

Als drittes Element erschien vorübergehend, nicht nur in seiner Graphik, etwas vom gesellschaftskritischen „Verismus“ eines Dix oder Grosz, von jener soziologischen Bissigkeit, mit der man das Vertrackte, ja Ruchlose der menschlichen Gesellschaft übersteigert packen wollte. Aber ein vierter Einschuß im reichen Gewebe Beckmanns wurde nun fühlbar, nicht erst durch seine Pariser Jahre: neue Durchblutung der Farbe, vollere Akkorde eines gereinigten Kolorits, über das die anderen kaum verfügten. Die füllige Malerei Beckmanns stand nun vor uns, mit ihrem Chlorophyllgrün, ihrem tiefen Meereseblau, ihrem satten Weinrot und einem sonnenleuchtenden Zitronengelb. Nun tönte jene machtvolle Orchestrierung, die ihn nie mehr verlassen sollte, wobei Kräfte des Lebens mit denen des Todes zu ringen schienen. Saftiges Leuchten, das diskant-artig bis ins Weiß emporsteigt, klingt gegen finstere Bässe nächtlicher Erdfarben. Das Blühende wird oft durch Schwarz dämonisch vergittert.

Immer wieder klang hierbei zweierlei durch: daß dieser kühne Neuerer dauernd ein Verehrer kraftvoller alter Meister geblieben war, und daß sein früherer Realismus auch durch seine kühnsten späteren Abstraktionen geisterte. Schrieb er nämlich, seine ehemaligen Worte gegen Marc widerrufend, später geradezu von einer „Mathematik“ des Ausdrucks, die sich jede Deformierung der Gegenstände leisten könne, so blieb seine Gestaltung doch immer lebensnah. Reine Konstruktivisten, auch Anhänger der „gegenstandslosen Malerei“ verachteten sein Werk als „lebensgerig“. Wir haben hingegen zu bekennen, er war der kraftvollste, animalisch stärkste Gestalter unserer ersten Jahrhunderthälfte.

Der 1884 in Leipzig geborene ging als zwanzigjähriger nach Paris, wurde Stipendiat der Villa Romana in Florenz und lebte von 1906—14 am Rande Berlins. Dann mußte er als Sanitäter in den Krieg, wurde nach Friedensschluß an die Frankfurter Kunstschule geholt und pendelte zwischen Paris und Westdeutschland. Der Nationalsozialismus verfehmte ihn, so daß er 1937 nach Amsterdam flüchtete, von wo er 1947 an die Universität von St. Louis verpflichtet wurde, bis er 1949 nach New York übersiedelte. Während Picasso, Chagall, Miro, Max Ernst nach Europa zurückkehrten, ereilte den 67jährigen drüben der Tod.

Gewaltige Spannungen wirkten in diesem Menschen. Mir sagte er einmal, er wolle 100 Jahre alt werden, so sehr bedrängten ihn immer wieder neue, innere Gesichte. In einem der letzten Briefe an seine Angehörigen hieß es hingegen: „Es dürfte schließlich nicht belangvoll sein, ob man den metaphysischen Ortswechsel einige Jahre früher oder später unternimmt.“

Franz Roh

DIE STOCKHOLMER MUSEUMSTAGUNG

Ein Nachwort.

Meinem Bericht über die Stockholmer Tagung der ICOM (Kunstchronik III, 1950, 157) möchte ich aus verschiedenen Gründen ein Nachwort anfügen.

Im Jahr 1935 hatte ich die Fenster des Halberstädter Domremters mit OPHTA-Glas

der Deutschen Spiegelglas A.G. (Werk Grünenplan über Alfeld-Leine) versehen lassen, um die kostbaren mittelalterlichen Textilien des Dommuseums vor schädlichen Lichtwirkungen zu schützen. Die Fenster waren außerdem mit hellen Sonnengardinen und mit wenig lichtdurchlässigen dunkelgrünen Vorhängen verschlossen. Der sehr zuverlässige Wächter sorgte dafür, daß vor und nach der Besuchszeit die dunklen Gardinen vorgezogen waren und daß die lichten Vorhänge während der Besuchszeit das direkte Sonnenlicht von den alten Stoffen fernhielten. Zur Kontrolle waren kleine Stücke schwarzen Photopapiers fest auf die Gewänder aufgenäht worden. Als diese nach einem Jahr wieder abgenommen wurden, zeigte sich nicht der geringste Unterschied zwischen den verdeckten und den dem Licht ausgesetzten Stellen. Dr. Heinrich Kreisel hat mir von ähnlich günstigen Erfahrungen mit Ophtaglas im Münchener Residenzmuseum berichtet.

Auf der Stockholmer Tagung ist von diesem Verfahren, das natürliche Licht durch Scheiben besonderer Art zu filtern, nicht gesprochen worden. Alle Vorschläge und Versuche gingen davon aus, das Tageslicht überhaupt durch künstliches zu ersetzen. Da mir der Name des Glasherstellers und die Bezeichnung seines Fabrikats entfallen waren, konnte auch ich damals keine präzisen Angaben machen.

Es scheint mir ratsam, die in München und Halberstadt mit Ophtaglas gemachten Versuche fortzusetzen, um den Museen so viel Tageslicht wie möglich zu erhalten. Um so nötiger erscheint das, als oft Textilien und andere Kunstwerke im gleichen Raum ausgestellt sind. Wenn man solche Räume ganz vom Tageslicht abschließt, wie ich es im Jahr 1949 im Cinquantenaire-Museum in Brüssel sah, bringt man vieles um seine Wirkung.

Leider fertigt die Deutsche Spiegelglas A.G. das Ophtaglas zur Zeit noch nicht wieder an, da sie mit der Herstellung von Brillenglas überlastet ist. Hoffentlich kann die Fabrikation bald wieder aufgenommen werden.

Zu meinem ersten Bericht schrieb mir Bengt Thordeman, der Präsident des ICOM-Komitees, er fürchte, bei den Lesern könne der Eindruck entstehen, auf der Stockholmer Tagung sei die Beleuchtung von Museumsräumen durch Fluoreszenzröhren als die beste empfohlen worden. Er halte sie für „kalt und tot und ohne Nuancen den ganzen Raum füllend“. Auch in England rücke man von ihr wieder ab, wie er im vergangenen Sommer festgestellt habe. Ich glaube, daß jeder diesem Urteil zustimmen wird, der das Neonlicht in unseren modernen Kaufhäusern kennt und beobachtet hat, wie nüchtern und entstellend dies „mechanisierte“ Licht wirkt. Ich möchte das Urteil über das Fluoreszenzlicht und sein Verhältnis zur Glühbirne noch einmal zusammenfassen. Die Fluoreszenzröhre ist im Verbrauch um zwei Drittel billiger als die Glühbirne. Sie greift empfindliche Ausstellungsgegenstände weniger an, weil sie weniger Hitze entwickelt und ärmer an ultravioletten Strahlen ist. In der Textilsammlung des Stockholmer Historischen Museums hat man ihr Gelbfilter vorgesetzt und damit das Ultraviolett noch wirksamer ausgeschaltet. Wie sich der Wettlauf zwischen Fluoreszenzröhre und Glühbirne weiter gestalten wird, bleibt der Entwicklung der Technik vorbehalten. Ich darf hinzusetzen, daß ich alle künstlich beleuchteten Vitrinen in der eben

eröffneten mittelalterlichen Abteilung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe mit Glühbirnen ausgestattet habe.

Zum Schluß sei darauf hingewiesen, daß Dr. Olle Källström kürzlich in der „Tidskrift för Ljuskultur“ (Jahrgang 22, 1950, 83) in einem Aufsatz „Monterbelysning i museer“ ausführlicher über die verschiedenen Arten von Vitrinenbeleuchtung und über die Möglichkeiten, Skulpturen und Textilien richtig auszuleuchten, geschrieben hat. Zugleich enthält der Aufsatz graphische Darstellungen der einzelnen Lichtarten in ihrem Verhalten gegenüber dem Spektrum.

Erich Meyer

EIN FUND AUS DEM DOM ZU MÜNCHEN

(mit 2 Abbildungen)

Der hier besprochene und abgebildete Kopf (Abb. 4—5) wurde im Herbst des Jahres 1950 bei Ausschachtungsarbeiten in der Sakristei des 17. Jahrhunderts im Dom (Frauenkirche) zu München etwa 60 cm unter der Erde, nahe der äußeren Nordwand gefunden. (Für die sorgfältige Bergung ist Herrn Architekten J. Ebner zu danken). Er ist das Fragment eines Hochreliefs aus gebranntem Ton, 14,5 cm hoch und 9 cm tief. Die alte Fassung ist größtenteils erhalten, hat jedoch durch das lange Liegen in der feuchten Erde (Füllwerk) die ursprüngliche Frische fast ganz eingebüßt. Am Kopftuch sitzt noch ein ziemlich kräftiges, helles Blau mit Spuren einer Vergoldung; das Weiß der Augäpfel ist gut erkennbar, ebenso das warme, dunkle, dunkelblau umrandete Braun der Pupillen. Das sicher einmal viel hellere Inkarnat des Gesichtes ist jetzt blaugrau nachgedunkelt. Abgesehen von der unteren und den seitlichen Bruchstellen fehlen einige Splitter an den Rändern des Kopftuches, der Unterteil der Nase und das Kinn. Weitere Bruchstücke des dazugehörigen Reliefs traten nicht zu Tage.

Die Entstehung des Kopfes ist zwischen 1470 und 1480 anzusetzen. Der verschleierte, von Trauer erfüllte Gesichtsausdruck läßt an eine Muttergottes aus einer Pieta- oder Kreuzigungsgruppe — möglicherweise eines Epitaphs — denken. Diese Vermutung liegt schon deshalb nahe, weil das Fragment auf dem Boden des Friedhofes gefunden worden ist, der ehemals die Frauenkirche umgeben hat. Beim Neubau der Sakristei des 17. Jh. wurde das Relief wahrscheinlich zerstört und geriet dann z. T. in das Füllwerk des Baugrundes.

Es ist schwer, bei dem spärlichen Vergleichsmaterial, das qualitätvolle Köpfchen hinsichtlich seiner Herkunft genau zu bestimmen. Bei der regen künstlerischen Tätigkeit, die uns aus der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts auch für München überliefert ist (1468—88 Erbauung der Frauenkirche, dann Pipping, Blutenburg, Allerheiligen am Kreuz, St. Salvator usw.) liegt es nahe, das Stück hier zu lokalisieren. Eine Bestimmung der Meisterhand ist jedoch kaum möglich. Die etwa gleichzeitigen Kopfkonsolen der Frauenkirche, die Frankl z. T. Erasmus Grasser geben will (mündliche Mitteilung) gehen damit nicht zusammen: sie sind viel temperamentvoller, manchmal auch zerklüf-