

TOTENTAFEL

ERWIN PANOFSKY †

30. März 1892 – 14. März 1968

*"Aspere censuro parvum hoc opus haud Tibi mitto
sed qui me videas certe Tui memorem"* (1920).

Das Hinscheiden dieses überragenden und bewegenden Geistes erschüttert unser ganzes Fach. In aller Welt wurde sein Wort ernst genommen, sein Wissen war ein Brunnen der Belehrung, sein erhellendes Urteil wurde gehört und erbeten. Er stand in dem Ansehen einer obersten Instanz, und sein Beispiel hat uns gelehrt, uns auf Fragen von früher nicht erreichtem, kaum geahntem Tiefgang einzustellen. Den großen Forscherpersönlichkeiten, die unserer Wissenschaft eine neue Richtung gegeben haben, sehen wir ihn angereicht, sein Denken und Vollbringen werden die Zukunft wieder und wieder zum Nachdenken drängen. Man wird sich bemühen, die einzigartige Synthese zu durchleuchten, zu der er die in unserer Gegenwart bereitliegenden Arbeitsweisen, über jede Klassifizierung hinauswachsend, in sich zu vereinigen vermochte, und man wird danach verlangen, sich seine eigensten Leitideen bewußt zu machen – man hat bereits damit begonnen. Doch wird nicht leicht ein Einzelner fähig sein, seine Reichweite auszumessen.

Die anschließenden Zeilen können solchen Aufgaben nicht einmal vorarbeiten. Auch können sie sich nicht mit dem feinziselierten, den Werdegang nachzeichnenden, durchgeistigten Denkmal messen, das der Verstorbene seinem „in Unwankbarkeit“ gefeierten Lehrer Wilhelm Vöge gesetzt und in ihm sich selbst geehrt hat. Bestenfalls können die nachfolgenden von persönlichen Erinnerungen durchflochtenen Andeutungen seine Statur umreißen – nicht ohne die Hoffnung, dem Verehrungswürdigen gerecht zu werden, nicht nur in Dankbarkeit für den Gelehrten, sondern auch für den gütigen Mann.

Erwin Panofsky hatte weder als Leiter eines Institutes noch als Organisator einen Namen – nicht bloß darin war er Jacob Burckhardt ähnlich –, auch standen ihm keine Helfer, Assistenten, zur Seite, sondern auf sich selbst gestellt ragte er hervor durch einen in alle Richtungen vordringenden Wissens- und Forschertrieb und durch die Leuchtkraft seines Geistes, durch unerschöpfliche Fruchtbarkeit, nicht nur ein Forscher, auch ein Finder, fast Jahr um Jahr ein Buch, das einen Markstein gesetzt hat, Aufsatz um Aufsatz – von Reims bis Rolls Royce –, Brief um Brief. Je weniger er an eine Institution gebunden war, umso freier und weiter strahlte er nach überallhin aus und befruchtete Arbeiten allerorten. Wo Kunstgeschichte betrieben wurde, war er gegenwärtig, sprach er mit. Man nehme ein Buch, eine Zeitschrift, einen Ausstellungskatalog von irgendwoher zur Hand, und der Blick wird bald auf eine Stelle fallen, an dem er zitiert wird. Ein Lehrer für alle.

Er hat sich nicht auf ein Hauptgebiet festgelegt, weder ein Kernproblem umkreist noch einen vorgefaßten Plan erfüllt, den schrittweise aufzuarbeiten er sich vorgenommen hätte; groß angelegte, langfristige Unternehmungen waren nicht nach seiner

Natur. Man findet bei ihm auch keine zusammenfassende Darstellung einer Epoche im Ganzen. "Tomb Sculpture" (1964) ist als der Abdruck von Vorlesungen eine die Regel bestätigende Ausnahme. Jede Veröffentlichung hat ihren bestimmt umschriebenen Gegenstand und steht für sich, in betontem Sinn monographisch allerdings mit Perspektiven ins Universale. Für alle Themen und für alle Fragen hielt er sich offen, für jede Begegnung war er empfänglich und auf Kommendes gespannt. Deshalb war er, selbst jugendlich bis zuletzt, gegenüber der Jugend aufgeschlossen, und wer könnte abschätzen, in wievielen Fällen sich eine aufstrebende Begabung bei ihm im Ausprechen hat befreien und durch seine verstehende und hellsichtige Erwiderung des eigenen Gedankens und seines Größenmaßes erst recht hat bewußt werden können.

Zwar kein gebürtiger Berliner – er stammte aus Hannover – war er doch von Berlinischem angehaucht, wie sein geliebter Theodor Fontane es an der Wesensart von Gottfried Schadow treffsicher gekennzeichnet hat: „Alles Patente wird beargwöhnt oder ist einfach lächerlich.“ Nichts von Professorenpräntion, nirgends ein Verkleinern Anderer, und der Esprit, nicht zuletzt der eigene, machte ihm Freude.

Schon an dem Studenten trat der große Zug hervor, über Einengungen hinauszudringen. Anfangs, in seinem ersten Semester in Freiburg, hatte er auf Zureden von Kurt Badt von der Jurisprudenz aus zur Kunstgeschichte hin Fühler ausgestreckt. Als dann an der Berliner Friedrich Wilhelms-Universität einem Zweijahresturnus gemäß bei der Kaisergeburtstagsfeier 1911 als neue Preisaufgabe für den Herman Grimm-Preis das von Heinrich Wölfflin formulierte Thema gestellt wurde: „Die theoretische Kunstlehre (Aesthetik) Albrecht Dürers“, griff der noch nicht 19jährige zu, lieferte 1913 pünktlich seine Arbeit, bekam den Preis zugesprochen und war seiner Berufung innegeworden. Nun war es üblich, auch später blieb es ein naheliegender Brauch, daß derart Ausgezeichnete mit der gekrönten Preisarbeit nach kurzer Zeit in Berlin promovierten. Nicht so Panofsky: er wechselte an die Universität Freiburg hinüber – richtiger: er kehrte dorthin zurück – und bestand 1914 bei Wilhelm Vöge sein Dr.-Examen. Danach entschied er sich noch einmal wieder mit genialischer Selbstsicherheit ganz eigen. Er war so weit, im Berufe Fuß zu fassen, doch schlug er dies aus. Weder ging er wie gewöhnlich die jungen Doktoren des Faches auf Reisen, was die Mittel seiner Mutter, die ihn nach dem Tode des Vaters umsorgte, erlaubt hätten, noch trat er in ein Museum ein – Universitätsinstitute waren damals noch wenig entwickelt. Statt dessen wandte sich Erwin Panofsky wieder nach Berlin zurück und fing im Herbst 1914 noch einmal als Student bei Adolph Goldschmidt neu an, sechs Semester lang, wenn nicht mehr – vermutlich folgte er einem Rat von Wilhelm Vöge. Hier bildete er die Vertrautheit mit dem Gegenstand, sein weitreichendes und differenziertes Wissen vom einzelnen Kunstwerk aus, womit er seine denkerischen Anlagen aufs fruchtbarste ergänzte. In Berlin fand er 1916 seine Frau Dora geb. Mosse, die ihn sogar als Mitverfasserin ("Pandoras Box" 1956, Odysseusgalerie in Fontainebleau 1958) auf seinen Forscherwegen bis in hohes Alter begleitet hat.

Es war eine an hervorragenden Kunstgelehrten und bewegenden Auseinandersetzungen reiche Epoche unserer Disziplin, in der sich Panofsky heranbildete. Man sah

entschiedener als heutzutage Schulen auseinander- und gegeneinandertreten. Kunstgeschichte polemisierte gegen Kunstwissenschaft und umgekehrt. Methodenfragen wurden ernst genommen; Hans Tietzes „Methode der Kunstgeschichte“ ist 1913 erschienen. Ich weiß keinen, der sich wie Panofsky jeder Richtung gestellt, sie systematisch durchdacht, verarbeitet, sich literarisch – meist in Max Dessoirs „Zeitschr. f. Aesthetik und Allgem. Kunstwissenschaft“ – mit ihnen auseinandergesetzt hat und dadurch über jede von ihnen hinausgestiegen ist. Ein durchdringender Analytiker und Kritiker von Theorien, ohne eine eigene Theorie zu entwerfen geschweige aufzubauen. Er meisterte alle Instrumente.

Was ihn trieb, war ein Streben zum Ganzen. Unter Heinrich Wölfflin, Wilhelm Vöge und Adolph Goldschmidt herangewachsen, ist er im Blick auf Max J. Friedländer, Alois Riegl und Julius von Schlosser gereift, vollends hat er im Licht von Aby Warburg und Ernst Cassirer seine Höhe erreicht, vollendet hat er sich in einem gemeinsamen Verband mit Albert Einstein, Robert Oppenheimer und Millard Meiss und in der Nähe von Walter Friedländer und Richard Krautheimer. Jedem der bedeutenden und so sehr verschiedenen Forscher zeigte er sich gewachsen, an Arbeitsgebiet, Fragestellung, sogar Terminologie eines jeden klingt oder knüpft eine, wenn nicht gar eine Reihe seiner Untersuchungen an. Einem Baum vergleichbar gehen die Zweige seines produktiven Schaffens in ähnliche Richtungen wie seine Wurzeln auseinander. Der Schritt zu Vöge und der Schritt zu Goldschmidt, wie später sein Schritt zu Aby Warburg lenkte ihn auf neue Sachgebiete. Sie hatten Arbeiten im Gefolge, mit denen er jedesmal auf eigene Weise einem seiner Lehrer huldigte und zugleich über ihn hinauswuchs. Die Pietät, die ihn bis ins Alter gegenüber seinen Lehrern beseelte, zieht sich als besonders edler Zug durch dieses Gelehrtenleben hindurch. Seine vielfältigen Interessen- und Forschungsrichtungen hatten ihren Ausgangspunkt im Persönlichen, hatten in Lebenserfahrungen ihren Wurzelgrund. Insofern tritt in jeder seiner größeren Arbeiten ein Stück Autobiographie zutage.

Wölfflins in Rom geschriebener „Dürer“ steht hinter Panofskys Dürerarbeiten bis hin zu seinem zweibändigen Werk (vier Auflagen 1943, 1945, 1948, 1955). Wer hätte wohl von diesem ideenreichen Buch eines gelehrten Humanisten vorauszusagen vermocht, daß es sogar noch einen vollständigen kritischen Katalog aller Dürerschöpfungen bis zum letzten Zeichnungsblatt enthalten würde – eine Reverenz vor der Kenner-schaft von Max J. Friedländer, Campbell Dodgson und Edmund Schilling. Seine Verbundenheit mit Wilhelm Vöge, seine Verehrung für ihn, den Autor der „Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“ und des „Visitationeisters“, die Erinnerung an sein Dr.-Examen über Reims hat Panofsky festgehalten und weitergeführt mit seiner Abhandlung über die Königskathedrale und ihre vier Meister, mit seinem Buch über Gotische Architektur und Scholastik (1951) und mit der Übersetzung von Abt Sigers „Libellus de Consecratione Sti. Dionysii“ ins Englische – dies letztere in meinen Augen eine seiner beachtlichsten Leistungen, weil der lateinische Text von liturgischen Geräten des 12. Jahrhunderts und früherer Zeiten spricht, die verloren sind und deren Rekonstruktion strittig ist. Nicht nur mit seiner „Deutschen Plastik vom 11. – 13. Jahr-

hundert“ hat er Adolph Goldschmidt fortgesetzt, und Goldschmidt, dieser Meister exakten Beobachtens, stimmte zu, als er sich mit seinen eigenen Waffen geschlagen sah in der Antwort auf die Frage, ob der gewirbelte Rundstab um die Lunette der Freiburger „Goldenen Pforte“ um 1225 gotisch verändert wurde oder nicht, nämlich nicht. Auf den bewunderten, schon 1905 verstorbenen Alois Riegl, seine Begriffspaare „Objektivismus – Subjektivismus“, „haptisch – optisch“, reagierte Panofsky mit seiner Abhandlung über „Berninis Scala Regia“ (1919). Auf Julius v. Schlossers hoch bewertete „Quellenstudien“ und „Kunsliteratur“ antwortete er mit seinem Buch über die „Idea“, wie mit seinem faszinierenden Aufsatz über die Meisterschaft analysierender Beschreibung in mittelalterlicher Kunsliteratur Englands (1963). Max Friedländer, zu dem er ebenso aufsah, trat er mit seinen Abhandlungen zu van Eyck und Roger van der Weyden, vollends mit seinem, wie er selbst sagte, „opus majus“ über die Malerei der Alten Niederländer an die Seite; was er vor anderthalb Jahrzehnten mit Coremans in den Brüsseler Röntgen-Laboratorien am Genter Altar ersehen und erschlossen hat, ist mit beider Tod der Nachwelt verloren. Zum Schluß stehe die von Ernst Cassirer und dessen „Philosophie der symbolischen Formen“ inspirierte „Perspektive als symbolische Form“.

Bedeutende Geister sind auch im Rezipieren groß. In Aneignung und Widerspruch ist er über seine Vorbilder hinausgedrungen und des eigenen Weges sicher geworden. Doch kam es zu diesen Zwiegesprächen nicht etwa durch gelegentliche Reminiszenzen, die sich dann und wann eingestellt hätten und sich ablösten. Vielmehr war er von diesem Bildungsbesitz durchdrungen und verfügte über ihn als einen ihm allzeit gegenwärtigen Erfahrungsschatz; er schlug Spezialisten durch seine präziseren Erinnerungen. Nur aus der produktiven Kraft dieser Begabung wird die souveräne Überschau zu begreifen sein, zu der der Forschende die verschiedenen Betrachtungsweisen aktualisierte und miteinander verschlang. Ein Facettenreichtum oder eine Polyphonie der Gesichtspunkte zeichnet seine Untersuchungen aus: mit kennerischer Denkmäler- und Stilkritik, genetischer Bestimmung, mit Quellenforschung, Begriffs- und Ideengeschichte, mit Gespür für das jeweilige geschichtliche Spannungsfeld einer schöpferischen Persönlichkeit sehen wir ihn seinen Gegenstand umkreisen, und vom ersten Wort seiner Darlegungen an folgen wir der Enthüllung einer mehr und mehr sich läuternden und erweiternden Einsicht. Unnachahmlich ist daran auch, wie er – man nehme nur seinen Aufsatz „Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris“ (1930) zur Hand – über die Grenzen der Gattungen hinweggeht, sich in Zeichen-, Bild-, Bildner- und Baukunst auf gleicher Höhe bewegt und für jede Gewinn bringt. Bei alledem bleibt noch Raum für ein Zitat aus einem antiken oder neueren Autor, das dem Ganzen noch ein Licht aufsetzt. Seine Kapazität, die Präsenz seines Wissens waren immer aufs neue staunenswert und durchaus nicht auf Kunstgeschichte eingeschränkt.

Ihm, dem Theodor Fontane ständig im Sinn lag, brachte ein Freund zu seinem 73. Geburtstag eine kleine Ausgabe „unpublizierter Fontanebriefe“ mit, Briefe, die kurz zuvor von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die Staatsbibliothek erworben worden waren. Panofsky nahm das Bändchen am Geburtstagsabend entgegen und tele-

fonierte schon am frühen Morgen darauf, er habe die Briefe noch in der Nacht mit Vergnügen gelesen, aber zwei von ihnen seien bereits in der großen Gesamtausgabe unter den Nrn. 219 und 220 veröffentlicht. Er konnte mit Albert Einstein wie mit Werner Heisenberg über Theorien der Geometrie diskutieren, er hat sich mit Galilei befaßt, ein Buch über ihn geschrieben (1954). Aus dem Stegreif setzte er als Widmung auf einen Sonderdruck ein Distichon in Griechisch oder Lateinisch; dasjenige am Kopf dieser Zeilen gebe ich ihm nun zurück.

Zwischen Weihnachten und Neujahr 1915 veranstaltete Aby Warburg in seinem Haus ein kleines Symposium. Eingeladen waren Adolph Goldschmidt, Gustav Pauli, Fritz Saxl, Carl Georg Heise, Rudolf Höcker, Erwin Panofsky und ein jüngerer im vierten Semester. Heinrich Wölfflins „Grundbegriffe“ waren gerade erschienen, ein erstes Exemplar lag auf dem Tisch: besonnte Vergangenheit. Ein Warburg-Institut existierte noch nicht. Gesprächsthema war „Nachleben der Antike“. Warburg demonstrierte Bildtraditionen von der Antike bis zu derzeit gültigen Briefmarken. Was damals in Panofsky aufgestiegen ist, läßt sich nicht mit wenigen Worten umreißen, reicht über sein Buch „Renaissance and Resuscitations in Western Art“ (1960) weit hinaus. Der damaligen Stunde ist er, freilich von anderem Ansatz aus, in seiner – gewiß nicht ohne Schmunzeln – Warburgisch ernst gemeinten Herleitung des Firmenemblems von „Rolls Royce“ noch einmal wieder nahe gekommen.

Im Frühsommer 1920, während er ohne eine Stelle innezuhaben für sich an Michelangelo arbeitete, hat er – man gestatte den persönlichen Rückblick – mich zu einem Gespräch unter vier Augen interpelliert: ein Brief von dem Historiker Max Lenz hatte das Angebot enthalten, sich in Hamburg zu habilitieren mit der Zusage, den noch nicht besetzten kunsthistorischen Lehrstuhl der jungen Universität alsbald übertragen zu bekommen. Panofsky wollte sich bei mir über Stimmungslagen an deutschen Universitäten informieren. Noch im gleichen Jahr hat er in Hamburg angefangen. Die Michelangelostudien – nach heutiger Terminologie eine Art Strukturforschung in Wölfflinscher Konfrontation mit Raphael – dienten als Habilitationsschrift, sind jedoch nicht bis zur Veröffentlichung gediehen: erinner swerte Parallele zu Wilhelm Vöges Straßburger Habilitation mit einer nie erschienenen Michelangeloabhandlung im Zusammenhang seines Buches über „Raphael und Donatello“. Indes wurde Hamburg durch Panofsky dreizehn Jahre lang ein Zentrum kunsthistorischer Ausbildung und Forschung. Er wurde ein Lehrer, der nicht aufhörte zu lernen, und er wurde der Leitstern seiner erlesenen Schülerschaft.

Das Einleben in Warburgs Gedankenwelt und Interpretationen – „Botticellis Geburt der Venus“ (1893), „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung“ (1907), „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ (1922) – brachte eine Wendung von befreiender Wirkung. Die Begriffssysteme und methodischen Prinzipien der älteren Schulrichtungen und Lehrmeinungen sind untauglich, die Stilbegriffe fragwürdig und hintergründig geworden, die streitbaren Diskussionen über sie nahezu verstummt. Nicht so sehr die gedanklichen Überbauten, sondern die unmittelbaren Einsichten, die primären Aussagen über einen Gegenstand überleben ihren

Autor und können nicht mehr übersehen werden. Panofsky hat deren unzählige gebracht, einen Fundus gesicherten Wissens erarbeitet. „Dürers Melencolia I“, zusammen mit Fritz Saxl verfaßt, machte 1923 den Anfang, das Buch über „Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“ (1930) behandelt nicht nur, es markiert einen Scheideweg: das weite Feld inhaltlicher Interpretationen hat sich aufgetan. Panofsky hat, wie jeder weiß, Ikonographie und Ikonologie mit beispielhafter Überzeugungskraft an- und ausgebaut.

Was erklärt die Weite und Intensität seiner Wirkung? Nun gewiß Mancherlei, allein schon das Sprachliche von den kunstvoll stilisierten, mit Cicero und Seneca wetteifernden Perioden seiner Frühzeit bis zu der überlegenen Diktion, mit der er die wissenschaftliche Aussage im Englischen bereichert, vielfach neu geprägt hat – und die tief verwurzelte Musikalität des Mozartverehrsers soll nicht überhört werden. Das Faszinierende seiner Gelehrtenarbeit läßt sich, wenn die Abkürzung gestattet ist, im Grunde ziemlich einfach charakterisieren, denn es ist etwas Elementares. Er hat die Bildersprache, die seit der Aufklärung versunkene, wieder lesbar gemacht, die Sachen, die dargestellten Dinge und Figuren und ihre Verbindungen wie Hieroglyphen zum Sprechen gebracht und dadurch Bildgedanken entschlüsselt, Künstlerideen durchleuchtet. Eine seltene Vereinigung von unermeßlicher Textgelehrsamkeit und prägnantem Bildverständnis hat ihn dazu befähigt. Gelesenes floß mit seinen Bildvorstellungen, Gesehenes mit seinen Texterinnerungen zusammen und er schöpfte aus einem Erfahrungsbesitz, der die Jahrhunderte umschließt und das Zeugnis eines bescheidenen Buchholzschnitts zum Verständnis „klassischer“ Kunst auswertet. Was und wie er es uns erklärt, wird jedermann verständlich, und wir werden in Bezirke der Kunst eingelassen, die in einem breiteren, geschichtlich fundierten Kulturbewußtsein und in einem die Zeiten überdauernden menschlichen Lebensgrund eingebettet sind, in einer „unmittelbaren Lebenserfahrung“, wie er, der Humanist, es gelegentlich selbst ausgedrückt hat. Ich denke nur an ein Meisterstück wie „The Iconography of Correggios Camera di San Paolo“ (1961). Wer sagt, dies führe nicht an das innere Wesen des Kunstwerkes heran, hat Panofsky nicht aufmerksam genug gelesen oder vergift die von Cicero über Quintilian an das Mittelalter weitergegebene Bestimmung der Kunst: *delectare, docere, movere*. Nicht intuitiv durch subjektive oder stimmungsmäßige Deutung ist Panofsky in die Formgebilde eingedrungen, sondern mit den Mitteln einer unvergleichlichen vielbewunderten Erudition und Kombination, für die die Grenzen zu den Philologien, zu Geschichte, Theologie und Philosophie durchlässig geworden sind. Ihm war es gegeben, am Unauffälligen das Rätselhafte und den kostbaren Gehalt zu erspüren und ebenso das Rätselhafte und Absonderliche unserem Erleben wie natürlich und menschlich vertraut zu erschließen. Radikale Ratio bezwingt uns, von Geist funkelnd und jederzeit bereit, ein Zitat aus Erasmus oder Montaigne, aus Jean Paul oder Thomas Mann einzuflechten.

Auf unserer Seite lastet das bittere Unrecht des Jahres 1933 – dem Institute for advanced study in Princeton gereicht es zur Ehre, ihn aufgenommen, der New York-University, ihn als Lehrer an sich gezogen zu haben. Dort ist er zur Weltgeltung empor-

gestiegen. Eine Deutschlandreise des vielfachen Ehrendoktors, darunter Berlin (1962) und Bonn (1967), auf der ihn seine zweite Frau Dr. Gerda geb. Soergel begleitet, hat im Juli vorigen Jahres mit der Verleihung der Friedensklasse des Ordens "Pour le Mérite" eine Krönung und einen versöhnenden Abschluß gebracht.

Das Hinscheiden von Erwin Panofsky wirkte wie ein Erdbeben, das Ordnungen, in denen man heimisch war, zerbrach und auseinander riß. Ein Leuchtturm, auf steilem Gipfel hoch ragend, so daß viele an ihm ihren Kurs orientierten, schien erloschen. Nein, er leuchtet!

Hans Kauffmann

AUSSTELLUNGSKALENDER

AARAU Aargauer Kunsthaus. August 1968: Sammlungsbestände.

AUGSBURG Städt. Kunstsammlungen, Rathaus und Holbeinhaus. Bis 13. 10. 1968: Augsburgs Barock.

BASEL Kunstmuseum. Bis 14. 9. 1968: Neuerwerbungen und Geschenke des Kupferstichkabinetts 1967.

BAUSCHLOTT Schloss. Bis 1. 9. 1968: Gilde-Bildhauer stellen aus: Plastiken u. Bildhauer-Zeichnungen.

BERLIN Staatl. Museen, Kupferstichkabinett. Bis Oktober 1968: Druckgraphik u. Zeichnungen von Hans Grundig.

Staatl. Museen, Preuß. Kulturbesitz, Kunstbibliothek. August/September 1968: Niederländische Trachten.

Akademie der Künste. 25. 8. - 22. 9. 1968: Mies van der Rohe.

Galerie Gerda Bassenge. August 1968: Berlin, Kupferstiche, Radierungen, Lithographien des 18. und 19. Jahrhunderts.

Rathaus Wedding. Bis 2. 9. 1968: Otto-Nagel-Gedächtnisausstellung. Gemälde, Pastelle, Zeichnungen.

Galerie Daedalus. Bis 21. 9. 1968: Grafik u. Objekte von Hartmut Böhm.

Galerie Mikro. Bis 7. 9. 1968: Radierungen u. Zeichnungen von Peter Schwandt.

Galerie Miniature. Bis 27. 9. 1968: Berliner Schriftsteller malen.

Stadtbücherei Charlottenburg. Bis 30. 9. 1968: Der Kitsch in der Baukunst.

BONN Königl. Schwedische Botschaft. Bis 25. 8. 1968: Schwedische Graphik heute.

BRAUNSCHWEIG Herzog-Anton-Ulrich-Museum. August/September 1968: Privatsammlung A.B. - Graphik um 1900. - Römische Veduten des 16. - 19. Jahrhunderts.

BREGENZ Vorarlberger Landesmuseum. Bis 13. 10. 1968: Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen.

BREMEN Kunsthalle. Bis 8. 9. 1968: Naive Malerei aus Jugoslawien. - Kupferstichkabinett. Bis 25. 8. 1968: Aquarelle u. Handzeichnungen. Ausgewählte Blätter aus eigenem Besitz.

Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 1. 9. 1968: Ölbilder u. Gouachen von Thomas Niederreuther - Radierungen von Dieter Kressel.

BUDAPEST Musée des Beaux-Arts. Ab Ende August 1968: Venezianische Malerei.

DEN HAAG Museum Bredius. Bis 1. 9. 1968: Hinterglas-Malerei aus Rumänien.

DRESDEN Kunstausstellung Kühl. Bis 31. 8. 1968: Collagen von Albert Wigand u. Elisabeth Ahnert. - Gemälde u. Holzschnitte von Hans Jüchser.

DUSSELDORF Städt. Kunsthalle. Bis 8. 9. 1968: Zeichnungen u. Skizzenbücher von Henry Moore. Ausst. zum 70. Geburtstag. - Max Bill - Malerei u. Plastik 1928-1968.

Galerie Niepel. Bis 8. 9. 1968: Flügel-skulpturen von Axel Etmer.

Galerie G. Paffrath. August 1968: Theodor Groll (1857-1913).

Galerie A. Volmer. August/September 1968: Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts.

Kunstkabinett Hans Trojanski. Bis 30. 9. 1968: Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts.

EDINBURGH College of Art. Bis 7. 9. 1968: Edinburgh International Festival: Canada 101 - Contemporary Canadian Art.

ELLWANGEN Stadthalle. Bis 18. 8. 1968: Handzeichnungen alter Meister, 15. bis 18. Jahrhundert, Sammlung Freiherr Koenig-Fachsenfeld.

ESSEN Museum Folkwang. Bis 18. 8. 1968: Gerhard von Graevenitz.

FRANKFURT Kunstkabinett Hanna Becker vom Rath. Bis 17. 8. 1968: Pastelle, Druckgraphik von Hans Martin Erhardt - Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Druckgraphik von Walter Stöhrer.

Graphisches Kabinett Karl Vonderbank. Bis 31. 8. 1968: Moderne argentinische Graphik.

Kunstverein. Bis 29. 9. 1968: Aus dem Traumbuch der Maler-Phantasie und Vision.

FREIBURG Kunstverein. Bis 15. 9. 1968: Ölbilder u. Zeichnungen von Zoe Schmidt-Modern. Kunstgalerie Kröner. Bis 31. 8. 1968: Tapisserien, Cartons, Handzeichnungen von Dirk Holger.