

mag Widerspruch erregen, so die (auf Alfred Stange zurückgehende) der reizvollen Tafel mit der Verlobung der hl. Agnes aus dem Bonner Landesmuseum (Nr. 42) an den Meister von Schöppingen und die der Heimsuchung in München (Nr. 41) an den gleichen Umkreis. Auch dem Kreis des Liesborner Meisters wird eine Reihe von Bildern zugeteilt, die man bislang anders einordnete. Daneben gibt es Werke, deren Stillbild ihre Zuordnung immer kontrovers wird erscheinen lassen, wie die Mitteltafel des Amelsbürener Altares (Nr. 67).

In der Beschränkung auf ein klar umgrenztes Thema findet eine Ausstellung wie diese leicht ihre Rechtfertigung, so viel sich sonst auch gegen die Versendung von Tafelbildern einwenden läßt. Der unbefangene Betrachter wird zu dem Erlebnis einer geschlossenen Gruppe großer Kunstwerke geführt, der Wissenschaft wird der unmittelbare Vergleich der Originale stets die fruchtbarsten Erkenntnisse bringen.

Paul Pieper

DIE 26. BIENNALE IN VENEDIG

An der diesjährigen Biennale beteiligten sich 24 Nationen, zwei mehr als 1950. Abgesagt haben die Ostblockstaaten: Rußland, Rumänien, Ungarn, die Tschechoslowakei und Polen. Nicht erschienen sind Griechenland, Südafrika und Vietnam. Israel, das einen kühnen, modernen Pavillon von Rechter erbauen ließ, war noch nicht eingezogen. Die Schweiz präsentierte sich in einem Neubau des Architekten Giacometti, der den Garten mit seinem schönen, alten Baumbestand einbezieht. Reizvoller Gewinn, aber auch gelegentlicher Nachteil solcher Konzeption: man wird stets gezwungen sein, im offenen Garten und in der gedeckten, unverputzten Veranda Plastik auszustellen, und der schmale Verbindungstrakt zum Hauptsaal bleibt wohl stets der Graphik vorbehalten. Gegenüber der Mehrzahl klassizistischer, sämtlich auf starre Symmetrie angelegter Pavillons bedeuten die beiden Neubauten ein belebendes Element und zweifellos einen architektonischen Fortschritt. Auch die neuen Einbauten im italienischen Pavillon und die grazile Bücherei vor dem Haupteingang (beides vom Architekten Carlo Scarpa) sind gute Beispiele heutiger Architektur und zeigen deren Möglichkeit zu phantasievoller Materialentfaltung. Ein Höfchen (ebenfalls Scarpa) zwischen den schier endlosen Trakten im italienischen Großbau bildet eine anmutige Oase; die melodischen Plastiken von Salvatore scheinen eigens dafür geschaffen.

Auch diesmal wartet Venedig mit einer Fülle interessanter *Retrospektiven* auf, die allerdings nicht so sinnvoll aufeinander abgestimmt sind wie 1950, wo Fauves, Kubisten, Futuristen und „Blauer Reiter“ die vier Quellgebiete der heutigen Malerei illustrierten. Man hätte noch einmal einen zusammenhängenden Entwicklungsschritt verdeutlichen können, wenn man zur dargebotenen *Stijl-Gruppe* die Bauhaus-Leute gruppiert hätte. Statt dessen blieb jene wichtige Stijl-Schau (ein Ausschnitt aus der letztjährigen Amsterdamer Ausstellung) verhältnismäßig isoliert und wahrscheinlich

für das weitere Publikum unverständlich, weil nicht genügend in europäische Zusammenhänge eingebaut.

Als Nachklang der Fauves erscheinen heuer Gedächtnisausstellungen von *Soutine* und der „*Brücke*“. *Soutine* variiert das Thema der Fauves auf eine Weise, die den Wahlfranzosen merkwürdig in deutsche Nachbarschaft rückt. Fünfunddreißig Arbeiten, zumeist aus schwer zugänglichem Privatbesitz zusammengebracht, geben einen ausreichenden Begriff dieser merkwürdigen Persönlichkeit. Die Bewunderung, die *Soutine* für *Grünwald* hegte, macht jenes deutsche Element in seiner Kunst verständlich, das ihn so sehr von seinem besten Freunde *Modigliani* unterscheidet. Auch gegenüber seinem Landsmann *Chagall* wirkt *Soutine* neurasthenischer, gehetzt von innerer Rastlosigkeit. Gequälte und verzogene Formen stehen in ständiger Kontrastspannung zu sinnlicher, lebensprühender Farbigkeit.

Die Meister der *Brücke* erscheinen in repräsentativer Auswahl mit ihren Frühwerken. Für uns Deutsche, die wir die fernere Entwicklung kennen, wird hier nachträglich klar, wo schon damals die großen Begabungen lagen. *Kirchner*, in seinen gotisierenden Deformationen und neuen Farbkonstellationen wohl der kühnste, ist auch der originellste geblieben. *Schmidt-Rottluffs* breitgefelderte Bilder strahlen eine Glut aus, die die umgebende Temperatur zu erhöhen scheint. *Nolde* spricht sich (schon damals) am meisten in seinen Landschaften aus, während die „*Maria Aegyptiaca*“ etwas zurücktritt. *Heckel* und *Otto Müller* erscheinen als die sensitiveren, *Müller* mit sehr gedämpfter Palette und, trotz aller Zackigkeit, lyrischem Ausdruck der Figuren. *Heckel*, hier mit einem Übergewicht an dunklen Bildern vertreten, verrät (in historischem Abstand gesehen) plötzlich ein Sentiment, das unserm heutigen Lebensgefühl weniger liegt, seine spätere Entwicklung aber verständlich macht. *Pechstein* steht mit seinen Frühwerken den Fauves am nächsten.

Einen eigenen Pavillon füllen die Meister des „*Divisionismus*“. Hier begegnet wenig Erregendes. *Seurat*, gegenüber *Signac* der bedeutendere, ist nur ungenügend vertreten. *Segantini*, still gefestigt und menschlich vertieft, zählt doch nur am Rande als „*Pointillist*“. Der Italiener *Volpedo*, mit acht Arbeiten repräsentiert, gleitet etwas ins Süßliche ab, dagegen interessieren die divisionistischen Anfänge der Futuristen (*Carrà*, *Russolo*, *Balla*, *Severini*, *Boccioni*), weil in manchen Bildern bereits das Problem der Bewegung in Verbindung mit der pointillistischen Technik auftaucht. Auch *Zandomenighi* ist hier mit einer einzigen Arbeit zugegen.

Der Saal, den die Italiener diesem Meister (1841 — 1917) gewidmet haben, erweist *Zandomenighi* als Nachfolger *Renoirs* und *Degas'*, als Salonmaler im besten Sinne. Die Mittel der großen Zeitgenossen werden gleichsam für den Hausgebrauch amalgamiert, alles Formale ist glatter und gefälliger. Die Farben erhalten ein Parfum, das den Sinnen direkter schmeichelt als die geistvollere Palette eines *Degas*, die feurigere Süße eines *Renoir*. Einige Werke sichern jedoch *Zandomenighi* einen Platz in der europäischen Kunstgeschichte.

Der Höhepunkt der diesjährigen Gedächtnis-Ausstellung liegt außerhalb der Giardini Publici. Die große *Toulouse Lautrec-Sammlung* Charells mußte in die Procuratien verlegt werden. Man hatte die Säle eigens umdekoriert (Scarpa), um die fin du siècle-Atmosphäre nicht mit dem gravitätischen Klassizismus vom Anfang des Jahrhunderts zusammenstoßen zu lassen.

Mit *Corot* und der *Landschaftsmalerei Piemonts* im 19. Jahrhundert ging man diesmal bis in die Romantik zurück. Die Mehrzahl der Corot-Bilder stammt aus seiner Frühzeit, als er noch „Ansichten“ malte. — Die vier Piemontesen (Fontanesi, Avondo, Delleani, Reycend) bereichern das Bild der Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts, ohne ihm wesentlich neue Züge hinzuzufügen. Den Impulsen von Barbizon folgt der Einfluß Courbets und ein gemäßigter Frühimpressionismus. Eine spezifisch italienische Note ist bei diesen Meistern nur im Unterton zu spüren.

Schließlich, im spanischen Pavillon, Goya. Der Kenner hatte sich mehr Standard-Werke versprochen, doch war allein schon das selten gesehene Porträt der Königin Luise aus Neapel ein Erlebnis.

Bei *Spanien* muß wohl die Vergangenheit über die Armut der Gegenwart hinweghelfen, zumal die großen Spanier Picasso, Miro und Dali fehlten. Ein großzügiger Landschaftler mit pastos gemalten, warmbraunen Sierra-Bildern blieb im Gedächtnis: J. V. Palacios. Es liegt nahe, andere Diktatur-Länder zu vergleichen. *Jugoslawien* z. B. hat innerhalb konservativ gezogener Grenzen eine durchaus vertretbare Auswahl getroffen, wobei die farbenblassen, aber mächtigen Kompositionen von Milosavljević sich etwa neben dem Schweizer Gubler behaupten würden. — *Argentinien* wiederum hat kaum ein diskutables Bild auf der Ausstellung. Der kitschige Geschmack erstreckt sich vom einzigen Gegenstandslosen bis zum offiziellen Repräsentationsbild. — Wie sehr es aber neben der Freiheit auch auf den verantwortlichen Kommissar ankommt, zeigt *Dänemark*, von dem man nicht glauben möchte, daß es dort keinen einzigen modernen Maler gibt, den man hätte präsentieren können. — Leider sind die Talente im Norden dünn gesät. Reisen die Skandinavier nicht mehr nach Paris? Einzig der *Norweger* Fjell, ein lebenswürdiges Temperament, das die Munch-Tradition fortsetzt, vermag etwas tiefer zu fesseln. Wo blieb z. B. Rolf Nesch? Auch *Aegypten* scheint für heutige Malerei und Plastik kein günstiger Boden; man mag dies soziologisch und politisch zu erklären versuchen.

Außer Argentinien ist noch eine Reihe südamerikanischer Staaten vertreten. Das rührige, revolutionäre *Mexico* zeigt diesmal nur Graphik seiner Matadoren. Tamayo, der von Europa aus gesehen dort die überragende Figur ist, war diesmal leider nicht vorhanden. — *Bolivien* beschränkte sich auf eine Bildhauerin, Marina Nuñez del Prado, deren reichlich dekorative Wulst-Plastiken nicht zu überzeugen vermochten. In *Brasilien* und *Cuba* kennt man Picasso, Klee und Miro so gut wie in Europa. Es mag wieder am guten Auswähler liegen, wenn einige cubanische Maler hier Erwähnung verdienen, wie Bermudez und Orlando, der Picasso ins Tropische übersetzt.

Belgien und Holland gehören zum europäischen Kernland. *Belgien* zeigt wieder die Künstler der art populaire. Es gibt dort einen „bodenständigen“ Expressionismus in des Wortes zwiespältiger Bedeutung, denn die Werke vieler dieser Meister sind nicht frei von einem gewissen Schematismus bäuerlicher Robustheit. Die erdig braunen, doch etwas aufgeblähten Monumentalbilder Permekes werden überschätzt. Farbiger, mit einem Schuß Surrealismus, Fritz van der Berghe. *Holland* tritt mit einer Reihe bemerkenswerter Graphiker in Erscheinung, die alle zu nennen hier zu weit führen würde. Nur der koloristisch reizvolle Werkman sei erwähnt, der 1945 eines gewalt-samen Todes starb, ferner, als Parallele zum Deutschen Grieshaber, Wally Elenbaes.

Für die Länder mit bedeutender Produktion und zu kleinen Pavillons (hierzu zählen auch die Vereinigten Staaten) reicht das jeweils Ausgestellte nicht für einen repräsentativen Querschnitt aus. Man beschränkt sich hier schon seit langem darauf, das Oeuvre bestimmter Künstler zu zeigen, die in den folgenden Jahren von anderen abgelöst werden. *Österreich* und die Schweiz trieben dies Prinzip diesmal auf die Spitze, indem sie sich auf zwei oder drei Meister beschränkten. Da Graphik mehr in die Hand als an die Wand gehört, wirkte die Kubin-Schau etwas monoton. Ob die kantigen, etwas willkürlichen Zyklopenformen Wotrubas auf die Dauer standhalten, bleibt abzuwarten. Österreich hätte noch andere Gestalter zu versenden. Dasselbe gilt von der *Schweiz*, die durch allzu reichliche Aufstellung von Probst-Plastiken gerade die Grenzen dieses Bildhauers spüren ließ (dasselbe ist von Gerhard Marcks im deutschen Pavillon zu sagen). Die etwas milchigen Monumentalbilder von Max Gubler sind nicht alle gleichwertig, doch steht dieser Schweizer Expressionist etwa im gleichen Range wie der Deutsche Carl Caspar. Von dem bekannten Wand-maler Hans Fischer werden nur Graphiken gezeigt, die ihn als surrealistischen Illustrator auf eigenem Weg erweisen.

Deutschland, das zwei Drittel seines Raumes für die „Brücke“ verwendet, zeigt neben dem Bildhauer Marcks noch vier Maler. Diese Einteilung (von Generaldirektor Hanfstaengl) wurde allgemein als geglückt bezeichnet. Baumeister ist sehr gut mit verschiedenartigen Arbeiten der letzten Jahre vertreten. Theodor Werners delikate Farbigkeit leidet ein wenig unter der Dunkelheit des Raumes (was geändert werden soll). Fuhr, der mit Bildern aus seiner letzten Phase repräsentiert ist, wünschte man einmal eine größere Kollektive, in der man seine Vielseitigkeit ausbreiten könnte. Die letzten, farbig sehr expressiven Bilder sind in den Formen reichlich verzogen. Unold vertritt die Gegenständlichen seiner Generation.

Im *englischen* Pavillon kann man Sutherland ausführlich kennen lernen, eine Begegnung, die beinahe so anregend war, wie die mit Henry Moore vor vier Jahren. Sutherland wird im nächsten Jahr fünfzig. Seine selbständige Formenwelt steht zwischen Picasso und Max Ernst, weshalb ihn die einen zu den Abstrakten, die anderen zu den Surrealisten rechnen. Abgesehen von realistischen Porträts, die man als Nebenarbeiten nicht zu wichtig nehmen sollte, sind die Stachel- und Insekten-formen in seinen Bildern relativ konstant, während er farbig experimentiert. Seine

Palette bringt eigenartige neue Farbkonstellationen hervor, in denen helles Gelb und Orange eine führende Rolle spielen. Neben ihm wirkt der 1949 gestorbene Wadsworth oberflächlicher und von vielen Vorbildern ableitbar. Er hat nahezu alle Stilumbrüche mitgemacht, die Europa seit 1910 erlebte, doch tritt seine Individualität in diesen Verwandlungen kaum zutage. Er bleibt immer dekorativ und kühl. Ein Wagnis besonderer Art versuchte England mit der Demonstration von acht jungen Bildhauern. Sie waren der Bürgerschreck der Biennale, auf der auch der Konservative schon einiges gewohnt ist. Hier wird weder jene harmonische Gegenstandslosigkeit, wie sie im Gefolge Arps oder Brancusis auftritt, noch die neo-expressionistische Deformation Picassos angestrebt; auch Henry Moore interessiert wenig. Eher leben in dem brüskten Verzicht auf Materialeffekte und „aesthetische“ Wirkung gewisse Allüren des Dadaismus wieder auf. Freilich war der Dadaismus direkter im Gebrauch seiner Mittel, indem er etwa alte Nägel verwandte und nicht erst neues Eisen unansehnlich machte. In Zukunft darf wahrscheinlich mit Armitage und Reg Butler ernsthaft gerechnet werden; beide spezialisieren sich nicht nur auf Variationen eines einzigen Formmotivs.

Von den ausgestellten *Amerikanern* enttäuscht die Kollektive von Edward Hopper, dem drüben so angesehenen Vertreter Neuer Sachlichkeit. Stuart Davis bleibt für europäische Begriffe etwas vordergründig unbekümmert. Der meist virtuose Japaner Kuniyoshi gelangt in verwehenden, bräunlichen Tönen manchmal zu tieferem Ausdruck. — Attraktion und Augenweide: die Mobiles von Calder, die als zierlich abstrakter Wald im Raume schwingen. Ihm fiel der diesjährige Plastik-Preis für Ausländer zu. Mit Marino Marini prämierte man dann seinen Antipoden, einen Vollblutplastiker im wahren Wortverstande.

Frankreich symbolisiert die Kreuzungsstelle aller Tendenzen und Richtungen. Größere Kollektiven erhielten Dufy und Leger sowie die Bildhauer Bourdelle und Lipschitz. Leider gruppierte man die weithin wirkenden Malereien von Leger nicht in den Hauptsaal, wahrscheinlich um mehr von Dufy hängen zu können, der den diesjährigen Kunstpreis der Ausländer für Malerei erhielt. Vom Kreise der Fauves ausgehend, hat er seine selbständige Ausdrucksart entwickelt und unvermindert durchgehalten. Er setzt eine freie, meist improvisierende Zeichnung auf ganz selbständige, strahlend lichte Farbflächen, so daß Menschen und Dinge in einem leichten Medium zu schweben scheinen. Gerade die letzten Bilder sind hierin von besonderer Kühnheit und Vergeistigung. — Leger und Lipschitz ergänzen sich ausgezeichnet: beide vertreten innerhalb der Abstraktionskunst eine Art Gigantenbarock, der vielleicht nicht dem entspricht, was unsere fragilere Zeit will, der aber in seiner künstlerischen Bedeutung gesehen werden sollte. — Ein Kontrastphänomen hierzu die nächste Generation der Hartung und Germaine Richier. Drüben strotzende Lebensfülle, hier Negation des Animalischen zugunsten eines esoterischen, geistigen Ausdrucks. Bei Hartung mit den Mitteln von Linie und Farbe vorgetragen, bei Germaine Richier dargestellt durch eine ruinös zerbröselnde Körperlichkeit. Ihre Figuren sehen aus, als wären sie aus

Gräbern als zusammengeschmolzene Lava wieder auferstanden. Hier bekundet sich doch wohl eine Nachbarschaft zu den makabren Visionen mancher Nihilisten. — Eine dritte Gruppe bilden die Neo-Realisten, etwa Rebeyrolle, Minaux und Aizpiri, die sich wie die Realisten Italiens um eine soziale Malerei bemühen, wobei Reminiscenzen an den frühen van Gogh und Gauguin auftauchen. Sie zeigen mehr künstlerischen Ernst als etwa Guttuso, Zigaina oder gar Pizzinato. Trotzdem vermag dieser Weg, den Gegenstand zu retten, nicht zu überzeugen; er beweist eher, daß der Gegenstand inzwischen versunken ist . . .

Bei den *Italienern* hat sich die Zahl der Teilnehmer diesmal auf 153 vermindert, gegenüber 297 im Jahre 1950. Diese Zahl steht aber immer noch in keinem Verhältnis zu ähnlich produktiven Ländern Europas. (Könnte man nicht auch in Italien die „Internationalen“, d. h. die zur Biennale zugelassenen Aussteller, energisch auf etwa 20 beschränken? Daneben wären die übrigen gesondert zu zeigen, und zwar möglichst außerhalb des Biennale-Geländes. Man erhielte so die Möglichkeit, sämtliche Retrospektiven in diesen Bau der Biennale zu verlegen und die kleinen Pavillons zu entlasten. Zweifellos bedeutet die Biennale für die italienische Kunst einen starken Auftrieb. Es gibt eine Fülle von zum Teil üppigen Publikationen über moderne Italiener, die gewiß nicht gedruckt würden, wenn sich nicht auch Abnehmer dafür fänden.) Das Schwergewicht der italienischen Abteilung liegt diesmal bei den Jüngeren. Die großen Alten waren mit je einem Bild in einem Ehrensaal vereinigt. Nur Casorati ist mit einer umfassenden und lehrreichen Kollektive hervorgehoben: Seine Entwicklung zeigt ihn als einen Meister, der verschiedene Einflüsse stets ins Dekorative wendet und dadurch allgemeiner verständlich macht. Weder seine Zeichnung noch sein Kolorit ist wirklich kraftvoll und durchbluter, obwohl er durchaus auf die große Form ausgeht. Ähnlich enttäuschend wirkt Borra, der früher gleichfalls als Hoffnung galt. Einen Saal hatte auch Rosai erhalten, der, wesentlich sympathischer als die jüngeren Sozialmaler, nie die Grenzen seines lyrischen Talentes überschreitet.

Der italienische Preis für Malerei fiel zu gleichen Teilen an Saetti und Cassinari. Saettis Bilder (geb. 1902) sind von milder, bräunlicher Wärme und malerisch weich; sie bewegen sich in der Tradition des älteren Expressionismus. Cassinari (geb. 1912) ist einer der zahlreichen Picassisten, dessen kubistischen Zerlegungsstil er in wenig variablem Schematismus und mit süßlich-harter Farbigkeit auf die menschliche Figur anwendet. Unter den Halbabstrakten hätten auch andere diesen Preis verdient. Es sei nur auf Giarizzo, Miloni, Morlotti, Birolli und den begabten jungen Breddo (geb. 1915) hingewiesen. Santomaso rechtfertigt auch in seinen neuen Bildern den Hauptpreis von 1948. Afro, Turcato und Ajmone stehen schon an der Schwelle zur Gegenstandslosigkeit, letzterer mit farbig kultivierten Stilleben. Wenn der junge Moreni (geb. 1920) die hier erreichte Höhe hält, wird er in kurzer Zeit zu den führenden Meistern des Nachwuchses gehören. Seine Kompositionen sind klar und kraftvoll gefügt, seine Farbe ist klangvoll und füllig. Mit ihm könnte eine lebensbejahende Weiterentwicklung der neuen Malerei verbunden sein. — Der Flügel der

Gegenstandslosen, denen man fälschlich den nahen Untergang prophezeit, ist immer noch reich besetzt. Die meisten von ihnen führen die Magellilinie fort und verbinden freiere, signetartige Formen mit ganz abstrakt gehaltenen Farben zu reiner Flächen- spannung. Neben Soldati seien Reggiani, Cagli und der „konstruktivistische“ Galvano hervorgehoben. Die letzten Bilder von Severini sind leider von formelhafter Glätte. Copora und Vedova erstreben räumliche Wirkungen, Copora etwa in der flutenden Art Bazaines, Vedova in aggressiven Splitterformen und Schwarz-weiß-Kontrasten. Auffallend die Menge gegenstandsloser Plastik. Viani, der älteste, ist 1906 geboren, Consagra, der jüngste, 1920, dazwischen die übrigen, Lardera, Mirko, Franchina, Salvatore: stark formale Begabungen ohne expressionistische Tendenzen. Die ausgesprochen expressiven Möglichkeiten der Plastik werden durch Minguzzi, Fabbri und Mastroanni (der aber gegenstandslos ist) vertreten. Minguzzi überzeugt hier am meisten, wie auch in der Verleihung des Preises der Stadt Venedig zum Ausdruck kam. Daneben gibt es eine Reihe Moore-Jünger. (Wird in den folgenden Jahren auch eine Marini-Schule zutage treten?) — Indiskutabel sind die mehr oder minder politischen Neo-Realisten, denen eine ganze Raumfolge zur Verfügung steht. Gehören sie auch nicht auf die Biennale, so bekräftigen sie doch den Eindruck, daß starke Gefühlsspannungen heute nicht mehr in Form der Reportage gestaltet werden können. Dieses Feld haben Fotografie und Film besetzt, und alle Versuche der Malerei, auf gleicher Ebene zu konkurrieren, scheinen zum Scheitern verurteilt. Juliane Roh

AUSSTELLUNGSKALENDER

- BAMBERG** Neue Residenz. August bis Oktober 1952: Handzeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen.
- BREMEN** Kunsthalle. 13. 7.—10. 8. 1952: Gemälde und Handzeichnungen von Eduard Bargheer. — 10. 8.—14. 9. 1952: Volkstümliche Kunst von Karl Rödel (Halle); Skulpturen von Karl Wenke (Berlin).
- SCHLOSS CAPPENBERG** 12. 7.—12. 10. 1952: Meisterwerke niederländischer Malerei aus der Älteren Pinakothek München.
- CELLE** Schloß. August bis Oktober 1952: Indonesien, Kultur und Handwerk. Schreiber (1809—1888). — Graphisches Kabinett: Jungendliches Laienschaffen (Aquarelle, Zeichnungen, Graphik).
- Vaterländisches Museum.** 29. 6. bis 5. 10. 1952: Niederdeutsche Stickereien aus sieben Jahrhunderten.
- COBURG** Kunstverein 6.—30. 7. 1952: Deutsche Maler unserer Zeit (aus Privatbesitz).
- DARMSTADT** Hess. Landesmuseum. 7. 9.—26. 10. 1952: Gemälde, Zeichnungen und Bildergeschichten von Wilhelm Busch.
- DÜSSELDORF** Städt. Kunstsammlungen. Museum am Ehrenhof, 6. 7.—31. 8. 1952: Kinderbildnisse aus Museums- und Privatbesitz. — 6. 7.—10. 8. 1952: Lithographien zeitgenössischer englischer Künstler. — Schloß Benrath, 20. 7. bis 31. 8. 1952: Barockes Tafelgeschirr.
- ESSEN** Folkwang-Museum. Juli bis September 1952: Der Essener Münsterschatz.
- CHEMNITZ** Schloßberg-Museum. Juli bis August 1952: Der Maler Friedrich Gottlob
- FLENSBURG** Städt. Museum. 28. 6. bis 27. 7. 1952: Graphik von Käthe Kollwitz.