

Gründlichkeit, muß jeder speziell Interessierte dankbar vermerken, denn die vorliegenden Monographien bieten keine auch nur annähernd vergleichbare Zusammenstellung. H. M. F. M. C. van Crimpen hat dieses Literatur-Verzeichnis besorgt. Auf der anderen Seite erscheint es mir richtig, daß in den Katalog-Texten mit kluger Beschränkung zitiert worden ist. Auf diese Weise blieben die Ausführungen so überschaubar, wie man es sich für die praktische Benutzung wünscht.

Neben dem Katalog erschien ein schmaler, 80 Seiten starker Band; sein Titel: Jheronimus Bosch, Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling, 's-Hertogenbosch 1967. Den Inhalt bilden fünf höchst fundierte, ergebnisreiche Aufsätze, an denen die Forschung keinesfalls vorübergehen darf.

Karl Arndt

REZENSIONEN

LUITPOLD DUSSLER, *Raffaël. Kritisches Verzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Bildteppiche*. Bruckmann. Beiträge zur Kunstwissenschaft. München 1964. 124 Seiten.

Luitpold Dussler legt mit diesem Band den lang und sehnlich erwarteten catalogue raisonné der bildnerischen Werke Raffaels (mit Ausnahme der Handzeichnungen, die freilich, soweit es sich nachweisbar um Vorstudien handelt, sorgfältig berücksichtigt werden) vor. Ursprünglich als Ergänzungsband zur deutschen Ausgabe von Oskar Fischels „Raphael“ (Berlin 1962) geplant, ist er schließlich als selbständig in sich abgeschlossenes Werk veröffentlicht worden. Da aber eine wenn auch nur kurz zusammenfassende Darstellung und Würdigung von Raffaels Leben und Kunst fehlt, bleibt man doch auf Fischels monographische Darstellung angewiesen. Auch auf Abbildungen ist leider ganz verzichtet worden.

Das Verzeichnis, nach Werkgruppen in alphabetischer Folge der Aufbewahrungsorte geordnet, gibt von jedem Werk eine kurze Beschreibung, Material, Maße, Signatur, Inhalt und Zustand, genaue Provenienz und eine kritische Stellungnahme zur Spezialliteratur, aus der jeweils Anerkennung, Ablehnung oder Infragestellung des betreffenden Autors und ausführlich die eigene, immer eindeutige und klare, dabei sehr kritische Stellung des Verfassers deutlich werden. Dankenswerterweise werden auch strittige Bilder aufgeführt. Bei irrigen Zuschreibungen hat Verf. sich auf diejenigen beschränkt, die „entweder bereits publiziert oder in öffentlichen Sammlungen sich befinden“. An den Werkkatalog schließt sich ein Motivverzeichnis an, aus dem auch die Aufbewahrungsorte der Bilder hervorgehen. Voran steht eine „Bibliographie der abgekürzt zitierten Literatur“ und eine „Bibliographie“. Beider Auswahlprinzip wird freilich nicht klar ersichtlich (es fehlt z. B. Herman Grimm).

Die Aufgabe eines solchen Kataloges hätte niemand Besserem als diesem Verfasser anvertraut werden können, der durch lebenslange Beschäftigung mit dem faszinierenden Stoff und seinen wissenschaftlichen Problemstellungen auf das beste für sie vorbereitet war. Wir haben allen Grund, ihm für seine verlässliche, überall auf eigenem kritischen Urteil und auf voller Beherrschung der verzweigten Spezialliteratur beruhenden

de, gerecht abwägende Darbietung zu danken. Je unübersichtlicher das Schrifttum (selbst auf einem scheinbar so begrenzten Gebiet) wird, um so nützlicher, ja, notwendiger sind solche Zusammenfassungen – aber nur dann, wenn sie von einem wirklichen Sachkenner herrühren. Man braucht nur Ettore Camesasca's verdienstliche Raffael-Bände zu vergleichen (denen auch in der späteren Auflage das Schrifttum nur bis 1952 zugrunde liegt), um die Unentbehrlichkeit dieses neuen Werkverzeichnisses recht zu würdigen.

Wie Tolnays großes Michelangelo-Werk nicht Thodes „Kritische Untersuchungen zu Michelangelo“ hat ersetzen können, so bleibt freilich neben Dusslers Werkverzeichnis das alte Werkverzeichnis Passavants (allein für den Nachweis der Raffael-Kopien und -Stiche) unentbehrlich. Man mag sich auch fragen, ob nicht die chronologische Folge bei Passavant der alphabetischen Folge nach Aufbewahrungsorten vorzuziehen ist: einmal, weil die Besitzer nicht immer die gleichen bleiben, vor allem aber, weil auf diese Weise die chronologisch zusammengehörigen Stücke bzw. Gruppen auseinandergerissen werden und eine Gesamtvorstellung von Raffaels Entwicklung von vornherein nicht anschaulich werden kann.

Es ist an dieser Stelle unmöglich, den Katalog im Ganzen kritisch zu referieren. Da inzwischen Albert Schug im Pantheon 1967 (XXV, Heft 6) zu den vorrömischen Bildern Stellung genommen hat, mag es gerechtfertigt sein, sich im Folgenden auf wenige Bemerkungen zu den römischen Schöpfungen zu beschränken.

I. Gemälde

Nr. 10: Hlg. Cäcilie, Bologna.

Dussler schließt sich mit Recht der Meinung Kristellers an, daß dem Stich Marc Antons nur eine flüchtige Skizze zugrunde liegen kann, dennoch meint er, daß die Gruppe der fünf musizierenden Engel mit ihren verschiedenen Instrumenten auf eine ältere Fassung Raffaels hindeutet. Es ist aber kaum glaubhaft, daß diese Gruppe ursprünglich von Raffael so gedacht war, weil dadurch der Gegensatz der *musica instrumentalis* und der *musica mundana* (der zur Urkonzeption des Gemäldes gehören muß) verwischt worden wäre. Zur Literatur ist Günter Bandmann, *Melancholie und Musik*, Köln und Opladen, 1960, nachzutragen.

Nr. 24: Sixtinische Madonna, Dresden.

Dussler vertritt mit Entschiedenheit die Meinung, daß das Bild von Anfang an für S. Sisto in Piacenza als Hochaltar bestimmt gewesen sei. Die These des Totenvelum für Papst Julius II und die Kirchenfahnenlehre lehnt er ab, merkwürdigerweise läßt er die Fenstertheorie Schönes und Putschers unerwähnt. Es muß nun aber doch davor gewarnt werden, gerade bei diesem Bild eine Sicherheit vorzutäuschen, die nicht gegeben ist. Auftrag und Bestimmung liegen immer noch im Dunkel. Zu den von Dussler genannten Daten über S. Sisto in Piacenza ist hinzuzufügen, daß zwar der Neubau 1514, der Hochaltar aber erst 1544 geweiht worden ist. Seltsamerweise entspricht das Datum 1544 dem Datum der Fertigstellung des Juliusgrabmals in S. Pietro in Vincoli. Sollte hier ein Zusammenhang bestehen, das Bild etwa doch von Julius zunächst für die von ihm angeordnete vorläufige Grabstätte in der der Mutter Gottes geweihten

Chorkapelle Sixtus' IV in St. Peter in Auftrag gegeben und erst später (vielleicht 1544) nach Piacenza gekommen sein? Die Verbindung zu Julius II ist allein durch die Gestalt des Hlg. Sixtus mit den Bildniszügen des Papsies und die Rovereeichel gegeben. Für die Hlg. Barbara könnte an ihre Rolle als einer der 14 Nothelfer und als Patronin der Sterbenden, die nach der letzten Wegzehrung verlangen, gedacht werden: „Barbara orabat dicens: Domine Jesu Christe, cui omnia oboediunt: praesta mihi hanc petitionem: ut, si quis memor fuerit nominis tui et famulae tuae faciens memoriam passionis meae, Domine, ne memineris peccatorum eius in die iudicii . . . Et facta est vox de caelo ad eam dicens: quod postulasti donatum est tibi.“ Oft trägt die Heilige ja auch statt des Turmes Kelch und Hostie. – Warum ist (wofür auch Dussler keine Erklärung gibt) das Bild auf Leinwand gemalt? Wann sind die krönenden Engel hinzugefügt worden (nach Putscher 1544)? Auch das Thema des Bildes bedarf noch der Erörterung. Dussler spricht bedauernd von der Verunklärung durch den „Ballast von Deutungen“, die zur „Verkennung des Genies von Raffael und weg von dem ihm eigenen Geheimnis der Inspiration führen“. So wichtig es ist, mit Dussler als zentrales Motiv die Epiphanie zu bezeichnen, so bedarf doch aber auch sie der inhaltlichen Deutung. Ganz verfehlt scheint mir der (von Dussler nicht erwähnte) Hinweis Marielene Putschers auf Jes. 60, 1 – 6, der auf einem Mißverständnis des biblischen Textes und der Liturgie des Dreikönigsfestes (6. Januar) beruht. Dagegen scheint mir der Zusammenhang mit dem Salve Regina (oder vergleichbaren Marienhymnen) nicht so leichtfertig abgelehnt werden zu sollen. Im Salve Regina wird Maria als „mater misericordiae“ und „advocata nostra“ angerufen, die dem Menschen „post hoc exilium“ die gebenedeite Frucht ihres Leibes zeigen soll. In dem zugehörigen Gebet wird von Gott erfleht, daß er uns dank der Fürbitte Mariens durch Jesus Christus vom ewigen Tod befreie. Diese Vorstellung hat in Grabmälern vielfach Ausdruck gefunden. In florentiner Grabmälern des 15. Jahrhunderts (so von Rossellino und Desiderio da Settignano) und in römischen Nachfolgewerken (so den Prälatengräbern des Andrea Sansovino) wird die Vorstellung der schwebend herannahenden Gottesmutter zu verwirklichen gesucht – freilich nur als Halbfigur in einem von Engeln getragenen Tondo. Michelangelo hat dann aber in seinem Entwurf zum Juliusgrabmal von 1513 den Gedanken erwogen, die Gottesmutter mit dem Christuskind ganzfigurig über dem Sarkophag heranschwebend darzustellen. Das Motiv der ganzfigurig heranschwebenden Gottesmutter ist das Motiv der Sixtinischen Madonna. Sollte Michelangelos Entwurf Raffaels Konzeption zur Voraussetzung haben und sollte für beide sogar die gleiche Bestimmung gelten? – Auch die apokalyptische Vorstellung der „mulier amicta sole“ muß wohl zur Deutung herangezogen werden. Sie begegnet öfters im Zusammenhang mit Gräbern: ich denke z. B. an Giovanni del Biondos Regina Sanctorum, Rom, Vatikan (van Marle III, Fig. 295), hier Engel, Vorhang, auf Wolken kniende Heilige, Sterne zu Häupten, der Mond zu Füßen der Madonna, unten ein Skelett im Grabe, oben Empfang der Seele im Paradies. Ein vergleichbares nordisches Beispiel ist das Velmedeepitaph Heinrich Brabenders im Münsteraner Landesmuseum von 1508: hier das Zurückschlagen des Vorhanges und die Epiphanie der Gottesmutter im Strahlenkranz über knienden Stiftern und empfeh-

lenden Heiligen (Paul Piper, Das Westfälische in Malerei und Plastik, Abb. 48). – In Raffaels eigenem Werk ist (was auch Dussler betont) die Madonna di Foligno die wichtigste Vorstufe (auch sie durch die Vorstellung der "mulier amicta sole" bestimmt und zugleich Grabbild). Von ihr ist der Weg zur Sixtinischen Madonna in den von Dussler genannten Zeichnungen noch gut zu verfolgen. Von früheren italienischen Werken verdient ferner der Barbadori-Altar Filippo Lippis als Vorstufe der Sixtinischen Madonna genannt zu werden (wiederum kein Hochaltar). Hier die stehende Madonna, die Darbietung des Kindes (auf dem rechten Arm der Mutter), die Dreieckform, die knienden Heiligen, die Engelpütten (der linke sogar mit dem Stützmotiv Raffaels).

Nr. 42 – 95: Bildnis Julius II, Florenz, und Madonna di Loreto, Paris.

Dussler spricht der These, daß beide Bilder möglicherweise ein Diptychon gebildet haben, „eine gewisse Berechtigung“ zu. Mir scheint aber die Tatsache, daß der Papst ruhig im Sessel sitzt und in keiner Weise auf die Madonna oder das Kind bezogen ist, diese These zu widerlegen. Die Photomontage Putschers (Tf. XV) ist gar nicht überzeugend. In der frühesten Erwähnung (im Codice Magliabechiano) heißt es: "In detta chiesa vi sono 2 quadri, dipinti di mano di Raffaello da Urbino, che s'appichono per le solennita a certi pilastri" (Frey S. 128): auch hier ist von zwei getrennten Bildern die Rede, die offensichtlich an zwei verschiedenen Pfeilern aufgehängt wurden. – Der Name "Madonna di Loreto" braucht nicht erst auf das Exemplar in Loreto zurückgeführt zu werden. Die "Madonna di Loreto" spielt für Julius II eine besondere Rolle. 1507 (nach dem triumphalen Einzug Julius' in Rom) wurde die Kirche S. Maria di Loreto an den Kaiserthermen begonnen. Auch die Cappella Chigi in S. Maria del Popolo war der Madonna di Loreto geweiht (vgl. Testament des Agostino Chigi, Golzio S. 101). So wird das von Julius der Kirche gestiftete Bild von Anfang an diesen Namen getragen haben.

Nr. 107: Doppelbildnis, Paris.

Dussler schließt sich gegen seine frühere Zuschreibung an Sebastiano del Piombo nunmehr, wie ich glaube, mit Recht, Fischels „vorbehaltlicher Attribution“ an Raffael an.
Nr. 117: Madonna di Foligno, Rom.

Dussler spricht von „monumentalem Exvoto-Bild für den Hochaltar“. Bei Vasari heißt es in der Tat: "tavola dello altar maggiore di Aracoeli". Aber war es wirklich Exvoto-Bild und ursprünglich für den Hochaltar bestimmt? Allein die Tatsache, daß es 1565 von der Nichte des Auftraggebers, der Äbtissin von S. Anna in Foligno, nach S. Francesco in Foligno überführt worden ist, zeigt, daß es damals noch im Besitz der Familie war (für ein Hochaltarbild kaum denkbar). Sollte es etwa zum Grabmal des Sigismondo de Conti gehören, das im Chor von Aracoeli stand? Vgl. etwa das thematisch entsprechende Fürbittbild des Bischofs von Mende in der Cappella S. Rosa in Aracoeli (van Marle I, Fig. 288). Künstlerisches Vorbild ist das in der Handzeichnung von Grimaldi überlieferte Fresko Peruginos in der Chorkapelle Sixtus' IV, auch auf das Grab des Auftraggebers bezüglich. (Dussler vertritt wie Fischel noch die durch Grimaldis Beschreibung einwandfrei zu widerlegende Auffassung, daß es sich hier um das Apsidenfresko von Alt-St. Peter handelt). Für die künstlerische Konzeption scheint

ferner das zu Raffaels Zeit noch vorhandene Fresko der Gründungsgeschichte von Aracoeli in der Apside der Kirche von Wichtigkeit zu sein (vgl. Rekonstruktion von Lajos Vayer, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* IX 1963), ferner wiederum die apokalyptische Bildvorstellung der "mulier amicta sole", wie sie in Florenz etwa Ghirlandajos Hochaltarbild für S. Maria Novella (heute München), vor allem aber nordische Darstellungen (Widmungsblatt des Boucicaut-Meisters, Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Abb. 64, Meister von Flémalle, Aix en Provence, Friedländer II, Abb. 66 und Memling, Chantilly, hier sogar der Engel mit dem Wappenschild der Jeanne de France vergleichbar) zeigen.

Nr. 119: Verklärung Christi, Rom.

Hier ist meine inzwischen erschienene Mainzer Akademieabhandlung (Jahrgang 1966 Nr. 5) nachzutragen. Dussler vertritt noch die ältere, von mir in Zweifel gezogene Deutung Friedrich Schneiders und akzeptiert auch Oberhubers "modelli". Er betont ausdrücklich, daß die Verbindung der beiden Szenen „von Raffael als eigenmächtige Neuerung kaum gewagt worden wäre“, und sieht hier die Anregung des Auftraggebers. Demgegenüber scheint mir aber gerade die Verknüpfung beider Szenen (Versagen der Jünger und als Hauptthema die Heilung des Besessenen durch den Glauben an den Gottessohn) auf Raffael selbst zurückgeführt werden zu müssen. Raffael ist auch sonst den Prägungen der Bildüberlieferung gegenüber mit großer Freiheit verfahren und hat gelegentlich – wie etwa bei der Grabtragung des Casino Borghese – das Auftragsthema selbstherrlich geändert. Sollte – das ist die Fragestellung meiner Abhandlung – der Auftrag nicht auf die Verklärung, sondern auf die Heilung des Besessenen gelautet und Raffael in tiefsinniger Ausdeutung des Evangelienberichtes die Verklärung hinzugefügt haben? Eine Themenänderung durch Raffael ist von der Forschung schon mehrfach erwogen worden. Die Oberhuberschen "modelli" scheinen mir nur schwache "pasticci" zu sein – die Diakone habe ich mit den Titelheiligen der Kathedrale zu Narbonne, Justus und Pastor, zu identifizieren versucht.

II. *Wandbilder*

Nr. 5: I. Stanza dell Segnatura

Zur Bestimmung:

Dussler gibt der These, die die Stanze als Sitz der Signatura Gratiae und Justitiae (wohl nur der vom Papst präsierten Signatura Gratiae) anspricht, vor der Bibliothekstheze den Vorrang, schließt aber nicht aus, daß die Stanze ursprünglich als Bibliotheksraum des Papstes geplant war. Man wird beide Thesen verbinden müssen.

Zum Programm:

Unter Alexander VI diente als Raum der Segnatura der Saal des Appartamento Borgia, den Pinturicchio mit den Darstellungen der Freien Künste in den Lünetten und einigen Beispielen der Gerechtigkeit am Gewölbegurt ausgeschmückt hatte. Es ist der Raum neben der Torre Borgia. Als Julius II den Entschluß faßte, aus dem Appartamento Borgia in den Stock darüber zu ziehen, scheint er zunächst wieder den Raum neben der Torre Borgia (die heutige Stanza dell'Incendio) als Segnaturaraum vorgesehen zu haben. (Die von Dussler herangezogene Stelle des Diarium von Paris de Grassis kann sich

schwerlich auf die heutige Stanza della Segnatura beziehen, ist doch hier von "camera ultima nova" die Rede). Peruginos Deckenbilder der Stanza dell'Incendio (bis heute ungenügend gedeutet, de Campos spricht von "astruse allegorie della Santissima Trinità") weisen darauf hin, daß vom Papst das Programm der älteren Segnatura nach der Seite der Theologie erweitert worden sein muß. Nimmt man das Programm des Saales der Freien Künste im Appartamento Borgia und Peruginos Decke in der heutigen Stanza dell'Incendio, so hat man (bis auf den Parnass) den Themenkreis von Raffaels Stanza della Segnatura zusammen. Für die Erklärung des Parnasses möchte ich auf die in Arbeit befindliche Bonner Dissertation von Elisabeth Schröter verweisen – die Musik war ja aber auch schon im Saal des Appartamento Borgia dargestellt.

Zu den Fresken:

Vermutlich hat es zu den Deckengemälden der heutigen Stanza dell'Incendio auch bereits von Perugino Wandbildentwürfe mit den Themen Theologie, Philosophie und Künste, Gerechtigkeit gegeben. Stellt man sie sich in der Art der Fresken der Wechslerzunft in Perugia vor, so gewinnt man den möglichen Ausgangspunkt und den rechten Maßstab für Raffaels bildnerische Leistung. Raffael wird – und nur er war dazu in der Lage – das reihende Nebeneinander seines Lehrers durch lebendiges Ineinandergreifen der Teile und die bloße Repräsentation selbst bei diesen repräsentativen Themen durch Darstellung von Handlungen ersetzt haben (wobei Bildprägungen ganz anderen Inhalts ihm den Weg gewiesen haben können).

Nr. 5: II Stanza d'Eliodoro.

Dussler datiert in Übereinstimmung mit Redig de Campos den Beginn Anfang 1512. Die Deckenfelder waren ursprünglich noch im Achtfeldersystem der Stanza della Segnatura angelegt. Erst nach Beseitigung der Rippen wurde die Einteilung für die Vierfelder-Komposition gewonnen (Beobachtung Metternichs und Oberhubers). Hier vermißt man den Hinweis, daß Raffael nicht der erste war, der in dieser Stanze tätig war. Vasari berichtet im „Leben des Piero della Francesca“, daß Piero in den Zimmern Nikolaus V. zwei Bilder gemalt habe, die „gleichermaßen von Julius II zerstört wurden, damit Raffael dort die „Gefangenschaft des Petrus“ und das „Wunder der Hostie von Bolsena“ malen konnte“. Möglicherweise geht die Anregung für die Befreiung Petri als Nachtstück (vielleicht sogar die Wächter) auf das Vorbild Pieros (Auferstehung) zurück. (Es darf daran erinnert werden, daß Giovio auf Grund der Wächter die Befreiung Petri irrtümlich für eine Auferstehung hält). Die nach Dussler für die Schmalwand der Stanza della Segnatura bestimmte apokalyptische Szene der Pariser Zeichnungskopie möchte ich trotz chronologischer Bedenken lieber für die Bolsenawand in Anspruch nehmen. Ob die von Steinmann entdeckten, von Baumgart freilich als später erwiesenen apokalyptischen Szenen der Fensternische mit der Konzeption der Pariser Zeichnung in Zusammenhang gebracht werden dürfen, wage ich nicht zu entscheiden. Messe von Bolsena.

Zur Ikonographie mag vermerkt werden, daß die Geschichte des Wunders in der zwischen 1350 und 1361 errichteten Cappella del Corporale im Dom zu Orvieto mehrfach dargestellt worden ist. Raffael wird diese örtliche Überlieferung gekannt haben.

Künstlerisch hat sie ihm außer dem Schema der Meßdarstellung keine Anregung geben können. Die Kenntnis der Bildüberlieferung ist aber für uns nötig, um das Maß der schöpferischen Freiheit des Künstlers zu beurteilen.

Nr. 9: Sibyllen und Propheten, Rom.

Hier fehlen Überlegungen über die Geschichte des Auftrages und die Bestimmung. Sollte (so vermutet auch Fischel) Agostino Chigi zunächst in S. Maria della Pace seine Grabstätte gewünscht und erst später diesen Plan zugunsten der Chigi-Kapelle in S. Maria del Popolo aufgegeben haben? Jedenfalls wird das Programm der Kapelle nur vom Grabgedanken her verständlich. Die von Dussler in Übereinstimmung mit Oberhuber vorgeschlagene Datierung „spätestens gegen 1512“ würde solcher Annahme entgegenkommen.

Nr. 12: Galathea, Rom.

Dussler betont mit vollem Recht die Eigenhändigkeit und datiert den Entwurf „mindestens 1511“, die Ausführung „vielleicht 1512“. Das Standmotiv der Galathea (in Polizians „Giostra“ nicht vorgegeben, auch von Annibale Carracci in der Galleria Farnese und von Späteren nicht übernommen) geht, wie ich meinen möchte, auf Botticellis „Geburt der Venus“ zurück, der Venus nicht nach dem Vorbild des Apelles als Anadyomene, sondern nach dem Vorbild der antiken Venus pudica gestaltet hat (vgl. Marion Lawrence in Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower). Botticellis Bild hat in Raffaels Fresko seine bedeutendste Nachfolge gefunden (wichtig in diesem Zusammenhang Raffaels Entwurf zu einer „Geburt der Venus“ in Florenz, Uffizien, Fischel Nr. 264). Freilich hat Raffael dieses Vorbild im Hinblick auf Leonardo und zur Antike korrigiert, aber gerade das im Grunde Unantike, Leichte, fast Schwebende und durchsichtig Geistige bleibt der Venus Botticellis tief verpflichtet.

III. Bildteppiche

Bei dem Zitat aus Goethes „Italienischer Reise“ dürfte nicht vergessen werden, daß der „Zweite Römische Aufenthalt“ mit dem Nachtrag „Päpstliche Teppiche“ erst aus dem Jahre 1829, nicht schon aus der Zeit der „Italienischen Reise“ stammt.

Dusslers kritisches Verzeichnis wird sich (das darf zum Schluß gesagt werden) als unentbehrliches Arbeitsinstrument erweisen. Man ehrt den Verfasser und die Selbstverleugnung seiner Arbeit, wenn man die Hoffnung und Überzeugung ausspricht, daß sie auf die Raffaelforschung eine befruchtende Wirkung ausüben wird.

Herbert von Einem

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Bis 25. 2. 1968: Neuzugänge des letzten Jahres. - Rathaus. Bis 18. 2. 1968: Mosaiken aus Ravenna.

AARAU Kunsthau. 20. 1.-25. 2. 1968: Jules Bissier.

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis Mitte Februar 1968: Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz.

BASEL Kunstmuseum. 20. 1.-3. 3. 1968: Holzschnitte der Dürerzeit aus dem Kupferstichkabinett.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 4. 2. 1968; Erich Mendelsohn. - Regensburg - Zukunft einer alten Stadt.

Rathaus Wedding. Bis 14. 2. 1968: Otto Nagel - Der Maler des Berliner Wedding. Gedenk Ausstellung.

Galerie Pels-Leusden. Bis 3. 2. 1968: Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei und Grafik.

Ladengalerie. Bis 30. 1. 1968: Janosch - Bilderbuchmacher. Malerei.

BRAUNSCHWEIG Kunstverein. Januar/Februar 1968: Horst Antes.