

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 12

Rubrik: Umschau

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UMSCHAU

DIE GOYA-AUSSTELLUNGEN IN LONDON

Erwartungen und Wirklichkeit

Von verschiedenen Seiten her hat unsere Generation den Spanier Francisco de Goya als einen der entscheidenden Begründer der modernen Malerei erfahren gelernt: nicht nur als den ersten, der unter Verzicht auf den barocken Umweg über die Allegoristik die Abgründe der menschlichen Seele und der menschlichen Existenz aufschloß, sondern auch als einen der ersten, die alle malerischen Mittel der Ausdruckhaftigkeit dienstbar zu machen wußten. Seit dem Ende des letzten Krieges wurde denn auch in zahlreichen Ausstellungen versucht, das malerische Genie Goyas sichtbar zu machen: mehrmals in Bordeaux (wo Goya 1828 im Exil gestorben ist), 1952 in Paris (Orangerie), 1953 in Basel, 1961/62 nochmals in Paris (Musée Jacquemart-André). Alle diese Ausstellungen mußten sich auf Teile des Oeuvres beschränken und sich damit begnügen, verstreute Einzelwerke zu versammeln; sie alle hatten ihre Grenze in dem einfachen Umstand, daß fast alle großen, entscheidenden Hauptwerke des Meisters in Madrid konzentriert sind und daß Spanien niemals zugemutet werden kann, sich von diesem Herzstück seines Kunstbesitzes zu entblößen, wie es nur einmal unter ganz außergewöhnlichen Voraussetzungen geschehen war: während des spanischen Bürgerkrieges 1939 in der Genfer Ausstellung «Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado». Als die große Goya-Ausstellung der Royal Academy of Arts in London für diesen Winter angekündigt wurde, gab man sich der leisen Hoffnung und Erwartung hin, es werde nicht eine weitere Miszellen-Ausstellung, sondern *die* Goya-Ausstellung sein.

Wer jetzt mit dieser Erwartung nach London zur Ausstellung im Burlington House reist, sieht sich bitter enttäuscht. Er

begegnet vielen alten Bekannten aus früheren Ausstellungen — sehr viele von ihnen sind herrliche Einzelwerke —, aber dem *ganzen* Goya begegnet er nicht. Zwar haben zwei der Madrider Chefs-d'œuvre, «Die nackte Maja» und «Die bekleidete Maja» den Weg nach London gefunden, wo sie als große Publikumsattraktionen denn auch von den Besuchermassen förmlich belagert werden, und dazu mit den «Majas auf dem Balkon» des Metropolitan Museum in New York eines der großartigsten mehrfigurigen Bilder außerhalb Spaniens. Aber welches Stückwerk ist eine Goya-Ausstellung ohne «Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808», ohne «Das Volksfest am S.-Isidro-Tag» und ohne das große Gruppenbild der Familie Karls IV., von den qualvollen Visionen aus der Quinta del Sordo ganz zu schweigen.

Doch seien wir nicht ungerecht. In seinem Vorwort zum Londoner Katalog weist der Präsident der Royal Academy, Sir Charles Wheeler, darauf hin, daß die im Burlington House gezeigte Ausstellung die größte jemals in England veranstaltete Schau von Werken Goyas sei. Er erinnert so die nichtenglischen Besucher daran, daß es sich hier in erster Linie um eine Ausstellung für das englische Publikum handelt und daß man falsche Ansprüche stellt, wenn man von der Royal Academy eine alle früheren Goya-Ausstellungen in den Schatten stellende «Summa» erwartet. Aber: wer die große Hoffnung einmal genährt hat, wird sich mit dieser Überlegung nicht einfach zufrieden geben. Seine Gedanken werden etwa zu folgendem Ziel kommen: bei der heutigen, so sehr angespannten Lage des Kunstaustellungswesens ist es kaum noch zu verantworten, immer nur wieder fragmentarische Goya-Ausstellungen zu veranstalten und damit die immer wieder in Anspruch genom-

menen Leihgeber von wichtigen Einzelwerken störrisch zu machen, daß sie am Ende das einzige, was nun zu tun bleibt, nicht mehr unterstützen werden, nämlich *die* große Goya-Ausstellung. Diese zu realisieren, ist eine der großen Verpflichtungen Spaniens gegenüber der Kunstwelt. Und nur Spanien kann diese herrliche Aufgabe überhaupt erfüllen.

Goya in englischer Sicht

Wir begegnen also in London, etwas überspitzt formuliert, nicht Goya, sondern einem englischen Goya. Das Ausstellungskomitee der Royal Academy hatte sich zwar zunächst und vor allem mit der Tatsache zu arrangieren, daß die bedeutendsten Hauptwerke nicht erhältlich waren. Daneben blieb aber immer noch ein reichlicher Spielraum, der erlaubte, der Auswahl einen ganz bestimmten Charakter zu geben. Und so ist das Resultat der Auswahl denn auch durchaus eigenartig und sehr englisch.

Auffällig ist einmal das Vorherrschen der Bildnisgattung. Sie hervorragend zu zeigen, haben die Veranstalter offensichtlich keinen Aufwand und keine Mühe gescheut. Neben in mehreren Goya-Ausstellungen der letzten Jahre vorgeführten bekannten Bildnissen wie dem Selbstporträt von 1794 in Castres, der Frau mit dem Fächer im Louvre, dem wundervollen Bernardo Iriarte in Strasbourg oder dem Don Ramón Satué im Amsterdamer Rijksmuseum stehen große, herrliche Überraschungen: das magistrale Bildnis von Goyas Schwager Francisco Bayeu im Prado, der finster posierende Ferdinand VII. in ganzer Figur aus Santander, die jeder Deutung und Beschreibung spottende Condesa de Chinchón (die trotz der Versicherung Sir Charles Wheelers, sie habe Spanien noch nie verlassen, 1939 in Genf und gar 1920/21 in der spanischen Ausstellung in London war) und schließlich das noble, strenge Bildnis des Don Sebastián Martínez im Metropolitan Museum, das, 1792 entstanden, das Ende und den Abschluß der ersten, glücklicheren, aber freilich für die europäische Kunst weniger fruchtbaren Schaffenshälfte Goyas vor der

schweren Erkrankung markiert. Man verzeichnet auch Lücken, und sie sind wohl nicht ganz zufällig: so das grauenvoll wahre, schonungslose Porträt der Königin Maria Luisa von 1800 in der Münchner Pinakothek. Ob alle Möglichkeiten ausgeschöpft wurden, dieses Hauptwerk als Leihgabe zu bekommen, entzieht sich unserer Kenntnis; aber soviel ist sicher, daß es als schamlose Entkleidung eines menschlichen Charakters und dazu noch einer Königin den repräsentativ-gestelzten Tenor der Veranstaltung empfindlich gestört hätte. Es muß im Grunde genau so fehlen wie das große Familienbildnis Karls IV., das man gerade in seiner oberflächlichen Unverfänglichkeit schon immer als gesellschaftskritisch-revolutionäres Bild par excellence empfunden hat, und wie «Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808» in der offiziellen Prado-Ausstellung während des spanischen Bürgerkrieges in Genf fehlen mußte.

Daß die Londoner Ausstellung in den Bildnissen (unter Ausschluß der aggressiv-gesellschaftskritischen) ihren Höhepunkt hat, kann denjenigen Besucher nicht ganz überraschen, der sich das Verhältnis der Engländer und der englischen Kunst zu Goya vergegenwärtigt. Daß Goya zu seinen Lebzeiten durch ein repräsentatives Bildnis — jenes des Herzogs von Wellington — in England präsent war, ist nicht zufällig. Ein Blick auf die englische Kunstgeschichte im Zeitalter Goyas zeigt, daß sie im Bildnis und nur im Bildnis sehr starke Affinitäten zum Spanier hat. Man bemerkt sie schon bei Hogarth, vor allem aber bei Romney, Raeburn und Lawrence; wogegen die englische Landschafts- und die Genremalerei keinerlei Berührungspunkte mit Goya hat.

Nun wird man nicht bestreiten können, daß Goya von allen Bildgattungen das Bildnis im ganzen am konventionellsten gepflegt hat. Das ist eine zusätzliche Erklärung für die britische Affinität zum Bildnismaler Goya. Sie findet eine indirekte Bestätigung darin, daß im Bereich der szenischen Darstellungen die Londoner Auswahl das Schwergewicht auf das spielerische, ganz in der Rokoko-Tradition drinstehende Frühwerk legte. Daß Goya diese heitere Dix-

huitième-Welt später verlassen und den Weg in eine Welt der finstern Unergründlichkeit und der dämonischen Mächte angetreten hat, wird einem im Burlington House vor den Gemälden nicht mit voller Deutlichkeit bewußt. Goya erscheint da vor allem als der unbeschwerte Entwerfer dekorativer Tapissereien und als Maler heiter-kultivierten Raumschmucks, als Mitspieler einer Gesellschaft, die im Scherz sich selbst erkannte und deutete. Die abundant ausgebreitete Graphik, in der ja die dunkle Seite vorherrscht, vermag infolge ihres Seriencharakters kein ausreichendes Gegengewicht zu den Gemälden zu bilden.

Kritik

Hier hat in England selbst heftigste Kritik an der Ausstellung eingehakt. In einer Goya-Sondernummer der führenden, altherwürdigen kunstwissenschaftlichen Zeitschrift «The Burlington Magazine» hat deren hochangesehener Herausgeber Benedict Nicolson im Editorial schwerstes Geschütz aufgeföhren. (Daß das Heft zusammen mit zwei oder drei andern der Ausstellung gewidmeten Zeitschriften-Nummern auf dem eher dürrtigen Publikationentisch zum Verkauf aufliegt, gehört zu jenen Beweisen unbedingter Fairness und Loyalität, die uns Kontinentler in England immer wieder zutiefst bewegen und die Schamröte ins Gesicht treiben.) Einem unbefangenen Besucher der Ausstellung werde Goya als «ein Künstler im Einklang mit seiner Zeit, überhäuft mit (Bildnis- und Dekorations-) Aufträgen der offiziellen Gesellschaft» vorgestellt. Was an «finstern» Werken in die Ausstellung kam, sei entweder durch die Hängung zwischen offiziellen Porträts neutralisiert oder aber (wie im Fall der Münchner Schreckensbilder) durch völlig ungerechtfertigte Zweifel an der Autorschaft Goyas in den Augen der Besucher entwertet. Ein heftiges «J'accuse» ist sodann die Liste der in der Londoner Ausstellung fehlenden Bilder, die in verschiedenen früheren Goya-Ausstellungen gezeigt werden konnten, also grundsätzlich nicht unerreichbar waren; wir wollen die Liste hier nicht wiederholen.

Immerhin sei der zusätzliche Hinweis erlaubt, daß die Transportempfindlichkeit, die das Deplacement der Wandbilder aus Goyas Landhaus bei Madrid, der «Quinta del Sordo», verbot, nicht auch für die kleinen Ölstudien zu diesem großartigsten Werk des dämonischen Goya gilt.

Unverständliche Hängung

Daß die Ausstellung im Burlington House einen merkwürdig entschärften Dixhuitième-Goya vorzustellen bemüht ist, erfährt der kontinentale Besucher noch von einer ganz andern Seite her: der Anordnung und Hängung (die im übrigen den für ganz England verbindlichen und nota bene auch dem offiziellen Frankreich nicht ganz fremden Geflogenheiten entspricht). In welcher Reihenfolge eine Gruppe von Bildern aufgehängt wird, bestimmen nicht sachliche Zusammengehörigkeit, sondern ausschließlich dekorative Kriterien. Ausgangspunkt und Ziel ist die dekorative Einheit jedes Saales (als ob man die Säle betrachtete und nicht die Bilder). Ausschlaggebend für den Platz eines Bildes ist sein Format, nicht sein tatsächlicher Standort im Gesamtoeuvre und schon gar nicht sein künstlerisches Gewicht. Zusammengehörende Pendants werden der Symmetrie zuliebe auseinandergerissen und zu «Flügeln» eines größeren Einzelbildes degradiert, gelegentlich sogar einander gegenübergehängt, sodaß man sie überhaupt nicht zusammen sehen kann. Oder: im Durchblick von vier Durchgängen muß an der Schlußwand ein großes Bild erscheinen (das Reiterbildnis des Herzogs von Wellington), auch wenn in diesem Saal sonst nur kleinformatige und kleinteilige Graphik hängt, die damit nicht das mindeste zu tun hat. Kurz, die Bilder, deren bloßes neutrales Gehäuse die Ausstellungssäle sein sollten, werden zu Ausstattungsstücken eben dieser Säle. Der Besucher wird zu den wildesten Zickzacksprüngen gezwungen, wenn er der innern Logik der Bilder folgen will. Wir können uns solchen Widersinn nur so erklären: daß für die Verantwortlichen der Royal Academy Goya tatsächlich in erster Linie das ist,

was er zu Beginn seiner Laufbahn gewesen war, bevor er seine ganze Größe entfalten konnte — ein genialer Dekorationsmaler!

Goyas künstlerische Umgebung

Die Ausstellung im Burlington House ist mit über 80 Gemälden des Meisters die umfangreichste Goya-Ausstellung seit Jahrzehnten. Nun hat sich die Konzeption aber nicht auf Goya allein beschränkt, sondern auch Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger mit einbezogen, was in dem an die großen Künstlerbiographien des 19. Jahrhunderts erinnernden Ausstellungstitel «Goya and his times» zum Ausdruck kommt. Dagegen wäre gewiß nichts einzuwenden, im Gegenteil. Es ist für den Ausstellungsbesucher nur ein Gewinn, wenn das Werk eines großen Künstlers in seinen lebendigen Zusammenhang hineingestellt wird. Doch ist dieser Zusammenhang als Rahmen nicht bei jedem Künstler vom gleichen Holz. So aufschlußreich es für das Verständnis Goyas sein mag, seine Frühwerke neben Gemälden und Zeichnungen der Vertreter des internationalen Rokoko und Frühklassizismus in Spanien, von Vater und Sohn Tiepolo also und von Anton Raphael Mengs sowie einiger unmittelbarer Vorläufer unter den engeren Landsleuten zu zeigen und damit den konkreten Ausgangspunkt Goyas deutlich zu machen, so völlig uninteressant und belanglos ist die vor Augen geführte Feststellung, daß der Meister in seiner Heimat «Schule gemacht» und Nachahmer gefunden hat. Es liegt hier offenbar ein gründliches Mißverständnis vor. Benedict Nicolson hat in seiner scharfen Kritik zu diesem Punkt bemerkt, Kunstgeschichte werde in den Kreisen der Royal Academy offenbar immer noch (im Sinne des 19. Jahrhunderts) als Geschichte von nationalen «Schulen» verstanden. Aber wen interessiert es schon, zu erfahren, daß ein Eugenio Lucas y Padilla (geboren 1824, vier Jahre vor Goyas Tod) die Graphikfolgen des Meisters mit mehr oder weniger künstlerischem Geschick für seine Gemälde ausgebeutet hat! Die wirklichen Nachfolger Goyas sind die großen französischen Maler

des 19. Jahrhunderts: Delacroix und Géricault, später noch Manet und, in einem andern Sinne, vor allem Daumier. Zugegeben, diese europäische Ausstrahlung Goyas in der Ausstellung aufzuzeigen, hätte die Veranstalter vor nicht geringe Probleme gestellt, wogegen die spanische «Umgebung» Goyas gewiß leicht erreichbar war. Aber die aus dem Oeuvre von Goya getroffene Auswahl mit ihrem bereits kritisierten Akzentsetzungen läßt uns vermuten, daß auch die Interpretation von «his times» der Ausdruck eines völlig einseitigen Goya-Bildes ist. Für wen der Goya der Tapisserie-Entwürfe und der repräsentativen Bildnisse im Vordergrund steht, der wird freilich Anton Raphael Mengs goyanäher empfinden als Delacroix. So bietet die Rahmen- oder Begleitausstellung Anlaß zu einem, wie wir glauben, unheilvollen Mißverstehen Goyas. Ist man sich dieser Gefahr bewußt, dann wird man sie als interessante Information vor allem zur spanischen Lokalmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts gerne zur Kenntnis nehmen. Ob sie den langen Transport nach England rechtfertigt, bleibt allerdings zu fragen, ganz zu schweigen von der Reise des kontinentalen Kunstfreundes nach London.

Zeichnungen und Graphik

Seinen Rang im Bewußtsein der Kunstwelt verdankt Goya weniger seinen Gemälden als seinem druckgraphischen Oeuvre, den großen Radierungsfolgen der «Caprichos», der «Desastres de la Guerra», der «Tauromachia» und der «Proverbios», alles in allem über zweihundert graphische Meisterwerke, die, in recht hohen Gesamtauflagen gedruckt, über die ganze Welt verbreitet und somit jedem Graphikfreund ohne große Mühe in Originalen (von allerdings sehr unterschiedlicher Druckqualität) erreichbar sind. Jedes größere Kupferstichkabinett zeigt denn auch von Zeit zu Zeit seine Goya-Bestände. Selten sind nur die frühen Radierungen, in denen Goya unter anderen Werke von Velasquez kopierte, und vor allem die großartigen Lithographien der Spätzeit, in denen der Mei-

ster seiner Zeit weit vorausgeeilt ist. Und ebenso fruchtbar wie als Radierer war Goya als Zeichner, wobei die Zeichnungen in sehr vielen Fällen im Hinblick auf die Druckgraphik und als genaue, verbindliche Entwürfe für Radierungen entstanden sind.

Zeichnungen und Druckgraphik sind auch in London breit ausgestellt. Man versteht nicht recht, nach welchem Gesamtplan. Denn außer der großen Ausstellung der Royal Academy mit dem Schwerpunkt auf den Gemälden ist das graphische Oeuvre noch einmal in einer Sonderausstellung des *British Museum* (Department of Prints and Drawings) vereinigt. Die Zeichnungen sind auf beide Ausstellungen verteilt, wobei sinngemäß im Burlington House das Schwergewicht auf den freien und solchen im Zusammenhang mit Gemälden liegt, zum Beispiel die Bildniszeichnung des Herzogs von Wellington, die wohl in jede Anthologie der bedeutendsten Meisterzeichnungen überhaupt gehört. Doch ergeben sich auch Überschneidungen; so ist etwa die Selbstbildniszeichnung mit dem Zylinder, die Goya für das Titelblatt der «Caprichos» verwendet hat, offenbar aus Gründen des repräsentativen Gewichts im Burlington House ausgestellt. Und andererseits werden die Zeichnungen dadurch, daß sie auseinandergerissen und den Gemälden und der Druckgraphik beigeordnet sind, als Einheit und als autonome Gruppe im Gesamtwerk entwertet. Die Möglichkeit, Goya als einen der wenigen ganz großen Zeichner der Kunstgeschichte sichtbar werden zu lassen, wurde hier verpaßt. Eine Zusammenfassung und systematische Ordnung der Zeichnungen hätte unerhörte kunstgeschichtliche Aspekte eröffnen können: die Verklammerung (vor allem in den Pinselzeichnungen) nach rückwärts ins Dixhuitième der Tiepolo, und andererseits (vor allem in den Kreide- und Rötelzeichnungen) die Vorwegnahme des ganzen 19. Jahrhunderts, nicht nur Delacroix' und Millets, sondern bis zu Seurat hin.

Die Ausstellung im British Museum steht allzusehr im Schatten derjenigen der Royal Academy. Die Ubiquität der Goya-Graphik läßt nur zu leicht vergessen und übersehen, daß die Qualitätsunterschiede der

vorhandenen Drucke riesig sind. Von den vier großen Graphikfolgen sind nur die frühen «Caprichos» zu Lebzeiten Goyas in einer Auflage gedruckt worden. Von den andern hat es vor der Mitte des 19. Jahrhunderts nur spärliche Probedrucke gegeben. Als man einmal aus den heute noch vorhandenen Kupferplatten Kapital zu schlagen begann, war es um deren Qualität bald geschehen. So ist es eben doch ein Irrtum, zu glauben, man könne den Graphiker Goya überall und jederzeit voll und ganz erleben. Die Ausstellung im British Museum bringt das in großartiger Weise zum Bewußtsein. Sie vereinigt nicht nur dieses Oeuvre in seltener Vollständigkeit, sondern die uns allen geläufigen Blätter in wundervollen Exemplaren, zumeist in allerfrühesten Drucken von unvergleichlicher Kraft und Sattheit. Da kann es einem widerfahren, daß man eine Radierung, die in jeder mittleren Graphiksammlung vorhanden ist, zum erstenmal zu sehen meint, weil erst das Exemplar von höchster Qualität den Charakter des unverwechselbaren Originals hat.

Die Ausstellung des British Museum stützt sich nicht nur auf die hervorragenden eigenen Bestände, sondern vor allem auf die herrliche Sammlung des Goya-Spezialisten Tomás Harris, von der man bei dieser Gelegenheit erfährt, daß sie dem Printroom des British Museum als Dauerleihgabe übergeben worden ist. Wir gestehen, daß uns diese Ausstellung tiefer und nachhaltiger beeindruckt hat als die große und repräsentative offizielle Schau der Royal Academy. Was hier für den Maler Goya Anspruch und Versuch blieb, ist dort für den Graphiker Goya Wirklichkeit geworden. Und da bei Goya die Graphik nicht nebenher ging, sondern gleichgewichtigen Anteil an seiner künstlerischen Gesamtleistung hat, kann die Ausstellung im British Museum gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Wir werden gewiß noch manche Ausstellung von Goya-Graphik sehen, wohl auch einige weitere, in denen die Druckgraphik durch Vorzeichnungen aus der Sammlung des Prado ergänzt wird, aber gewiß nicht so bald wieder eine von dieser Lückenlosigkeit und von dieser Konzentration herrlichster Exemplare.

Bilanz

Wir tun der Goya-Ausstellung der Royal Academy kaum Unrecht mit der Behauptung, daß sie bei ihren Besuchern das, was sie zu geben unternimmt, zu ihrem wirklichen Genuß voraussetzt: nämlich eine klare, bestimmte Gesamtvorstellung von Goyas Werk als Maler. Wer diese mitbringt, wird von der Reise nach London reichsten Gewinn heimtragen, er wird die Gelegenheit preisen, Hauptwerke aus unzugänglichen Privatsammlungen, wie die Bildnisse der Condesa de Chinchón und des Grafen und der Gräfin de Fernán Núñez oder das erschütternde, rembrandtnahe Bild des «Er-

stickenden Knaben» studieren zu können, so abgelegenen Werken wie dem frühen «Arzt» der National Gallery of Scotland und dem Bildnis des Sebastián Martínez im Metropolitan Museum New York zu begegnen oder die beiden wundervoll saftig-malerischen Figurenbilder der «Wasserträgerin» und des «Messerschleifers» aus dem Museum der Schönen Künste in Budapest mit andern Werken Goyas vergleichen zu können. Es bleibt im wesentlichen beim Erlebnis vieler einzelner Bilder. Aber bei einem Künstler vom Range Goyas ist das ein Erlebnis, das jeden Aufwand lohnt.

Hanspeter Landolt

HINWEIS AUF KUNSTAUSSTELLUNGEN

Schweiz

Basel, Kunsthalle: Franz Kline — Alfred Jensen (bis 11. 3.). Walter Bodmer — Otto Tschumi (14. 3.—26. 4.).

— Schweiz. Museum für Volkskunde: Kopfbedeckungen aus Europa (bis 31. 3.).

— Schweiz. Turn- und Sportmuseum: Altjapanische Sportkünste (bis 31. 3.).

— Völkerkundemuseum: Kunstwerke aus Indonesien (bis September).

Bern, Kunstmuseum: P. Klee — Graphik. Lateinamerikanische und spanische moderne Malerei (bis Ende März).

Genève, Athenée: Théodore Strawinsky — peintures (bis 12. 3.).

Luzern, Kunstmuseum: Junge Kunst, Bergendi u. Senn — Gemälde. Lehmann — Radierungen. Wiggli — Metallplastiken (1.—30. 3.).

St. Gallen, Stiftsbibliothek: Schweizer Geschichte in Sanktgaller Handschriften (bis 30. 4.).

— Kunstmuseum: Gedächtnisausstellung Fritz Gilsli — Theo Glinz (bis 23. 3.).

Thun, Kunstsammlung: Johann Peter Flück (bis 15. 3.).

Zürich, Kunsthaus: Hodler-Landschaften der Reife und Spätzeit (bis 30. 3.).

Zürich, Kunstgewerbemuseum: Gewebte Formen (ab 25. 3.).

— Helmhaus: Hermann Huber, Gemälde, Zeichnungen (bis 14. 3.).

— Galerie Kirchgasse: W. P. Frei (bis 10. 3.).

— Galerie Läubli: Internationale Originalgraphik (bis 7. 3.).

— Galerie Obere Zäune: Oskar Kokoschka (bis 20. 3.).

— Galerie Orell Füßli: Eugen Höfelfinger (bis 14. 3.).

— Galerie Spitteler: Maurice Redard (bis 21. 3.).

Deutschland

Augsburg, Kunstverein: Deutsche Bildhauer der Gegenwart (bis 5. 4.).

Berlin, Galerie Gerda Bassenge: Friederike Voigt (bis 15. 3.).

— Galerie Meta Nierendorf: Picasso-Graphik (bis 15. 4.).

Bremen, Kunsthalle: Eugène Delacroix, Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik (bis 26. 4.).

— Paula - Becker - Modersohn - Haus: Paul Weber (bis 15. 3.).

Darmstadt, Kunsthalle: Ludwig Meidner (bis 28. 3.).

- Düsseldorf*, Kunsthalle: Victor Vasarely, Malerei (bis 15. 3.).
 — Gal. G. Paffrath: Eugen Ducker (bis 11. 4.).
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: Pablo Picasso (bis 22. 3.).
Hannover, Kestner-Museum: G. B. Piranesi «Vedute di Roma» (bis 8. 3.).
 — Kestner-Gesellschaft: Paul Jenkins (bis 15. 3.).
Karlsruhe, Badischer Kunstverein: Adolf Hoelzel (bis 29. 3.).
Kassel, Kunstverein: Karl-Heinz Wienert (bis 23. 3.).
Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Aus dem großen Jahrhundert niederl. Malerei (ab 21. 2.).
 — Kunstgewerbemuseum: «Ars Sacra» — zeitgenössische religiöse Kunst (bis 31. 3.).
Mannheim, Kunsthalle: Sebastian Matta (13. 3.—12. 4.).
München, Neue Sammlung: Hermann Naumann, Graphik (bis 20. 3.).
Oldenburg, Gal. Ursula Wendtorf: Handgearbeitete Teppiche aus europäischen und afrikanischen Ländern (14. 3. bis 11. 4.).
Stuttgart, Kunsthaus Schaller: Julie Wertz-Strathmeyer, Gemälde und Aquarelle (bis 25. 3.).
Ulm, Museum: Günther Haese, Metall-Plastiken (ab 15. 3.).
 — Rathaus: Edward Munch, Graphik (bis 29. 3.).

Frankreich

- Rennes*, Musée municipal: Eugène Boudin en Bretagne.
Paris, Musée du Louvre: Signac.
 — Musée du Petit-Palais: L'art au pays des Hittites.
 — Musée des Arts décoratifs: Les monuments français en péril. Jean Lurçat: «Le chant du monde».
 — Galerie David-Garnier: Le Muséum de Bernard Buffet.
 — Galerie Bateau-Lavoir: Bresdin, Redon, Ensor.

- Paris*, Point Cardinal: Max Ernst «Documents graphiques».
 — Galerie Charpentier: Braque, Picasso, Rouault au Musée du Gemmail de Tours.

Großbritannien

- Bristol*, Forum Galleries: Dennis Hawkins (bis 7. 3.).
Lincoln, Usher Art Gallery: Paintings by Guido Farina (bis 21. 3.).
London, Art Federation Galleries: Women's International Art Club: Annual Exhibition (bis 6. 3.).
 — Robert Fraser Gallery: Alexander Lieberman — Paintings and Sculpture (25. 2. bis 4. 4.).
 — Roland Browse et Delbanco: Le Sidaner and Lui Shou Kwan — First London Exhibition (27. 2.—26. 3.).
 — R. W. S. Galleries: Royal Society of Painter-Etchers and Engravers: Annual Exhibition (27. 2.—11. 3.).
 — St. Martin's Gallery: Augusto Garau — paintings (27. 2.—7. 3.).
 — Tate Gallery: Canadian Painters 1939—1963 (bis 22. 3.).
 — Whitechapel Art Gallery: Robert Rauschenberg — combines, paintings, drawings (bis 8. 3.).

Holland

- Amsterdam*, Museum Fodor: Appel, Lataster, Benner — Gemälde (bis 9. 3.).
Eindhoven, Sted. Van Abbemuseum: Etienne Martin (bis 16. 3.).
Rotterdam, Museum v. Land- en Volkenkunde: Wajang en Gamelan. Beelden van Bali (bis 1. 6.).

Österreich

- Graz*, Künstlerhaus: Wiener Biedermeier (ab 11. 3.).
Innsbruck, Museum Ferdinandeum: Modernes Tiroler Kunstschaffen der Gegenwart (bis Ende März).
Wien, Albertina: Lyonel Feininger (bis 15. 3.). Thomas Ender, Aquarelle, Zeichnungen (ab 20. 3.).