copy at Windsor bears a similar inscription (RCIN 990441; Joannides 1997, 148–149, no. 46). It reproduces elements from two once-joined sheets now at Haarlem (Teylers Museum, invs. A 027 and A 020; Tolnay 1975–80, nos. 135 and 136) and was probably made by the same hand at the same time; it is not, as mistakenly presumed by Joannides, a work of the 17th century. This page, like C 46, passed through the hands of William Gibson.

Perhaps these examples indicate a programme of copying of Michelangelo's drawings, made with historical or archaeological intent: it would have been of little use in a composition. In any case such attentively loyal copies are a moving testimony to the reverence felt for Michelangelo's drawings in his immediate circle in the closing decades of his life.

IV. Can any conclusion be drawn from this investigation? Certainly nothing neat. The two sheets of drawings considered here provide information of very different kinds: the first about some lost pen sketches by Michelangelo, and a possible link with Andrea Sansovino; the second about the reverent copying of drawings by Michelangelo, even ones of small significance, in the circle of the friend and associate of his last years, Daniele da Volterra. The only general

observation that might be made is that if we study drawings, especially relatively disregarded ones in old collections, for the evidence they provide rather than in the hope of finding autograph wonders, we can sometimes encounter unanticipated pools of light.

Archival Sources

Acc./Retr. C 1973–80: Accession catalogue and retrospective inventory of the Kupferstich-Kabinett Dresden, section C: Drawings, 1973–80, with invs. C 1973–371 to C 1980–62. Manuscript.

Cat. 64 I: Andreas Gottlieb Marius Franke, *Catalog der Hand-Zeichnungen* [Catalogue of drawings at the Kupferstich-Kabinett Dresden], 1865. Manuscript, shelfmark Cat. 64 I.

Bibliography

Barocchi 1962: Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola: I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*. 2 vols. (Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", Studi, vol. VIII), Florence 1962.

Brugerolles 1981: Emmanuelle Brugerolles, *De Michel-Ange à Géricault. Dessins de la Collection Armand-Valton*. Exh. cat., Paris 1981.

Feinberg 2005: Larry J. Feinberg, *A Michelangelo Discovery*, in: *Apollo* 161, 2005, 34–41.

Huntley 1935: George Haydn Huntley, *Andrea Sansovino. Sculptor and Architect of the Italian Renaissance*, Cambridge Mass. 1935.

Joannides 1997: Paul Joannides, *Michelangelo and his Influence: Drawings from Windsor Castle*. Exh. cat., Washington et al. 1997.

Joannides 2003a: Paul Joannides, *Michel-Ange. Élèves et copistes (Inventaire général des dessins italiens, Musée du Louvre, vol. 6)*, Paris 2003.

Joannides 2003b: Paul Joannides, *Michelangelo's Cupid: a correction*, in: *The Burlington Magazine* CXLV, 2003, no. 1205, 579–580.

Joannides 2007: Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge et. al. 2007.

Joannides 2018: Paul Joannides, *Reworking and erasure in two drawings by the aged Michelangelo*, in: *Colognghi Studies Journal* 2, March 2018, 122–133.

Lugt 1921: Frits Lugt, *Les Marques de Collections*, Amsterdam 1921.

Lugt 1956: Frits Lugt, *Les Marques de Collections. Supplément*, The Hague 1956.

Metze et al. forthcoming: Gudula Metze et al., 16th-century Italian drawings in the Dresden Kupferstich-Kabinett. *Staatliche Kunstsammlungen Dresden* (eds.), Heidelberg: arthistoricum.net, forthcoming.

Salsi 2015: Claudio Salsi, *Crocifisso*, in: Alessia Alberti, Alessandro Rovetta and Claudio Salsi (eds.), *D'Après Michelangelo*, Venice 2015, 243–275.

Sickel 2013: Lothar Sickel, Jacopo Rocchetti alias Giacomo Rocca: Ein Protagonist der frühen Sammlungsgeschichte von Michelangelos Zeichnungen, in: Claudia Echinger-Maurach, Achim Gnann and Joachim Poeschke (eds.), *Michelangelo als Zeichner. Akten des Internationalen Kolloquiums*, Wien, Albertina-Museum, 19–20 November 2010, Münster 2013, 73–96.

Tolnay 1975–80: Charles de Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, 4 vols., Novara 1975–80.

Tuyll van Serooskerken 2000: Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem et al. 2000.

Wilde 1953: Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and His Studio*, London 1953.

Zuschrift

Architekturgeschichte an den kunsthistorischen Instituten Berlins in ihrer Existenz bedroht

Prof. i. R. Dr. Christian Freigang
christian.freigang@fu-berlin.de

Prof. Dr. Kai Kappel
kai.kappel@culture.hu-berlin.de

apl. Prof. Dr. Kerstin Wittmann-Englert
kerstin.wittmann-englert@tu-berlin.de

Architekturgeschichte an den kunsthistorischen Instituten Berlins in ihrer Existenz bedroht

Christian Freigang | Kai Kappel | Kerstin Wittmann-Englert

Nach derzeitigem Stand droht, dass es Anfang 2029 an den kunsthistorischen Instituten der Berliner Universitäten keine Professuren für Architekturgeschichte mehr geben wird. Die Stelle an der Freien Universität ist faktisch bereits unbesetzt, jene an der Humboldt-Universität soll ab April 2028 nicht mehr wiederbesetzt werden, und im Januar 2029 läuft die derzeitige apl.-Professur an der Technischen Universität aus.

Wesentlicher Grund hierfür sind die wiederholten, 2026 besonders drastisch ausfallenden Sparvorgaben des Berliner Senats. Was bisher von den mit der Umsetzung betrauten Hochschulleitungen und Dekanaten noch als *Strukturplanung* bezeichnet wurde, führt nun zu einem rigorosen und unverantwortlichen Kahlschlag. Steuerungsinstrumente wie die *Berlin University Alliance*, auch für eine sinnvolle Clusterbildung zwischen den Berliner Universitäten gedacht, spielen angesichts der finanziellen Zwänge offenkundig keine Rolle.

Dabei geht es um bemerkenswert viel: Wie können Universitäten unter diesen Bedingungen Orte gelebter kultureller Vielfalt bleiben? Wie steht es um die Relevanz der Geistes- und Kulturwissenschaften (universitätsintern wie in einer breiteren Öffentlichkeit)? Vor allem aber: Warum wird ein substanzieller Bereich der Fachkultur derartig gravierend beschädigt? Im deutschsprachigen Bereich ist die Architekturgeschichte seit dem Beginn der wissenschaftlichen Kunstgeschichte selbstverständlicher Teil hiervon. Bilder und Artefakte stehen seit jeher im engsten Zusammenhang mit architektonisch gestalteten Räumen, auch gibt es in den jeweiligen Theoriebildungen viele Übereinstimmungen. Gleichwohl haben die mei-

sten Gegenstände der Architekturgeschichte eine eigene, auch methodologisch sich niederschlagende Spezifik (als Stichworte genannt seien Terminologie, Material und Konstruktion). Aus Gründen dieser Komplementarität ist Architekturgeschichte an praktisch allen größeren Instituten für Kunstgeschichte vertreten; auch sind die Curricula republikweit in ähnlicher Weise darauf eingestellt. Kunsthistorische Architekturgeschichte ist nicht identisch mit der Architektur- und Baugeschichte an Architekturfakultäten, denn sie hat andere methodische Zugriffe, vor allem aufgrund einer tief reichenden historischen Perspektivierung und der daraus erwachsenen Analysekompetenz.

In den aktuellen interdisziplinären Diskursen um die Geschichte, Gegenwart und Zukunft der gebauten Umwelt ist das Fach Kunstgeschichte gerade durch seine Kompetenz im Umgang mit dem architektonisch und gartenkünstlerisch definierten Raum sowie im Hinblick auf ökologische Krisenbewältigung gefragt. Kunsthistorische Architekturgeschichte vermittelt baukulturelles Wissen von der Spätantike bis zur Gegenwart. Hervorzuheben ist dabei die Beschäftigung mit Bauten als Ausdruck von Herrschaft und Repräsentation, mit sozialen und gesellschaftspolitischen Kontexten, den multisensorischen Qualitäten und transkulturellen Aspekten von Räumen, den Strategien bildmedialer Vermittlung von Architektur, den Formen der Erinnerungs- und Gedenkkultur oder aber der Geschichte und Gestalt von Bibliotheken und Museen, die derzeit gesellschaftlich einen hochdynamischen Prozess durchlaufen. Ein weiterer wichtiger Aspekt: Denkmalfachbehörden setzen weiterhin auf Absolvent:innen mit architekturhistorischem Schwerpunkt.

Zuschrift

Die Abschaffung der Architekturgeschichte an den Berliner Instituten für Kunstgeschichte trifft eine der zentralen und besonders öffentlichkeitswirksamen Sparten unseres Fachs. Wenn wir hier nachdrücklich für deren Erhalt votieren, geht es nicht um das Festhalten an Traditionen um ihrer selbst willen, sondern um die Sicherung der beschriebenen analytischen Kompetenz. Diese ist heute mehr denn je gefragt, um die Transformation unserer Städte, wenn nicht unserer Gesellschaft, intellektuell zu begleiten und baukulturelles Erbe zu bewahren und vermittelbar zu machen.

Berlin, 15. März 2026

Zuschrift

Elisa Debenedetti Prize for research writing in the History of Eighteenth-Century Art. Inaugural Award 2026

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.4.115264>

Ausstellungskalender

DOI: <https://doi.org/10.11588/kc.2026.4.115184>

Elisa Debenedetti Prize for research writing in the History of Eighteenth-Century Art. Inaugural Award 2026

Elisa Debenedetti (1933–2024), professor of art history at Sapienza Università di Roma, promoted the study and research of 18th-century arts for decades. Author of important contributions, essays and monographs, she founded and edited the journals “Studi sul Neoclassico” (1973–80) and “Studi sul Settecento Romano” (since 1985), essential points of reference and discussion for researchers and scholars. The Debenedetti family, in agreement with the Department of History, Anthropology, Religions, Art and Entertainment at Sapienza Università di Roma, the Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma and the Fondazione Ernesta Besso, have established a biennial prize for an unpublished long-form study on the arts of the eighteenth century, focussed, though not exclusively so, on Roman culture.

The prize is open to young scholars of any nationality who are under 40 years of age on the closing date of the call for applications, for independent research-based long-form writing, i.e. degree theses, specialisation theses, doctoral theses, etc., written in Italian, English, French or Spanish. The prize consists of publication as a monograph by L’Erma di Bretschneider in Rome, in the series “Inchiostri di Storia dell’arte e dell’architettura”.

Applications must be received by 31 October 2026 at the e-mail address: premioelisadebenedetti@gmail.com. Confirmation of receipt of applications will be sent. The application must contain, in PDF format:

- text and images (low resolution)
- abstract (maximum 5,000 characters)
- brief curriculum vitae et studiorum.

The jury is composed of a representative of the Debenedetti family, the director of the Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma, two representatives of Sapienza Università di Roma (SARAS and SDRA Departments), two representatives of the Fondazione Ernesta Besso and a representative of a foreign research institution. The jury’s decision is final. The winner will be announced by 30 November 2026. The prize ceremony will take place in Rome in December 2026, and the publication will be released within the following year.

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 mit einem roten Pfeil (↗) gekennzeichnet. Wenn der Veranstalter das Erscheinen eines Ausstellungskatalogs mitteilt, ist dem Titel das Zeichen (K) beigegeben. Hinter verlinkten Online-Katalogen erscheint ↗.

Aalborg (DK). **Kunsten Museum of Modern Art.** –18.10.: Sisters Hope x Kunsten. 9.5.–6.9.: Late Picasso.

Aarau (CH). **Aargauer Kunsthhaus.** –25.5.: Mehr Licht. Video in der Kunst. –21.6.: Mario Sala.

Aarhus (DK). **Aros.** –19.4.: Anna Boghiguan.

Ahlen. **Kunst-Museum.** –21.6.: Aus Leidenschaft. Slg. Weishaupt.

Ajaccio (F). **Maison Bonaparte.** –30.6.: Talma et Napoléon.

Albi (F). **Musée Toulouse-Lautrec.** –26.7.: H. G. Ibels, un nabi engagé.

Albstadt. **Kunstmuseum.** –31.5.: Brigitte Wagner. Zeichnungen. –6.9.: Rainer Zerback. Metamorphosis. Die Schwäbische Alb im Wandel. (K).

Amersfoort (NL). **Kunsthall KAdE.** –10.5.: Stairway to..?

Amstelveen (NL). **Cobra Museum.** 24.4.–6.9.: Wilde rokken. Cobra art as textile; Andy Warhol. The Textiles.

Amsterdam (NL). **Rijksmuseum.** –25.5.: Fake!; Metamorphoses. Ovid and the Arts. (K).

Stedelijk Museum. –2.8.: Danh Vo. 17.4.–2.8.: Beyond the Manosphere. Masculinities Today. 14.5.–18.10.: Kho Liang Ie. Mid-Century Modernist.

Van Gogh Museum. –17.5.: Yellow. Beyond Van Gogh's Colour. (K); An Ode to Printmaking.

Annapolis (USA). **Banneker-Douglass-Tubman Museum.** –16.1.27: She Speaks: Black Women Artists and the Power of Historical Memory.

Antwerpen (B). **MoMu.** –17.1.27: The Antwerp Six. (K).

Aosta (I). **Museo Archeologico Regionale.** –2.6.: Grigory Gluckmann.

Appenzell (CH). **Kunstmuseum.** –19.4.: Wishlist/ collection; Agata Ingarden. 3.5.–25.10.: Caline Aoun.

Aschaffenburg. **Christian Schad Museum.** 30.4.–10.2.27: A European Collection. Meisterwerke aus dem Khanenko Museum in Kyjiw. (K).

Jesuitenkirche. –12.7.: Stufen. Erklimmen – Wachsen. Kunstpreis der Stadt Aschaffenburg 2026.

Atlanta (USA). **High Museum.** –19.4.: The Lost World: The Art of Minnie Evans.

Augsburg. **Kunsthalle im Glaspalast.** –21.6.: Symbiosis. Kunst zwischen Mensch und Natur. 18.4.–11.10.: Shift of Vision. Neue Wege der Abstraktion. Jutta Haeckel, Peter Krauskopf, Moritz Neuhoff. 18.4.–20.9.: Manuel Frattini. Die Landschaft der Malerei.

Grafisches Kabinett. 17.4.–19.7.: Ukiyo. Japans fließende Welt in Farbholzschnitten und Netsuke.

Schaezlerpalais. –19.4.: Hermann Fischer. Zeichner und Aquarellist.

Bad Homburg. **Sinclair-Haus.** –9.8.: Vogelperspektiven. Die Vögel und wir.

Baden-Baden. **Kunsthalle.** –10.5.: Katharina Wulff. Arabesken in Arabesken.

Museum Frieder Burda. –2.8.: Wettstreit mit der Wirklichkeit. 60 Jahre Fotorealismus. (K).

Barcelona (E). **CaixaForum.** –16.8.: Chez Matisse. El Legado de una Nueva Pintura.

Fundació Miró. –10.5.: Open the Archive 07. L'Antitête.

Museu Nacional d'Art de Catalunya. –28.6.: Sant Pere de Rodes and the Master of Cabestany: The Construction of a Myth. 7.5.–31.12.: Sim Acquisition, Drawing and War.

Basel (CH). **Architekturmuseum.** –19.4.: Wohnen – not for Profit. Die Genossenschaft als Labor des Zusammenlebens. (K).

Kunsthalle. –17.5.: Dominique White. 1.5.–9.8.: Janiva Ellis.

Kunstmuseum. –26.7.: Vera Molnár. Möglichkeiten. –2.8.: The First Homosexuals. Die Entstehung neuer Identitäten 1869–1939. 18.4.–23.8.: Helen Frankenthaler. (K).

Museum Jean Tinguely. –10.5.: Carl Cheng. –30.8.: Angelica Mesiti. Reverb. –7.3.27: Nicolas Darrot. Fuzzy Logic.

Bayreuth. **Iwalewahaus.** 7.5.–18.9.: Ruth Baumgarte. (K).

Kunstmuseum. –4.10.: AugenZeugen mit Stift und Kamera. Max Beckmann und Armand Besch.

Bedburg-Hau. **Schloss Moyland.** –19.4.: In the Picture. Porträtfotografie aus der Slg. –6.9.: Daniele Formica. Im Dialog mit Joseph Beuys. 10.5.–20.9.: Armin Mueller-Stahl. Nacht und Tag auf der Erde.

Bergamo (I). **GAMEC.** –6.9.: Ana Silva.

Bergisch Gladbach. **Villa Zanders.** –16.8.: Zeichenräume. Monika Bartholomé, Claudia Busching,

Ausstellungskalender

Kati Gausmann, Betina Kuntzsch, Angela Lubič, Katja Pudor, Kamilla Szj, Jolanta Wagner, Julia Ziegler. (K).

Berlin. Akademie der Künste. –10.5.: Vessel & Voyager.
Alte Nationalgalerie. –15.11.: Skandal! Hermione von Preuschen und der Mors Imperator.

Altes Museum. –3.5.: 200 Jahre Museumsinsel: Grundstein Antike. Berlins erstes Museum.

Berlinische Galerie. –1.6.: Stephanie Comilang. –3.8.: Brigitte Meier-Denninghoff. Skulpturen und Zeichnungen 1946–70. (K). –17.8.: Monira Al Qadiri. 17.4.–14.9.: Marc Brandenburg. 20th Century Debris; Emilio Vedova. Absurdes Berliner Tagebuch '64.

Bode-Museum. –5.5.: Zurück in Berlin. Eine Marienbüste und die Slg. Benoit Oppenheim. –20.9.: Die Pazzi-Verschwörung. Macht, Gewalt und Kunst im Florenz der Renaissance.

Bröhan-Museum. –26.4.: Glamour und Geometrie. Art Déco in der Illustration. Blackbox #17; „Ich bin keine Keramikerin.“ Linde Burkhardt. –30.8.: Edward W. Godwin und Oscar Wilde. Dandys, Dekadenz, Moderne. (K).

Brücke-Museum. –21.6.: Kunst Hand Werk Brücke. (K).

Deutsches Historisches Museum. –7.6.: Natur und deutsche Geschichte. Glaube – Biologie – Macht.

Gemäldegalerie. –31.5.: Gallery Looks. Modeinszenierungen in der Gemäldegalerie; Fashion x Craft. Echoes of Tomorrow. –14.6.: „Das alles bin ich!“ Die Schenkung Christoph Müller. Teil IV: Blatt und Lebenswerk.

Georg-Kolbe-Museum. –26.7.: Räume schaffen. Die Konstruktivistin Marlow Moss. Mit Leonor Antunes, Tacita Dean, Florette Dijkstra und Ro Robertson. (K).

Hamburger Bahnhof. –3.5.: Annika Kahrs. (K). –31.5.: Petrit Halilaj. (K). –13.9.: Saädane Afif. (K); Giulia Andreani. –3.1.27: Shilpa Gupta. (K). 1.5.–10.1.27: Lina Lapelytė. (K).

Haus der Kulturen der Welt. –14.6.: Tirailleurs: Von Kanonenfutter zu Avantgarde. Die vergessenen Soldat*innen, die Europa befreit haben.

Haus am Waldsee. –25.5.: Gianna Surangkanjanajai.

Humboldt-Forum. –25.5.: Alles unter dem Himmel. Harmonie in der Familie und im Staat. –2.8.: Beziehungsweise Familie. Familiäre Beziehungsgeflechte der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. (K). –3.8.: Sich verwandt machen; An das wir uns festhalten.

James-Simon-Galerie. –19.7.: Gebaute Gemeinschaft. Göbeklitepe, Taş Tepeler und das Leben vor 12.000 Jahren. (K).

Jüdisches Museum. 7.5.–1.11.: Between the Lines. Daniel Libeskind und das Jüdische Museum Berlin.

Käthe-Kollwitz-Museum. –3.5.: Käthe Kollwitz und das Theater. (K).

Kulturforum. –14.6.: Heimsuchung: 40 Jahre KGM am Kulturforum.

Kunstgewerbemuseum. –3.5.: Jerszy Seymour: Mutuogenesis. –25.6.: Bundespreis Ecodesign: Thinking Ahead. 15.5.–11.10.: Many Shades of Grès. Mode wird Kunst.

Kupferstichkabinett. –31.5.: Bosphorus Beats. Blicke auf Istanbul von 1500 bis 1800.

Liebermann-Villa am Wannsee. –25.5.: Alles für die Kunst! Max Liebermann zwischen Strategie und Kulturpolitik. (K).

Martin-Gropius-Bau. –28.6.: Peter Hujar / Liz Deschenes: Persistence of Vision.

Museum Europäischer Kulturen. –24.5.: All Hands On: Flechten. 24.4.–29.3.27: Schwerer Stoff. Frauen – Trachten – Lebensgeschichten. (K).

Museum für Fotografie. 17.4.–4.10.: Neue Frau, Neues Sehen. Die Bauhaus-Fotografinnen.

Neue Nationalgalerie. –9.8.: Constantin Brancusi. (K). –31.12.: Gerhard Richter. 100 Werke für Berlin. 25.4.–3.1.27: Ruin und Rausch. Berlin 1910–1930.

Neues Museum. –10.1.27: Schicksal in den Sternen. Die Anfänge des Tierkreises. (K).

Slg. Scharf-Gerstenberg. –26.4.: Schluss mit den Meisterwerken. –3.5.: Möglichkeiten einer Insel. Denken in Bildern von Gerstenberg bis Scharf. (K).

Schloss Köpenick. 24.4.–4.10.: Zinn vom Mittelalter bis zum Jugendstil.

Bern (CH). Kunsthalle. –10.5.: Edgar Calel; Lin May Saeed.

Kunstmuseum. –5.7.: Stiftung Expressionismus. Von Gabriele Münter bis Sam Francis; Panorama Schweiz. Von Caspar Wolf bis Ferdinand Hodler. –27.9.: Das volle Leben. Alte Meister von Uccio bis Liotard.

Zentrum Paul Klee. –3.5.: Fokus. Hans Fischli (1909–89). –21.6.: Schwitters. Grenzgänger der Avantgarde. (K). 9.5.–23.8.: Fokus. Klees Rückseiten.

Besançon (F). Musée des Beaux-Arts. –21.9.: Ceija Stojka. Garder les yeux ouverts.

Biel (CH). Kunsthaus Centre d'art. –17.5.: Anita Muçolli; Nelson Schaub.

Bielefeld. Kunsthalle. –14.6.: Duane Linklater. Cache.

Bietigheim-Bissingen. Städt. Galerie. –21.6.: Unglaublich. Zeitgenössische Kunst in den Sphären der Religion. 9.5.–6.1.27: Bernhard Obst.

Bilbao (E). Guggenheim. –3.5.: Arts of the Earth. –13.9.: Ruth Asawa. 5.5.–1.11.: Igshaan Adams.

Bochum. Kunstmuseum. –13.9.: Yuko Mohri und Ei Arakawa-Nash. 24.4.–1.11.: Das öffentliche Grün.

Bologna (I). Pal. Pallavicini. –19.7.: Ruth Orkin. The Illusion of Time; Saul Leiter.

Ausstellungskalender

Pal. Pepoli. –27.9.: Frida Kahlo. Lo sguardo come identità.

Bonn. August Macke Haus. –23.8.: Visionen der Moderne. August Macke und Max Ernst.

Bundeskunsthalle. –9.8.: Amazônia. Indigene Welten. –23.8.: Peter Hujar. –25.10.: Sex Work. Eine Kulturgeschichte der Sexarbeit.

Kunstmuseum. –17.5.: Douglas Swan. –16.8.: Dorothea von Stennen Kunstpreis 2026: Tohé Commaret, Sarah-Anaïs Desbenoit, Pol Taburet.

Boston (USA). Museum of Fine Arts. –28.6.: Framing Nature: Gardens and Imagination. –1.12.: Reality and Imagination: Rembrandt and the Jews in the Dutch Republic.

Bregenz (A). Kunsthaus. –25.5.: Koo Jeong A.

Vorarlberg Museum. –6.1.27: Der atlantische Traum. Franz Plunder. Bildhauer, Bootsbauer und Abenteurer.

Bremen. Gerhard-Marcks-Haus. –28.6.: Clémence van Lunen. Kribbelige Unruhe; Soyeon An. Die Form der Unvollkommenheit; Marcks und Amerika. Go West.

Kunsthalle. –5.7.: Natur und Antike. Der Romantiker Friedrich Nerly in Rom. (K); Nerly in Venedig. Von Gondeln und Palästen.

Museen Böttcherstraße. –13.9.: Becoming Paula.

Neues Museum Weserburg. –10.5.: Julika Rudelius. –4.10.: Die tödliche Doris. 2.5.–4.10.: Anys Reimann.

Brescia (I). Pal. Martinengo. –14.6.: Liberty. L'arte dell'Italia moderna. –12.7.: Bruce Gilden per Raffaello. Grazia.

S. Giulia. –23.8.: Bruce Gilden.

Brühl. Max Ernst Museum. –5.7.: Marianna Simnett. (K).

Brüssel (B). Design Museum. –20.9.: Designing Childhood. A History of Design for Children. 24.4.–25.10.: Val Saint Lambert & Design (1958–2000).

Musées royaux des Beaux-Arts. –19.4.: Fragile! Friable media on paper in fin-de-siècle Belgium; Art and Gender Stereotypes.

Palais des Beaux-Arts. –14.6.: Ho Tzu Nyen; Bellezza e Bruttezza. The Ideal, the Real and the Caricature in the Renaissance. –16.8.: Picture Perfect. Beauty through a Contemporary Lens.

Budapest (HU). Szépművészeti Múzeum. –16.4.: The Mannerist Mind. Prints from the Georg Baselitz Coll. (K).

Burgdorf (CH). Museum Franz Gertsch. –7.6.: Leanne Picthall. Meaning So Well. –30.8.: Robert Zandvliet. The Painting is a Door; Franz Gertsch. Eisenbett und Trompete, Familie und Paare.

Cambridge (USA). Harvard Art Museum. –10.5.: Critical Printing. –2.8.: Celtic Art Across the Ages. (K).

Carrara (I). MUDAC. –30.8.: Mikayel Ohanjanyan.

Caserta (I). Reggia di Caserta. –20.4.: Regine. Trame di cultura e diplomazia tra Napoli e l'Europa.

Castres (F). Musée Goya. –24.5.: Entrez dans la couleur!

Chantilly (F). Château de Chantilly. –1.6.: Les trésors restaurés. Hommage aux mécènes bibliophiles. –14.6.: Seicento in Carta. L'Italie du XVIIe siècle dans les collections graphiques du musée Condé; Titien, Ecce Homo

Charleroi (B). Musée d'art de Hainaut. –3.5.: Bachelot & Caron. Porcelaine et faits divers; Chantal Maes.

Chemnitz. Kunstsammlungen. –16.8.: Utopia. Recht auf Hoffnung. 7.5.–30.8.: Spuren der Nähe. Käthe Kollwitz und zeitgenössische Fotografie.

Museum Gunzenhauser. –31.5.: Plastik aus der Slg. Gunzenhauser; Otto Dix und die Neue Sachlichkeit.

–14.6.: Mahlzeit! Feinkunsthalle.

Schlossbergmuseum. –7.6.: Ganz rein! Jüdische Ritualbäder. Fotografien von Peter Seidel.

Chicago (USA). Art Institute. –1.6.: Carroll Dunham. Drawings, 1974–2024; Matisse's Jazz: Rhythms in Color. –5.7.: Korean National Treasures: 2000 Years of Art. –20.7.: Lucas Samaras: Sitting, Standing, Walking, Looking.

Chur (CH). Bündner Kunstmuseum. –5.7.: Im Atelier. Raum, Arbeit, Mythos; Daniela Keiser. –26.7.: Susan Hefuna. (K). –2.8.: Heiner Kielholz.

Cincinnati (USA). Taft Museum of Art. –17.5.: Rembrandt. Masterpieces in Black and White.

Coburg. Veste Coburg. –31.5.: Kleine Rüstung – Großer Auftritt. Der Harnisch des Coburger "Hofzwergs" Ruppert.

Compton Verney (GB). Gallery House. –28.6.: Bruegel to Rembrandt: Drawing Life, Sketching Wonder.

Cottbus. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. –19.4.: Radikale Schönheit; Karoline Schneider. –17.5.: Gemachte Männer. Körper, Gestus, Habitus maskuliner Bildwelten. –31.5.: Merkwürdig? Merkwürdig! Fotografien aus der Slg. 25.4.–14.6.: Chris Hinze.

Davos (CH). Kirchner-Museum. –3.5.: Kirchner. Picasso. (K).

Deauville (F). Musée Les Franciscaines. –24.5.: André Hambourg. Œuvres de jeunesse.

Den Haag (NL). Kunstmuseum. –6.9.: Can Love Be a Photograph. 40 Years of Inez & Vinoodh. (K).

Mauritshuis. –7.6.: Birds. The Goldfinch, Birds, Art and Us. (K).

Ausstellungskalender

Dessau. Bauhausgebäude Dessau-Roßlau. –10.1.27: Glas – Beton – Metall.

Bauhaus Museum. –31.1.27: Bakelit – Glasur – Farbe.

Dijon (F). Musée Magnin. 14.5.–20.9.: Djamel Tatah, le temps du regard.

Dordrecht (NL). Museum. –14.6.: Water & Light. Highlights by Yale Center for British Art.

Dortmund. Dortmunder U. –26.7.: Robotron. Arbeiterklasse und Intelligenz.

Museum Ostwall. –26.7.: Müll. Eine Ausstellung über die globalen Wege des Abfalls. (K).

Dresden. Albertinum. –31.5.: Paula Modersohn-Becker und Edvard Munch. Die großen Fragen des Lebens. (K).

Leonhardi-Museum. –21.6.: August Kotsch 1836–1910. (K).

Residenzschloss. –3.1.27: Kunstkammer Gegenwart: Keith Haring, Isa Genzken, Christopher Wool.

Skulpturensammlung. –11.5.: Iman Issa. Das Spiel. (K).

Zwinger. –28.6.: Herkules – Held und Antiheld. (K).

Dublin (IRL). Irish Museum of Modern Art. –5.7.: Cecilia Vicuña: 'Reverse Migration: A Poetic Journey'.

Düren. Leopold-Hoesch-Museum. –17.5.: Wilhelm Schürmann. Fotografien.

Düsseldorf. KIT. –28.6.: For Ever and Forever When I Move. Mit Enya Burger und Teresa Linhard.

Kunstpalastr. –3.5.: Only Murders in the Museum.

–25.5.: Community. Fotografie und Gemeinschaft.

–16.8.: Monet – Cézanne – Matisse. Scharf Coll. (K).

K 21. –18.4.: Thomas Schütte. –19.4.: Grund und Boden. Wie wir miteinander leben. –2.8.: Anne Truitt. Pioneer of Minimal Art.

Duisburg. Lehbruck-Museum. 24.4.–30.8.: Anish Kapoor.

Essen. Museum Folkwang. –7.6.: L is for Look. Fotobücher für Kinder und Jugendliche. –4.10.: Saâdane Afif. Plakate.

Ruhr Museum. –31.8.: Wie man lebt – wo man lebt. Dokumentar fotografien von Brigitte Kraemer.

Esslingen. Villa Merkel. –7.6.: Ivana de Vivanco; Jakob Collection x Grischa Hyazinth Kaczmarek. Antiheroes.

Eupen (B). IKOB. –7.6.: Wolfgang Nestler.

Evian (F). Palais Lumière. –17.5.: Modernité suisse, l'heritage de Hodler.

Ferrara (I). Pal. dei Diamanti. –19.7.: Andy Warhol. Ladies and Gentlemen.

Fischerhude. –24.5.: Paula Modersohn-Becker. Landschaften.

Flensburg. Museumsberg. –25.10.: 150 Jahre Museumsberg Flensburg. Visionen und Utopien.

Florenz (I). Museo degli Innocenti. –7.6.: Toulouse-Lautrec. Un viaggio nella Parigi della Belle Époque.

Museo Novecento. –13.9.: Georg Baselitz. Avanti. –4.10.: Ottone Rosai.

Pal. Medici-Riccardi. –25.8.: Firenze Déco. Atmosfere degli anni venti.

Pal. Strozzi. –23.8.: Rothko a Firenze.

Forlì (I). Musei di San Domenico. –28.6.: Barocco. Il gran teatro delle idee.

Fort Worth (USA). Kimbell Art Museum. –28.6.: The Holy Sepulcher Treasures from the Terra Sancta Museum Jerusalem.

Forte dei Marmi (I). Forte Leopoldo. –27.9.: Pittura a Napoli dopo Caravaggio. Il Seicento nella Coll. della Fondazione de Vito.

Francavilla Fontana. Castello Imperiali. –31.7.: Barocco e Neobarocco da Rubens a Fontana.

Frankfurt/M. Caricatura Museum. –7.6.: Das kann nur Perscheid. Das Beste aus Perscheids Abgründen. (K); Stricheln und Sticheln. Satire in der Krise der Demokratie.

Deutsches Architekturmuseum. –7.6.: Die Stadt ist der Sport. Städte in Bewegung: Beispiele aus ganz Europa. –28.6.: DAM PREIS 2026. Die 23 besten Bauten in/aus Deutschland. –18.10.: Suburbia. Träume vom Eigenheim. Wege aus der Wohnungskrise.

Historisches Museum. –24.5.: Ursula Edelmann. Stadtbilder – Ikonen des Stadtwandels.

Jüdisches Museum. –10.5.: 100 Jahre Neues Frankfurt. –29.11.: Follow the Function? –3.1.27: Armin Stern. Maler und Zionist. 17.4.–27.9.: Mishpocha. The Art of Collaboration.

Liebieghaus. –3.5.: Tiere sind auch nur Menschen. Skulpturen von August Gaul.

Museum für Angewandte Kunst. –26.4.: AI-Worlding. Künstlerische Forschung zu KI-generierten Weltmodellen. (K↗). –24.5.: Wolle, Seide, Widerstand. (K). 14.5.–28.6.: Positions on Freedom. Gestaltung und ihre Grenzen.

Museum Giersch. –6.9.: Multispezies Members Club. Neue Allianzen zwischen lebendigen und künstlichen Systemen.

Museum für Moderne Kunst. –31.5.: Tohé Commaret: Pontopreis MMK 2026.

Museum der Weltkulturen. –30.8.: Sheroes. Comic Art from Africa.

Schirn. –26.4.: Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. –10.5.: Thomas Bayrle. Fröhlich Sein!

Städel. –5.7.: Monets Küste. Die Entdeckung von Étretat. (K).

Frankfurt/O. Brandenburgisches Landesmuseum für moderne Kunst. Packhof. 10.5.–5.7.: Joachim Völkner.

Ausstellungskalender

Freiburg. **Augustinermuseum.** –21.2.27: Zukunfts(t)räume. Museum im Wandel.

Fribourg (CH). **Kunsthalle.** –17.5.: Passages. Nat Faulkner, Solomon Garçon, Keta Gavasheli, Gaylen Gerber mit Leah Ke Yi Zheng, Hervé Guibert, Nour Mobarak, Henrik Olesen, B. Ingrid Olson, Anastasia Pavlou, Matthew Peers, Cora Pongracz, Pope.L, Ariana Reines und Oscar Tuazon, Dieter Roth, Sava Sekulić.

Friedberg. **Museum im Wittelsbacher Schloss.** –26.4.: Thomas Weil. Ornamental.

Gelsenkirchen. **Kunstmuseum.** 26.4.–16.8.: Michael Beutler.

Gemona del Friuli. **Pal. Fantoni.** –21.6.: Architettura del Novecento.

Gent (B). **Museum voor Schone Kunsten.** –31.5.: Inoubliables. Femmes artistes d'Anvers à Amsterdam entre 1600 et 1750. (K). –30.5.27: Queer Belgian Art. Nouveaux points de vue sur l'art dans les Pays-Bas du Sud (1400–1950).

S.M.A.K. –3.5.: Aziz Hazara. –13.9.: Francisca García & Mario Navarro.

Genua (I). **Pal. Ducale.** –19.7.: Van Dyck l'Europeo. Il viaggio di un genio da Anversa a Genova e Londra. (K). 24.4.–13.9.: Mimmo Rotella 1945–2005.

Pal. della Meridiana. –12.7.: Futurismo.

Wolfsoniana. –1.11.: Giovanni Korompay.

Giverny (F). **Musée des Impressionismes.** –5.7.: Avant les nymphéas. Monet découvre Giverny 1883–90.

Göppingen. **Kunsthalle.** –28.6.: Sibylle Bergemann. Fotografie 1966–2010.

Gournay-sur-Marne (F). **Musée Eugène Carrière.** –26.4.: Élégantes de la Belle Époque. Quand la Mode devient Tableau.

Graz (A). **Halle für Kunst.** –19.4.: Eva Ursprung; Susanne Wenger.

Kunsthau. –20.9.: Hybrid Pleasures. Helen Chadwick Supported by Liesl Raff. –8.11.: 30% Löwenzahn.

Schloss Eggenberg. –31.10.: Pieter Claesz: Stillleben.

Greenwich (USA). **Bruce Museum.** –10.5.: Ursula von Rydingsvard.

Grenoble (F). **Musée.** –19.4.: Épopées graphiques. Bandes dessinées, comics et mangas.

Haarlem (NL). **Frans-Hals-Museum.** –11.10.: The Mystery of the Girl in Blue.

Hagen. **Emil Schumacher Museum.** –7.6.: Rupprecht Geiger: Farbe – Licht – Energie. (K).

K.E. Osthaus-Museum. –21.6.: Zuhause. Künstlerische Perspektiven auf Wohnen, Obdach und Unterkunft. (K).

Halle. **Moritzburg.** –25.5.: Farben des Lichts. Internationales Studioglas. –28.6.: Wilhelm Lehmbruck. Ewig menschlich. (K). Mit einer Intervention von Gintarė Sokelelytė. (K).

Hamburg. **Bucerius Kunst Forum.** 8.5.–16.8.: F.C. Gundlach. (K).

Deichtorhallen. –26.4.: Huguette Caland. A Life in a Few Lines; Into the Unseen. The Walther Coll.; Daniel Spoerri. (K). –10.5.: Philip Montgomery.

Ernst-Barlach-Haus. –7.6.: Ulla von Brandenburg. Schüttelt Schattendramen aus dem Ärmel.

Kunsthalle. –7.6.: For Your Eyes Only. Miniaturen der Romantik. (K). –30.8.: Maria Lassnig und Edvard Munch. Malfluss = Lebensfluss. 24.4.–11.4.27: Skulptural. Die neuen Galerien.

Museum für Kunst und Gewerbe. –26.4.: Contemporary Craft: Ernst Gamperl. Das Lebensbaumprojekt. –3.1.27: Inspiration China. –1.8.27: XULY.Bët. Funkin' Fashion Factory 100% Recycled. 17.4.–1.11.: Hans Hansen. Foto.

Hamm. **Gustav-Lübcke-Museum.** –19.7.: Dressed. Rom, Macht, Mode.

Hannover. **Kunstverein.** –24.5.: Under the Milky Way. Abstraktion, Autonomie und post-vandalische Tendenzen in der Kunst der Gegenwart. (K).

Landesmuseum. 24.4.–25.10.: Aufgetaucht. Philipp Klein im Kreis der Impressionisten.

Museum August Kestner. –7.6.: Fun Design/Circular Design.

Museum Wilhelm Busch. –14.6.: Anke Feuchtenberger, Ulli Lust, Katharina Greve und Michaela Konrad.

Sprengel Museum. –10.5.: Gabriela Jolowicz. Holzschnitte. (K). –5.7.: Horst Antes zum 90. Geburtstag. 18.4.–5.7.: Maja Zipf.

Hartford (USA). **Wadsworth Atheneum.** –20.12.: Mariel Capanna.

Heidelberg. **Kurpfälzisches Museum.** 26.4.–19.7.: Ikonen der Mode. Fotografien von Regina Relang.

Slg. Prinzhorn. –19.4.: Wer bin ich? Bilder der Identitätssuche.

Heidenheim. **Kunstmuseum.** –31.5.: Deutsch!; Fabian Reetz. –26.7.: Zohar Fraiman.

Heilbronn. **Kunsthalle Vogelmann.** 25.4.–6.9.: Andrea Pichl.

Herford. **MARTa.** –25.5.: ars viva 2026: Ryan Cullen, Nazanin Noori, Prateek Vijan. –7.6.: Kartographien des Wachstums. Katinka Bock im Dialog mit Lois Weinberger.

Hornu (B). **Grand Hornu.** –26.4.: Patricia Urquiola. –10.5.: Cristina Garrido; Honoré d'O. (K); Nedko Solakov. –30.8.: Memo. Remembering the Futures.

Ausstellungskalender

Houston (USA). **Menil Coll.** –9.8.: The Gift of Drawing: Cy Twombly. 24.4.–11.10.: John Akomfrah.

Museum of Fine Arts. –17.5.: Frida. The Making of an Icon. –7.9.: Ernesto Neto.

Ingelheim. **Altes Rathaus.** 26.4.–5.7.: Von London nach Venedig: James Whistler & Hiroyuki Masuyama. (K).

Istanbul (TK). **Museum of Modern Art.** –18.10.: Panorama: Dreams and Places.

Itzehoe. **Prinzeßhof.** –7.6.: Oskar Kokoschka. Menschen und Länder.

Jena. **Kunstsammlung.** –7.6.: Jonathan Meese.

Kaiserslautern. **Museum Pfalzgalerie.** –25.5.: Tina Blau. Im Freien. (K).

Karlsruhe. **ZKM.** –26.4.: Ulrich Bernhardt. –2.8.: Assembling Grounds. Praktiken der Koexistenz; Connection Machine CM-2. Der Traum von einem elektronischen Gehirn.

Kassel. **documenta archiv.** –22.5.: Alte Heimat – neue Heimat: Dea Tcholakava. From Countless Sleepless Nights.

Fridericianum. –19.7.: Catherine Opie.

Hessisches Landesmuseum. –3.5.: Mit spitzer Feder. Schreibzeug und Schreiben im Wandel der Zeit.

Neue Galerie. –24.1.27: Resonanzräume. documenta Kunst und weitere Neuerwerbungen.

Schloss Wilhelmshöhe. –6.9.: Verheißungsvoll. Bilder von Kosmos und Hoffnung. 8.5.–9.8.: Rembrandt 1632. Entstehung einer Marke. (K).

Kaufbeuren. **Kunsthhaus.** –21.6.: long time no see. Maximilian Gutmair, Sebastian Mayrhofer, Nicola Reiter, Johannes Vogl, Ulrich Vogl, Sonja Wahler.

Klosterneuburg (A). **Albertina.** –15.11.: Donated with Love.

Koblenz. **Ludwig Museum.** –24.5.: Marianne Aue; Markéta Othová, Michael Bielický, Kamila B. Richter.

Mittelrhein-Museum. –17.5.: Bertha Falckenberg (1867–1951). Traum vom Malen. –6.9.: Koblenz wird modern. Die Kunst der 1920er Jahre. –1.11.: „Die Nebel zerreißen, der Himmel ist helle ...“. Naturbegeisterung in Kunst und Musik der Beethoven-Zeit.

Köln. **Käthe Kollwitz Museum.** –28.6.: Louise Stomps. Konturen des Inneren.

Kolumba. –14.8.: „make the secrets productive!“. Kunst in Zeiten der Unvernunft.

Kunst- und Museumsbibliothek. –19.4.: Zwischen Dekonstruktion und Montage. Von Collagen und Liebesaffären zu Köln.

Museum für Angewandte Kunst. –26.4.: Von Louise Bourgeois bis Yoko Ono. Schmuck von Künstlerinnen. (K).

Museum Ludwig. –2.8.: Yayoi Kusama. (K). –8.11.: De/Collecting Memories from Turtle Island. 18.4.–11.10.: Zweimal Deutschland um 1980.

Wallraf-Richartz-Museum. –31.5.: B(I)ooming. Barocke Blütenpracht.

Königswinter. **Siebengebirgsmuseum.** –26.4.: Ernemann Sander.

Kopenhagen (DK). **Arken Museum.** 7.5.–3.1.27: Come Hell or High Water Superflex.

Design Museum. –17.5.: Laboratorium. Foersom & Hiort-Lorentzen. –9.8.: Japan Modern Poster; Japanese Woodblock Prints: Hokusai. 1.5.–27.9.: Nikoline Liv Andersen.

Hirschsprungske Samling. –16.8.: Hanna Hirsch Pauli. The Art of Being Free.

Statens Museum for Kunst. –16.8.: Anna Thommesen. Weavings.

Krakau (PL). **Palast der Kunst.** –3.5.: Marian Ruzamski. Die Kunst der Erinnerung.

Krefeld. **Haus Esters.** 19.4.–6.9.: Bernhard Fuchs.

Haus Lange. 19.4.–6.9.: Acaye Kerunen.

Krems (A). **Galerie.** –25.9.: Christoph Höschele.

Karikaturmuseum. –5.7.: Sehnsucht Wald. Geschichten und Karikatur; Ulli Lust. Die Frau als Mensch. Exkurs #13; Grüffelo & Co. Geschichten von Julia Donaldson und Axel Scheffler. –31.1.27: Oliver Schopf. Nichts als die Wahrheit; Deix-Archiv 2026. Originalwerke kommentiert und kuratiert.

Kunsthalle. 25.4.–1.11.: Robert Rauschenberg. Image and Gesture. 1.5.–1.11.: Ligia Lewis.

Landesgalerie Niederösterreich. –3.5.: Iris Andraschek. –10.1.27: Inge Dick. Vom Licht berührt. –17.1.27: Wiener Moderne. Weiblich. Widerständig. Fanny Harlfinger-Zakucka und die Wiener Frauenkunst.

Museum. –3.5.: Christina Gschwantner. Colored Emotion.

Landshut. **Burg Trausnitz.** 1.5.–2.8.: Fürstliche Hochzeiten. Netzwerke für die Zukunft.

Lausanne (CH). **Musée cantonal des Beaux-Arts.** –2.8.: Marina Xenofontos. Play Life. –16.8.: Peintures françaises 1800–1945. Anatomie d'une collection. –23.8.: Otobong Nkanga. I dreamt of you in colours.

Lecce (I). **Fondazione Bisozzi | Rimbaud.** –10.5.: Filippo de Pisis e les Italiens de Paris.

Lecco (I). **Pal. delle Paure.** –27.9.: Hokusai. Il segreto dell'Onda che attraversa l'Europa.

Leiden (NL). **De Lakenhal.** –23.8.: At Home with Jan Steen.

Ausstellungskalender

Leipzig. **Grassi Museum für Angewandte Kunst.** –17.5.: Kriegsschrott im Haushalt. Industrieproduktion im Zeichen der Not 1945–49. –25.5.: Zauber der Revue. Art déco-Dosen. –4.10.: Gefäß / Skulptur 4. Deutsche und internationale Keramik seit 1946. (K). 7.5.–4.10.: The Soul of Objects. Angewandte Kunst aus Lateinamerika. **Museum der bildenden Künste.** –7.6.: Grafik im Fokus: Francisco de Goya. –28.6.: Sichtbarmachen. Spuren jüdischen Engagements im MdbK. –3.1.27: Rosa Barba. Under the Canopy. –28.3.27: Roxana Rios. Ode to Eris. 23.4.–25.4.27: Bilderkosmos #3. Leipzig im Dialog.

Le Mans (F). **Musée Tessé.** –27.9.: Albert Maignan. Un virtuose à la Belle Époque.

Leuven (B). **Museum.** –30.8.: Valérie Mannaerts. –22.11.: Els Nouwen.

Musée Parcours. –31.5.: Hansche. Maître du stuc.

Leverkusen. **Museum Morsbroich.** –7.6.: Von Mensch und Natur. Chained to the Rhythm.

Lindau. **Cavazzen Museum.** 2.5.–1.11.: Picasso Handmade.

Kunstforum Hundertwasser. –11.1.27: Friedensreich Hundertwasser. Die Kunst der Vielfalt. Geheimnisse der Originalgrafik.

Linz (A). **Francisco Carolinum.** –28.6.: Annegret Soltau. Unzensuriert. Eine Retrospektive; Ewa Partum. Conceptual Exercises. –12.7.: Georg Petermichl; Some Secrets on Photography. 17.4.–12.7.: What a View! Zeitgenössische Fotografie in Oberösterreich 2026.

Lentos. –10.5.: The World Without Us. 23.4.–30.8.: Max Pechstein.

OK. –13.9.: Peter Fellner; Carlos Motta.

Schlossmuseum. –30.8.: Dietmar Brehm. 22.4.–27.9.: Sepp Auer.

London (GB). **British Museum.** –4.5.: Samurai. –25.5.: Hawai'i: A Kingdom Crossing Oceans.

Courtauld Gallery. –17.5.: Seurat and the Sea.

Design Museum. –26.7.: Wes Anderson. 1.5.–4.10.: Nigo: From Japan With Love.

National Gallery. –10.5.: Wright of Derby: From the Shadows. 2.5.–23.8.: Zurbarán.

National Portrait Gallery. –4.5.: Lucian Freud. Drawing into Painting. –31.5.: Catherine Opie.

Royal Academy. –19.4.: Rose Wylie. –21.6.: Michaelina Wautier.

Tate Britain. –23.8.: Hurvin Anderson.

Tate Modern. –11.5.: Nigerian Modernism. –31.8.: Tracey Emin.

V&A. –1.11.: Schiaparelli. Fashion Becomes Art.

Los Angeles (USA). **Getty Museum.** –19.4.: Beginnings. The Story of Creation in the Middle Ages. –7.6.: Virtue and Vice. Allegory in European Drawing. –14.6.:

Photography and the Black Arts Movement, 1955–85. **Hammer Museum.** –17.5.: Five Centuries of Works on Paper: The Grunwald Center at 70. Part I. **MAK Center for Art and Architecture.** –25.5.: Nancy Holt. Light and Shadow Poetics.

Louisiana (DK). **Museum für Moderne Kunst.** –17.5.: Memoryscapes; Basquiat. Headstrong. –23.8.: Sophie Calle.

Lucca (I). **Cavallerizza.** –2.6.: Giovanni Boldini. La seduzione della pittura.

Museo Nazionale. –26.4.: Il pittore del re. Luigi Norfini nell'Italia del Risorgimento.

Ludwigshafen. **Rudolf-Scharpf-Galerie.** –26.4.: Valentina Jaffé. Dripping Folds and Melting States. (K). **Wilhelm-Hack-Museum.** –20.9.: Vom Klang der Bilder. 26.4.–20.9.: Raymond Pettibon. Plattencover seit 1978. Slg. Stefan Thull. (K).

Lüdinghausen. **Burg Vischering.** –31.5.: Engelbert Reinekes Momentaufnahmen der Politik. Augen – Blick – Winkel.

Lüttich (B). **La Boverie.** –19.4.: Robert Doisneau. Instants Donnés à La Boverie.

Lugano (CH). **MASI.** –21.6.: Autoritratti dalla collezione (1928–2021). –19.7.: K-NOW! Korean Video Art Today. –26.7.: Sentimento e osservazione. Arte in Ticino 1850–1950. –9.8.: Jean-Frédéric Schnyder. La pittura 2024/25.

Luxembourg. **Musée d'Art Moderne.** –23.8.: Igshaan Adams: Between Then and Now.

Madrid (E). **Museo Nacional Reina Sofia.** –20.4.: Juan Uslé; Oliver Laxe. –8.6.: Alberto Greco. –22.9.: History Doesn't Repeat Itself, but It Does Rhyme. Dumile Feni: African Guernica. –1.1.27: Andrea Canepa. 29.4.–7.9.: Aurèlia Muñoz.

Museo Thyssen-Bornemisza. –3.5.: Irma Álvarez-Laviada. Inside and Outside the Frame. –24.5.: Rauschenberg. Express. In + Out the Studio. –31.5.: Hammershøi. The Eye that Listens. –21.6.: Roman Khimei and Yarema Malashchuk. Pedagogies of War.

Magdeburg. **Kloster Unser Lieben Frauen.** –5.7.: Itamar Gov. The Rhinoceros in the Room, oder: Ein Märchen von Banalität und Bösem. –16.8.: Grace Weaver. Prélude.

Kulturhistorisches Museum. –17.5.: Erbauung (an) der Vergangenheit. Der Magdeburger Dom und die Wiederentdeckung des Mittelalters in Preußen. (K).

Mailand (I). **Fondazione Prada.** –30.10.: Hito Steyerl. The Island. –9.11.: Mona Hatoum.

GAM. –28.6.: Paul Troubetzkoy. Lo scultore della Belle Époque.

Ausstellungskalender

HangarBicocca. –26.7.: Rirkrit Tiravanija. The House that Jack Built.

Museo delle Culture. –28.6.: Chiharu Shiota.

Museo Diocesano. –17.5.: Hans Meling. La Crocifissione. Quattro artisti contemporanei attorno a un capolavoro.

Museo Poldi Pezzoli. –4.5.: Meraviglie del Grand Tour.

Museo San Fedele. –29.5.: Kounellis – Warhol. La messa in scena della tragedia umana: la classicità di Jannis Kounellis e il pop di Andy Warhol.

Pal. Belgioioso. –23.7.: Dialogues are mostly fried snowballs. Duchamp e Sturtevant.

Pal. Citterio. 15.5.–26.7.: Mimmo Paladino.

Pal. Reale. –17.5.: Robert Mapplethorpe. Le forme del desiderio. –14.6.: I Macchiaioli. –21.6.: Metafisica/ Metafisiche. Modernità e malinconia. (K). –27.9.: Anselm Kiefer. Le Alchimiste. (K).

Pinacoteca di Brera. –3.5.: Giorgio Armani. Milano, per amore.

Mainz. Kunsthalle. –26.6.: Britta Marakatt-Labba. Stitched Tracks.

Malmaison (F). Château. –6.7.: Lumière sur ... Le Premier Consul à Marengo d'Antoine-Jean Gros. 12.5.–3.8.: Pivoines et roses. Pierre-Joseph Redouté, Thilo Westermann. (K).

Mannheim. Kunsthalle. –24.5.: Elisaveta Braslavskaja. (K). –31.5.: Kaari Upson. Dollhouse. Eine Retrospektive. –5.7.: La vie moderne. Grafiken von Manet bis Picasso.

Reiss-Engelhorn-Museen. –21.6.: Marta Klonowska. Glasmenagerie. –5.7.: Margaret Courtney-Clarke. Geographies of Draught.

Marseille (F). MuCEM. –31.8.: Bonnes mères.

Musée d'Histoire. –30.8.: Les Détails. Marseille révélée par la photographie (1860–2024).

Meran (I). Kunsthaus. –24.5.: René Francisco.

Mettingen. Draiflessen Coll. –26.4.: Der Teufel. Mythos, Macht, Mysterium. (K).

Metz (F). Centre Pompidou. –31.8.: Louise Nevelson. Mrs. N's Palace. –28.9.: François Morellet. –2.2.27: Maurizio Cattelan et la coll.

Meudon (F). Musée d'Art et d'Histoire. –12.7.: L'âme artistique et urbaine de l'Ouest parisien. Coll. Courtois.

Minneapolis (USA). Institute of Arts. –19.6.: Modern Art and Politics in Germany 1910–45.

Mönchengladbach. Museum Abteiberg. –20.9.: Grant Mooney. Mit Laura Aguilar, Olga Balema, Joseph Beuys, Wisrah C. V. da R. Celestino, Hanne Darboven, Yael Davids, Christian Jendreiko, Jannis Kounellis, Grant Mooney, Ulrich Rückriem u.a.m. –22.11.: Sammlung/ Archiv Andersch: Feldversuch #5: Saito – Ay-O.

Montpellier (F). Musée Fabre. –3.5.: L'École des beaux-arts de Montpellier: une histoire singulière.

Morlanwelz (B). Musée Royal de Mariemont. –10.5.: Mary of Hungary. Art & Power in the Renaissance.

München. Alte Pinakothek. –5.7.: Wie Bilder erzählen: Storytelling von Albrecht Altdorfer bis Peter Paul Rubens. –11.10.: Stolzler Strauß und wütender Tiger. Tierbronzen des 19. Jh.s.

Amerikahaus. –31.7.: Jeff Dunas. Photography: American Pictures & State of the Blues.

Bayerisches Nationalmuseum. –24.5.: Georg Tappeiner. Fotografien.

DG Kunstraum. 17.4.–11.6.: 100 Jahre GEDOK. Sichtbar, verknüpft, frei.

MaximiliansForum. 30.4.–11.6.: 100 Jahre GEDOK. Sichtbar, verknüpft, frei.

galerieGEDOKmuc. 24.4.–28.6.: 100 Jahre GEDOK. Sichtbar, verknüpft, frei.

Haus der Kunst. –17.5.: Sandra Vásquez de la Horra. Soy Energía.

Kunsthalle. –4.10.: Haar – Macht – Lust. (K).

Lenbachhaus. –19.7.: Franz Wanner. (K). –5.9.27: Über die Welt hinaus. Der Blaue Reiter. 12.5.–27.9.: Ein Ferngespräch. Szenen aus der Weimarer Republik.

Lothringer 13. –31.7.: Antifascism: Now.

Museum Brandhorst. –27.9.: 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. –10.5.: He Toi Ora. Beseelte Kunst der Māori. Auf den Spuren der Schnitzwerke im Museum Fünf Kontinente. 24.4.–8.11.: Krishna. Religion, Kunst und Popkultur. (K).

NS-Dokumentationszentrum. –12.7.: ... damit das Geräusch des Krieges nachlässt, sein Gedröhn. Eine Ausstellung zeitgenössischer Kunstwerke, die sich mit den Nachwirkungen von Kriegen innerhalb und außerhalb Europas seit 1945 beschäftigen.

Pinakothek der Moderne. –19.4.: Stefan Rinck. Der Alpen-Clan kehrt zurück. –3.5.: Daniel Grüttner. Out of the Web. –31.5.: Reflexion. Licht, Spiegel, Transparenz. –30.5.27: 100 Jahre – 100 Objekte. Jubiläumsausstellung der Neuen Sammlung. –28.11.27: Robotic Worlds. 23.4.–18.10.: Convivium. Nahrungssysteme am Limit. (K).

Zentralinstitut für Kunstgeschichte. 16.4.–30.9.: Unbekleidet/Ausgezogen. Der Akt in der kunsthistorischen Forschung.

Murnau. Schlossmuseum. –26.11.: Paul Klee. Der Poet des Blauen Reiter. (K).

Nancy (F). Galeries Poirel. –21.6.: Art Déco.

Ausstellungskalender

Nantes (F). **Château des Ducs de Bretagne.** –28.6.: Sorcières.

Neapel (I). **Museo Archeologico Nazionale.** –6.7.: Parthenope. La sirena e la città.
Museo Pignatelli. –24.5.: Warhol vs. Bansky.

Neu-Ulm. **Edwin Scharff Museum.** –3.5.: „Tanze dein Leben – Tanze dich selbst“. Tanz wird Kunst. Teil 2: Höhepunkte 1918–33. (K).

Neuss. **Clemens-Sels-Museum.** –7.6.: Antike Reloaded. Von Asterix bis Amor.

New York (USA). **Cooper Hewitt Design Museum.** –19.7.: Art of Noise. –27.9.: Made in America: The Industrial Photography of Christopher Payne.
Frick Collection. –25.5.: Gainsborough: The Fashion of Portraiture. –3.8.: Ruffles & Ribbons: Fashion Plates from the Time of Marie Antoinette.

Guggenheim. –26.4.: Gabriele Münter. Contours of a World. –2.8.: Carol Bove.

Metropolitan Museum. –9.5.: Flip Sides. Seeing Korean Art Anew. –31.5.: Iba Ndiaye: Between Latitude and Longitude; The Magical City: George Morrison's New York. –28.6.: Raphael: Sublime Poetry. (K). –26.7.: Lillian Bassman. Bazaar and Beyond. 16.4.–19.7.: Gothic by Design. The Dawn of Architectural Draftsmanship. 10.5.–10.1.27: Costume Art.

MoMA. –25.5.: Elizabeth Murray. –21.6.: Face Value Celebrity Press Photography. –5.7.: Arthur Jafa; Naufus Ramírez-Figueroa. –12.7.: The Many Lives of the Nakagin Capsule Tower. –25.7.: Ideas of Africa. Portraiture and Political Imagination. –22.8.: Marcel Duchamp. –12.9.: Frida and Diego. The Last Dream. –4.10.: Peggy Weil.

Neue Galerie. –9.8.: Constantin Brancusi.

Nogent-sur-Seine (F). **Musée Camille Claudel.** –19.7.: Bartholdi, Champollion et le sphinx. Monuments publics en débat.

Nürnberg. **Albrecht Dürer Haus.** –28.6.: Michael Mathias Prechtl. Mit Dürer im Herzen. Grafiken.
Institut für moderne Kunst. –31.5.: Sebastian Jung. Marianne-Defet-Malerei-Stipendium.

Kunsthalle. –7.6.: Colour Crush.

Kunstvilla. –28.6.: Constantin von Mitschke-Collande. Ein Künstlerleben zwischen Dresden und Nürnberg; Michael Mathias Prechtl. Mit Röntgenblick. Die Bildnisse.

Neues Museum. –14.6.: Hans Ticha. Retrospektive. –30.8.: Marianna Castillo Deball.

Nuoro (I). **MAN.** –14.6.: Pellizza e Ballero. La divina luce.

Oberhausen. **Ludwig Galerie.** –3.5.: German Pop Art. Zwischen Provokation und Mainstream. Die Slg. Heinz Beck zu Gast. (K).

Oldenburg. **Haus für Medienkunst.** –17.5.: Noah Berrie.
Horst-Janssen-Museum. –17.5.: Christoph Niemann.
Landesmuseum für Kunst und Kultur. –21.6.: Plakat-Kunst aus dem Landesmuseum. 18.4.–23.8.: Leyla Yenirce.

Olmütz (CZ). **Kunstmuseum.** –19.4.: Miroslav Štřelec: In Space and Dimension.

Oslo (N). **Astrup Fearnley Museet.** –10.5.: Grammars of Light.

Henie Onstad Kunstsenter. –19.4.: Ann Lislegaard.

Munch Museum. –17.5.: Kim Hankyul. 24.4.–2.8.: Paula Rego.

Nasjonalmuseet. –7.6.: Mastering the Copy. –9.8.: Boom! How did the baby boom change architecture? 17.4.–4.10.: Wenche Selmer. 7.5.–6.9.: Don't Be Afraid. An Exhibition about Death.

Oxford (GB). **Ashmolean Museum.** –16.8.: In Bloom. How Plants Changed Our World.

Padua (I). **Centro San Gaetano.** –19.7.: M. C. Escher. Tutti i capolavori.

Museo Diocesano. –19.4.: La bibbia istoriata padovana. La città e i suoi affreschi.

Paris (F). **Académie des Beaux-Arts.** –24.5.: Après Michel-Ange.

Grand Palais. –26.7.: Henri Matisse 1941–54. 6.5.–30.8.: Hilma af Klint.

Hôtel de Ville. –30.5.: Hommage à Sebastião Salgado.

Jeu de Paume. –24.5.: Martin Parr. Global Warning.

Louvre. –20.7.: Martin Schongauer. Le bel immortel. 15.4.–20.7.: Michel-Ange – Rodin. Corps vivants.

Maison de Victor Hugo. –26.4.: Hugo décorateur.

Musée de l'Armée. –17.5.: Nicolas Daubanes.

Musée des Arts décoratifs. –28.6.: Le langage des murs. Estampes de la Chine à Notre Dame.

Musée Carnavalet. –26.4.: Les gens de Paris, 1926–36. Dans le miroir des recensements de population. 15.4.–23.8.: Marie de Sévigné, lettres d'une Parisienne.

Musée Cognacq-Jay. –20.9.: Révéler le féminin. Mode et apparence au 18 siècle.

Musée Henner. –22.6.: Salomé. Henner et Moreau face au mythe.

Musée Jacquemart-André. –2.8.: Splendeur du Baroque.

Musée du Luxembourg. –19.7.: Leonora Carrington.

Musée Marmottan. 29.4.–16.8.: Giovanni Segantini (1858–99). Je veux voir mes montagnes.

Musée de la Mode. –18.10.: Weaving, Embroidering, Embellishing. The Crafts and Trades of Fashion.

Musée de Montmartre. –13.9.: Otto et Adya Van Rees.

Musée du Moyen-Âge. –12.7.: Licornes!

Musée d'Orsay. –5.7.: Renoir dessinateur. –19.7.: Renoir et l'amour. La modernité heureuse (1865–85).

Ausstellungskalender

Musée du Petit-Palais. –19.7.: Visages d'artistes. De Gustave Courbet à Annette Messager. –6.9.: Károly Ferenczy. Modernité hongroise.

Musée de la Vie romantique. –31.8.: Face au ciel. Paul Huet en son temps.

Parma (I). **Fondazione Magnani-Rocca.** –28.6.: Il Simbolismo in Italia. Origini e sviluppi di una nuova estetica 1883–1915.

Pal. Tarasconi. –31.5.: Impressionisti: 100 anni di riflessi. Gli Impressionisti da Monet a Bonnard.

Passau. **Museum Moderner Kunst.** –7.6.: Un:Real. Lena Schabus.

Pau (F). **Château.** –14.6.: Gilles Clément. Jardins de papier.

Perugia (I). **Galleria Naz.** –14.6.: Giotto e San Francesco. Una rivoluzione nell'Umbria del Trecento.

Pforzheim. **Reuchlinhaus.** –19.4.: Aufgetischt – eine kulinarische Weltreise. Zur Kultur des Essens und Trinkens. (K).

Philadelphia (USA). **Museum of Art.** –26.4.: Noah Davis.

Pennsylvania Academy of the Fine Arts. –5.9.: A Nation of Artists.

Piacenza (I). **Pal. Farnese.** –3.5.: Sibille. Voci oltre il tempo, oltre la pietra.

Pal. Gotico. –4.5.: Sguardi sull'Africa.

Pistoia (I). **Pal. Buontalenti.** –26.7.: Ettore Sottsass. Io sono un architetto.

Potsdam. **Minsk Kunsthau.** –9.8.: Oscar Murillo. Kollektive Osmose. (K).

Museum Barberini. –7.6.: Avantgarde. Max Liebermann und der Impressionismus in Deutschland.

Quedlinburg. **Museum Lyonel Feininger.** –13.7.: Vier machen Blau. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee. (K).

Ravensburg. **Kunstmuseum.** –19.7.: It's All about Time.

Regensburg. **Kunstforum Ostdeutsche Galerie.** 9.5.–27.9.: Gert & Uwe Tobias. Lovis-Corinth-Preis 2026.

Remagen. **Bahnhof Rolandseck.** –14.6.: Günther Uecker. Die Verletzlichkeit der Welt. –6.9.: Wirklich?! Kunst und Realität 1400 bis 1900.

Riehen (CH). **Fondation Beyeler.** –25.5.: Cézanne. (K).

Riggisberg (CH). **Abegg-Stiftung.** 26.4.–8.11.: Zuhause in der Spätantike. Textile Innenausstattung des 4.–7. Jh.s.

Rom (I). **Chiostro del Bramante.** –6.9.: Flowers. Meravigliosa natura.

Galleria Nazionale d'Arte Moderna. –3.5.: Bice Lazzari.

Istituto Centrale per la Grafica. –7.6.: Maarten van Heemskerck e il Fascino di Roma. Percorsi visive della Città Eterna.

MAXXI. –26.4.: Franco Battiato.

Mercati di Traiano. –19.7.: Costantin Brancusi. Le origini dell'infinito.

Museo dell' Ara Pacis. –3.5.: Impressionismo e oltre. Capolavori dal Detroit Institute of Arts.

Musei Capitolini. –19.7.: Vasari e Roma.

Museo della Fanteria. –7.6.: Caravaggio e i maestri della luce. –28.6.: L'ultimo Matisse. Morfologie di carta.

Pal. Barberini. –14.6.: Bernini e i Barberini.

Pal. Cipolla. –5.7.: Da Vienna a Roma. Le meraviglie degli Asburgo dal Kunsthistorisches Museum.

Villa Medici. –25.5.: Agnès Varda.

Rotterdam (NL). **Kunsthall.** –30.8.: Flowers Forever.

Museum Boijmans Van Beuningen. 25.4.–13.9.: Pixel Pioneers.

Roubaix (F). **La Piscine.** –5.7.: La Redoute, un temps d'avance. Mode, design, publicité.

Rouen (F). **Musée des Beaux-Arts.** –18.5.: Jamais trop Rococo! –20.9.: Sous la pluie. Peindre, vivre et rêver.

Musée Flaubert. –18.5.: Dessiner Flaubert: Rochegrosse.

Rovereto (I). **Mart.** –27.9.: Anselmo Bucci (1887–1955). Il tempo del Novecento tra Italia e Europa.

Rovigo (I). **Pal. Roverella.** –28.6.: Zandomenoghi e Degas. Impressionismo tra Firenze e Parigi.

Rüsselsheim. **Opelvillen.** 30.4.–13.9.: Unter die Haut. Tattoos im Blick.

Saarbrücken. **Moderne Galerie.** –5.7.: Auf zu neuen Werken! Max Slevogt und sein Verleger Bruno Cassirer. (K).

St Ives (GB). **Tate.** 2.5.–4.10.: Aleksandra Kasuba.

St. Gallen (CH). **Kunstmuseum.** –30.4.: Hannah Villiger. Sculpting the Self. –3.1.27: Marie Schumann. 25.4.–13.9.: Urs Frei.

Lokremise. –12.7.: Delcy Morelos

Salzburg (A). **DomQuartier.** –27.4.: 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. –7.6.: Rob Voerman. (K). –18.10.: Baselitz jetzt. –7.2.27: Stano Filko. 12 Chakras of Becoming. 1.5.–13.9.: Charlotte Perriand. Moderne leben: Design, Fotografie,

Architektur. (K).

Rupertinum. –14.6.: Im Bann der Zauberflöte. Slevogt – Hutter – von Huene; Július Koller. U.F.O.-naut J.K.

Ausstellungskalender

San Francisco (USA). **M.H. de Young Museum.** –26.7.: Monet and Venice. –2.8.: Drawn to Venice.

San Marino (USA). **Huntington Library.** –26.10.: The Eight Directions of the Wind. Edmund de Waal.

Sarzana (I). **Forteza Firmafede.** –3.5.: Giuseppe Veneziano. –2.6.: Renato Guttuso. Il colore della realtà.

Schaffhausen (CH). **Museum zu Allerheiligen.** –6.9.: Hoffnung als Krücke.

Schleswig. **Schloss Gottorf.** –1.11.: Rebecca Louise Law.

Schwäbisch Gmünd. **Galerie im Prediger.** 25.4.–27.9.: Hans Hartung und die deutsch-französische Freundschaft.

Museum im Prediger. –26.7.: Drei Generationen Baumhauer. Eine Gmünder Künstlerfamilie des 20. & 21. Jh.s.

Schwäbisch Hall. **Hällisch-Fränkisches Museum.** –3.9.: Roland Bauer. Retrospektive. Arbeiten seit 1970.

Schweinfurt. **Kunsthalle.** –19.7.: Conrad Westpfahl und Sigrid Kopfermann. Dynamik und Farbe.

Museum Georg Schäfer. –7.6.: Druckreif! Albrecht Dürers Erfolgsgeschichten. (K). –30.6.: Dietrich Klinge. „Correspondentia assonare“. Über Zeit und Raum hinweg: Begegnungen mit dem Fremden.

Seebüll. **Nolde-Museum.** –31.10.: Emil Nolde. Beziehungen zwischen Menschen, Natur und Kunst.

Selm. **Schloss Cappenberg.** –26.4.: Konrad Klapheck. Nicht von Menschenhand.

Senftenberg. **Kunstsammlung Lausitz.** –14.6.: Walter Besig.

Senlis (F). **Musée d'Art et d'Archéologie.** –24.5.: Entre ciels et toiles. Peindre les nuages depuis le XVIe siècle.

's-Hertogenbosch (NL). **Design Museum.** 18.4.–20.9.: Designing the Nation State.

Siegburg. **Stadtmuseum.** 19.4.–28.6.: Ute Bartel. Fotografie und Objekte.

Siena (I). **Pal. delle Papesse.** –3.5.: Armando Testa.

Sindelfingen. **Schauwerk.** –21.6.: Offene Horizonte. Slg. Schaufler; Mario Schifano.

Solingen. **Zentrum für verfolgte Künste.** –26.4.: Many Gutman: Blickwechsel. Porträts jüdischer Künstlerinnen im Zeitalter der Extreme. 7.5.–13.9.: „Sperrn Sie endlich ihren Kopf auf!“ Dada als politische Kunst zwischen den Weltkriegen. (K).

Solothurn (CH). **Kunstmuseum.** –17.5.: Mehr Licht. Video in der Kunst.

Stade. **Kunsthau.** –25.5.: Frauen machen Schule. Wegbereiterinnen der Moderne.

Stockholm (S). **Moderna Museet.** –4.10.: Brassai. The Secret Signs of Paris. 25.4.–27.9.: Anna Casparsson. **Nationalmuseum.** –9.8.: Badin. Beyond Surface and Mask; Sergel. Fantasy and Reality. 23.4.–10.1.27: Wilhelm Kåge & Shōji Hamada.

Stuttgart. **Staatsgalerie.** –7.6.: Dokumentarfotografie Förderpreise 15 der Wüstenrot Stiftung. (K). 17.4.–30.8.: Generation 1700. Zeichnen an der Königlichen Akademie in Paris.

Tel Aviv (ISR). **Museum of Art.** –23.5.: The Day is Gone: 100 Years of the New Objectivity.

Thun (CH). **Kunstmuseum.** –2.8.: Fabrice Hyber; Lumpen Station.

Treviso (I). **Museo Bailo.** –1.11: Nino Springolo (1886–1975).

Museo di Santa Caterina. –10.5.: Da Picasso a van Gogh. Capolavori dal Toledo Museum of Art. Storie di pittura dall'astrazione all'impressionismo.

Triest (I). **Magazzino 26.** –10.5.: Sormani. L'ordine del tempo.

Castello di Miramare. –12.10.: Una sfinge l'attrae. Massimiliano d'Asburgo e le collezioni egizie tra Trieste e Vienna.

Trondheim (N). **PoMo.** –31.5.: Louise Bourgeois. Echo of the Morning.

Tulln (A). **Egon Schiele Museum.** –1.11.: Egon Schiele und Oskar Kokoschka. Netzwerker und Rivalen. (K).

Turin (I). **Castello di Miradolo.** –21.6.: Da Isgrò a Gallizio, da Kiki Smith a Fontana: l'immaginario fiabesco nell'arte contemporanea.

Castello di Rivoli. 29.4.–20.9.: Cecilia Vicuña. **Centro Italiano per la Fotografia.** –2.6.: Edward Weston. **Museo Accorsi.** –6.9.: Giovanni Antonio Bazzi detto Sodoma. Alla conquista del Rinascimento.

Museo d'Arte Orientale. –28.6.: Chiharu Shiota.

Pal. Chiabrese. –3.5.: Orazio Gentileschi. Un pittore in viaggio.

Pal. Madama. –29.6.: Vermeer. Donna in blue che legge una lettera. Incontro con il capolavoro. –7.9.: Monumento. Torino Capitale. La forma della memoria. **Pal. Reale.** –3.5.: Beato Angelico negli occhi di Bartholomäus Spranger. Giudizi universali a confronto. **Pinacoteca Agnelli.** 30.4.–13.9.: Walter Pfeiffer; Amedeo Modigliani.

Reggia di Venaria. 17.4.–6.9.: Regine in scena. Mito, storia e fantasia.

Vaduz (FL). **Kunstmuseum.** –16.8.: Im Kontext der Slg.: Relax (chiarenza & hauser & co). What is wealth? –27.9.: Eleanor Antin. 8.5.–17.5.27: Abstraktionen. Im Fokus: Carmen Herrera, Wassily Kandinsky, Mark Rothko.

Valence (F). **Musee des Beaux-Arts.** –21.6.: Hubert Robert & Fragonard. Le sentiment de la nature.

Varese (I). **Villa Panza.** –10.1.27: Josef Albers. Meditations.

Venedig (I). **Archivio di Stato.** 17.4.–31.7.: Dayanita Singh.

Arsenale und Giardini. 9.5.–22.11.: La Biennale di Venezia 2026.

Ca' Pesaro. –22.11.: Jenny Saville. 21.4.–14.6.: Giulio Malinverni. 7.5.–30.8.: Hernan Bas.

Ca' Rezzonico. –8.6.: I guardi di Calouste Gulbenkian. **Fond. Cini.** 19.4.–22.11.: 1948–58. Il vetro di Murano e la Biennale di Venezia.

Fond. Prada. 9.5.–22.11.: Arthur Jafa und Richard Prince.

Gallerie dell'Accademia. –7.6.: Tintoretto racconta la Genesi. Ricerca, analisi e restauro. 6.5.–19.10.: Transforming Energy di Marina Abramović.

Galleria Bevilacqua. 7.5.–25.7.: Picasso, Morandi, Parmiggiani. Still Lifes.

Guggenheim. 25.4.–19.10.: Peggy Guggenheim in London: The Making of a Collector.

Pal. Ducale. –29.9.: Etruschi e Veneti. Acque, culti e santuari.

Pal. Grimani. 6.5.–22.11.: Amoako Bofofo.

Pal. Marin. 9.5.–6.9.: Shirin Neshat.

San Marco Art Centre. 7.5.–22.11.: Alighiero Boetti; Lee Ufan.

Venlo (NL). **Limburgs Museum.** –31.5.: Goltzius Family. Masters from Venlo.

Versailles (F). **Schloss.** –3.5.: 1725. Des alliés amérindiens à la cour de Louis XV.

Vicenza (I). **Basilica Palladiana.** –26.7.: Guido Harari. Fotografia.

Vilnius (LIT). **MO Museum.** –3.5.: Eyes and Fields. Rose Lowder and Kazimiera Zimblytė.

Völklingen. **Völklinger Hütte.** –16.8.: X-Ray. Die Macht des Röntgenbildes. (K).

Waiblingen. **Galerie Stihl.** –17.5.: Die lieben Nachbarn! Deutschland und Österreich.

Waldenbuch. **Museum Ritter.** –19.4.: Walter Giers; Glanzstücke. Lichtkunst aus der Slg.

Warschau (PL). **Museum of Modern Art.** –3.5.: The City of Women.

Washington (USA). **Hirshhorn Museum.** –4.7.: Big Things for Big Rooms. –31.1.27: Carlotta Corpron. **National Gallery.** –31.5.: Women and the Index of American Design. –30.8.: Mary Cassatt: An American in Paris. –20.9.: Dear America: Artists Explore the

American Experience. –18.10.: Clifford Ross. Digital Waves. 2.5.–20.9.: Niagara Falls. Mist and Majesty. **National Portrait Gallery.** –7.6.: From Shadow to Substance. Grand-Scale Portraits During Photography's Formative Years.

Phillips Coll. –3.5.: Peter Campus. –5.7.: Miró and the United States: Exchanges.

Smithsonian American Art Museum. –29.5.: Clearly Indigenous: Native Visions Reimagined in Glass. –30.8.: American Portraiture Today. –3.1.27: Nick Cave: Mammoth.

Weil a. Rhein. **Vitra Design Museum.** –6.9.: Hella Jongerius. Whispering Things.

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

Werther. **Museum Peter August Bockstiegel.** –17.5.: Bockstiegel. Akte und Blumenschicksale.

Wien (A). **Albertina.** –25.5.: Honoré Daumier. Spiegel der Gesellschaft. –28.6.: Care Matters. Slg. Verbund. (K). 17.4.–16.8.: Richard Prince. (K). 1.5.–20.9.: Helga Philipp. Bewegungsräume.

Albertina modern. –7.6.: Tanzbild. Fotografien aus der Slg. (K). –27.9.: Kaws. Art & Comix. (K).

Architektur Zentrum. 16.4.–5.10.: Global – Neutral. Architektur aus Österreich in Afrika und Asien 1955–89.

Belvedere 21. –31.5.: Sandra Mujinga. (K). –7.6.: Friedl Kubelka / vom Gröller. (K); Sue Williams. (K).

Dommuseum. –30.8.: Alles in Arbeit.

Jüdisches Museum. –26.4.: Schwarze Juden, Weiße Juden? Über Hautfarben und Vorurteile.

Kunsthistorisches Museum. –6.9.: Kopf & Kragen. Münzen machen Mode. (K); Canaletto & Bellotto.

Beobachtung und Erfindung in Venedig, London und Wien. (K).

Leopoldmuseum. –21.6.: Gustave Courbet. Realist und Rebell.

MAK. –3.5.: Helmut Lang. Séance de Travail 1986–2005. –14.6.: Ursi Fürtler. Textil – Abstrakt. –26.7.: Felix Lenz. 15.4.–16.8.: Barbara Pflaum. Schaufenster des Alltags. 21.4.–20.9.: Hype und Hochkultur. 75 Jahre Wiener Festwochen in Plakaten. 29.4.–10.1.27: Vally Wieselthier. Bild und Ton. 13.5.–13.9.: Christoph Schlingensiefel.

Museum Moderner Kunst. –17.5.: Claudia Pagès Rabal. **Oberes Belvedere.** 13.5.–11.10.: Johann Baptist Lampi der Ältere und der Jüngere. Übermalt und freigelegt.

Unteres Belvedere. –14.6.: Ferdinand Georg Waldmüller. Nach der Natur gemalt. (K). 30.4.–16.8.: Anni Albers. Constructing Textiles. (K).

Secession. –24.5.: Reba Maybury, Marianna Simnett und Ndidi Dike.

Ausstellungskalender

Weltmuseum. –25.5.: Kolonialismus am Fensterbrett; Indah Arsyad. –16.8.: Superflux. The Craftocene.

Wiesbaden. Museum. –19.4.: Speerspitzen der Erinnerung. –28.6.: Bastian Muhr. –9.8.: Information. Manipulation. Provokation. Politische Plakate 1914–33. –4.4.27: Gift.

Wilhelmshaven. Kunsthalle. 25.4.–21.6.: Jeewi Lee.

Williamstown (USA). Clark Art Institute. –31.5.: Raffaella della Olga. Typescripts.

Winterthur (CH). Fotomuseum. –14.6.: Ester Vonplon. (K); Paul Mpagi Sepuya.

Kunstmuseum. Beim Stadthaus. –31.5.: Jack Goldstein. Pictures, Sounds and Movies.

Reinhart am Stadtgarten. –14.6.: Claire Fontaine. –5.7.: Simon Starling. –2.8.: Momente der Zeit.

Villa Flora. –30.8.: Tout est lumière. Cézanne, van Gogh, Matisse und die Maler des Südens.

Wolfsburg. Kunstmuseum. –12.7.: Julian Charrière. 9.5.–27.9.: On Nervous Grounds. Zwischen Wahn und Wirklichkeit.

Worpswede. Museen. –1.11.: Impuls Paula.

Museum am Modersohn-Haus. –1.11.: "Daß solch ein Künstler mich Ernst nimmt ...". Die Anfangszeit des Künstlerpaares.

Würzburg. Museum im Kulturspeicher. –17.5.: Thomas Bayle. Stadt, Land, alles im Fluss.

Wuppertal. Skulpturenpark Waldfrieden. –30.8.: Rebecca Horn. Emotion in Motion.

Von der Heydt-Museum. –30.8.: Carl Grossberg. Sachlich – magisch – visionär. (K).

Zierikzee (NL). Stadhuismuseum. –14.6.: Cornelius Jonson van Ceulen: An Anglo-Netherlandish Golden Age Painter.

Zürich (CH). ETH. –8.5.: Tendenzen at 50: Portrait of an Exhibition; Women Writing Architecture 1700–1900. –5.7.: Gletscher und Stromschnellen. Gezeichnete Schweiz um 1800.

Haus Konstruktiv. –5.5.: Richard Paul Lohse. (K).

Kunsthau. –31.5.: Félicien Rops. Laboratorium der Lüste. (K). –16.8.: Kerry James Marshall. Geschichte(en). (K). 17.4.–23.8.: Marisol.

Migros Museum für Gegenwartskunst. –25.5.: Disobedience Archive.

Museum für Gestaltung. –10.5.: Demian Conrad. –31.5.: More than Human. Design mit der Natur. –19.7.: Civilization. Our Life in Focus.

Museum Rietberg. –12.7.: Japan de luxe. Die Kunst der Surimono-Drucke.

Pavillon Le Corbusier. 17.4.–29.11.: The Architecture of Power.

Zug (CH). Kunsthau. –25.5.: Max von Moos. Die Aufschlüsselung. –28.6.: Ilya & Emilia Kabakov. The Tennis Game. Im Dialog mit Boris Groys.

Zwickau. Max-Pechstein-Museum im Zwischenraum. –19.4.: Leonie Nagel. 9.5.–12.7.: Theresa Rothe.

Zwickledt (A). Kubin-Haus. –17.5.: Michaela Kessler.