

größter Wichtigkeit sind. Da die Besonderheit Sümegs eben die Alleinherrschaft der malerischen Dekoration ist, werden die etwaigen Vorbilder nicht nur in der Malerei zu suchen sein. So scheint das Chorgemälde, wo eine schwere Draperie auseinandergezogen und dadurch die Grenze zwischen dem irdisch-realen Kirchenraum und dem Bildraum, in dem das Wunder der ascensio geschieht, aufgehoben wird, mit süddeutschen Chor- und Altarbauten wie Rohr oder Weltenburg wesensverwandt zu sein. Im allgemeinen läßt sich von diesem Buche, welches ein in Deutschland und Österreich eigentlich nur dem Namen nach bekanntes Meisterwerk des Maulbertsch in die Kunstgeschichte einführt, dasselbe sagen, was der Verfasser von den Sümeger Fresken schreibt: „Mit ihnen wird jeder beginnen müssen, der Wesen und Entwicklung des großen Malers verstehen will.“

Thomas von Bogay

UM DIE ERKENNTNIS DER KATHEDRALE EINE ERWIDERUNG

Prof. Hans Sedlmayr hat der Redaktion die nachfolgende Erwiderung auf die Besprechungen seines Buches „Die Entstehung der Kathedrale“ durch Ernst Gall, Walter Ueberwasser und O. G. von Simson im Januar- und April-Heft dieses Jahrgangs zugesandt. Da der Umfang der Erwiderung den Rahmen eines Heftes überschreiten würde, sehen wir uns genötigt, die Ausführungen von Prof. Sedlmayr auf zwei Hefte zu verteilen. .

Die Redaktion

Die größte Ehre, die Ernst Galls (und auch Walter Ueberwassers) Kritik meinem Buch „Die Entstehung der Kathedrale“ erweist, ist, daß sie daran ganz offenkundig einen strengeren Maßstab anlegt als an andere Bücher. Dies wäre nur zu begrüßen, sofern dadurch die Sache selbst gefördert würde, und ihr zuliebe wollte ich es gerne auf mich nehmen, dabei schlecht wegzukommen. Nur zwei Dinge will ich nicht hinnehmen, weil sie nicht die Sache, sondern den Charakter des Autors betreffen und der Wahrheit nicht entsprechen. Gall unterstellt mir gleich am Anfang die Behauptung, erst ich hätte den Grund zum erneuerten Bild der Kathedrale gelegt. Jeder aber, der das Buch gelesen hat, weiß, daß dem nicht so ist. Denn nicht an einer, sondern an vielen Stellen des Buchs habe ich gesagt, wen ich für den wirklichen Bahnbrecher der Erneuerung halte, auch habe ich nicht minder deutlich gesagt, wen ich als seine Vorläufer ansehe. Wenn ich meine Freude darüber nicht verhehle, daß auch ich dazu Gedanken beitragen durfte, so wird mir das niemand verargen, der sich mit mir darüber freut, daß es mit unserer Wissenschaft vorwärtsgeht; diese Freude ist noch lange kein Hochmut. Walter Ueberwasser beginnt seine Kritik damit, mein Buch als gewalttätig und hochmütig zu bezeichnen. Um daran Aergernis nehmen zu können, deutet er die wunderbare Rodin-Stelle, die ich zitiert habe, in einer Weise um, die es ihm erlaubt, diesen wahren Gedanken „heillos“ zu finden. „Der Ignorant, der Gleichgültige, zerstört durch sein bloßes Anschauen die schönen Dinge“ — ist das nicht eine Erfahrung, die wir täglich machen, eine Tatsache, deren Folgen wir in den materiellen Zerstörungen schöner Dinge (keineswegs nur durch den Krieg) dauernd sehen? Kann man denn über Rodins Zusatz „der Gleichgültige“, wodurch er den Ignoranten unserer Tage — dessen Dasein man doch nicht bestreiten kann — von dem demütigen Ignoranten aller Zeiten tief unterscheidet, so hinweglesen? Und wie ist es möglich, es einer Arbeit, die erklärtermaßen eine „Übersicht über die

Forschung“ sein will (10), zu verübeln, daß sie die sichtbar gewordenen Lücken der Forschung als solche bezeichnet? Aergert es doch Ueberwasser sogar schon, daß ich zu sagen wage: „Dabei ist es noch nicht genügend geklärt“. Die mir unterstellte Behauptung: „In 180 Jahren hingebungsvoller Bemühung um die verlorene Größe der Kathedrale ist also bis jetzt nie und nichts geleistet worden“ kommt weder dem Wort noch dem Sinn nach vor. Wird doch ausdrücklich die unermessliche Leistung der Romantiker hervorgehoben und auch den großen Positivisten, deren Leitbild mir nicht zu genügen scheint, zugebilligt, daß sie „das feste Fundament der Fakten gelegt haben“, auf dem wir das neue Gesamtbild der Kathedrale errichten können (529); es wird Galls Buch hervorragend genannt und gesagt, daß für die Erschließung der Maßverhältnisse Walter Ueberwasser am meisten geleistet hat. Und kann es denn einer im Ernst hochmütig meinen, der bekennt: „Wir sind Zwerge, die auf den Schultern von Riesen stehen“ und am Ende des Buches erklärt, daß ihm die Mängel eines solchen Unternehmens nun noch deutlicher sind? Hätte man Raum, ins einzelne zu gehen, so wäre der Berichtigungen kein Ende. Nur ein Beispiel. Ueberwasser erklärt dezidiert: „Herbst 1950 erscheint sein (Sedlmayrs) Werk, ohne Swoboda zu zitieren“. Das ist — wie leider manches andere, auch das, was ich von meinem Lehrer und Freund Pinder gesagt haben soll, — einfach nicht wahr! Ich habe Swoboda sowohl im Text (447) wie im Literaturverzeichnis (564) zitiert. Dieser Versuch, Unfrieden zu säen — ist er nicht sehr schlimm? Trotzdem sei es fern von mir, Ueberwasser deshalb einen Mangel an Gesinnung so zu unterstellen, wie er es mir gegenüber tut. Bei ihm und bei Gall nehme ich, trotz ihrer manchmal schon gar zu deutlichen Absicht, Buch und Autor zu vernichten, an, daß es ihnen im Grunde nur um die Wahrheit zu tun war und daß solche Behauptungen bloße — Versehen sind. Die Methode freilich, gegen den Angeklagten durch Bildung eines Vor-Urteils über seinen Charakter zunächst Mißstimmung zu erzeugen, bevor man in den Indizienbeweis seiner Missetaten eintritt, sollte in der wissenschaftlichen Kritik keinen Platz haben.

Das, was ich hier zu Anfang sagen mußte, „habe ich gesagt um der Ehre meines Amtes und meines Charakters willen; sollte jemand aber aus sachlichen Gründen den Inhalt meiner Gedanken selbst angreifen, so werde ich ihm in höchstem Maße dankbar sein, wenn er mich von meinem Irrtum befreit, und nicht minder, wenn er es auch nur versucht.“ (Gianbattista Vico.) — Und damit in medias res. Es gehe nicht darum recht zu behalten, sondern Wege zu finden, die weiterführen.

1. ELEMENTE DER KATHEDRALE

Baldachin.

(1) Gall behauptet: das, was ich Baldachine eines Raumes genannt habe, sei nichts anderes als ein Gewölbejoch und dieser Begriff genüge vollkommen, um die gemeinte Sache zu erfassen. Ich habe diese Stelle mehrmals lesen müssen, bevor ich glauben konnte, daß ein Gall etwas so evident Falsches niederschreibt. Was ein Raumbaldachin ist, habe ich an mehr als einer Stelle ganz bestimmt definiert; es ist nicht nötig, das hier zu wiederholen. Jedenfalls: ein Gewölbejoch kann auch in ganz anderer Weise gebildet werden als in der Gestalt eines Baldachins, so in vielen italienischen Bauten, aber auch in Durham, wo Wandpfeiler und Wölbung eben keine Baldachine bilden. Aber der Begriff Raumbaldachin ist dem Begriff „Gewölbejoch“

auch nicht ohne weiteres unterzuordnen, denn man kann auch von einem einzelligen Raum aussagen, er sei im Baldachinsystem oder nicht im Baldachinsystem errichtet, während es eine Tautologie wäre zu sagen, er habe nur ein Joch. Das kommt davon, daß der Begriff des Baldachins sich primär eben gar nicht auf die Unterteilung von Räumen bezieht, sondern auf das Verhältnis von Wölbung und Trägern (wobei zwischen Trägern im technischen Sinn und im künstlerischen Eindruck zu unterscheiden ist). Wenn man es gleich mit einem der Hauptbegriffe, die das Buch verwendet, so wenig genau nimmt, dann hat es keinen Sinn, nach größerer Exaktheit zu rufen. — Noch einfacher macht sich die Sache Ueberwasser: für ihn ist Baldachin = Kreuzgewölbe.

(2) Da es den von mir gemeinten Sachverhalt also gibt, fragt es sich, wie man den ihm zugeordneten Begriff am zweckmäßigsten nennen soll. Dabei von etymologischen Erwägungen auszugehen ist eine längere als unzulänglich erkannte Methode.

Wie will Gall das Gebilde nennen, das sich über der Vierung der vorjustinianischen Johanneskirche von Ephesus erhob? Ist dafür die beste Bezeichnung nicht immer noch „Baldachin“? So haben es wenigstens bis heute alle Forscher genannt, die darüber schrieben. Wenn dieses Gebilde mit Recht den Namen „Baldachin“ für sich beanspruchen darf, warum dann nicht auch das analoge über der Vierung gotischer Kathedralen; denn daß hier die Träger nicht Säulen, sondern Bündelpfeiler und die Wölbung kein Grat- sondern ein Rippengewölbe ist, kann an der Sache selbst doch nichts ändern. Wenn das freistehende Gebilde über der Vierung aber ein Baldachin ist, dann sind es analoge Gebilde über den anderen „Raumjochen“ auch; es sind „in die Wand übergreifende Baldachine“.

(3) Daß diese als gleichartig mit dem Baldachin „inter quatuor pilarios principales“ aufgefaßt wurden, dafür gibt es aber eine zeitgenössische Quelle, worüber Gall mit Stillschweigen hinweggeht (523). Sie nennt sie „ciboria“ und dieser Ausdruck macht ganz klar, daß man im 12. Jahrhundert die Baldachine des Raumes mit dem gleichen Namen benannte — und also gewiß in gleicher Gestalt sah — wie die Ueberbauten über Altären, Thronen oder auch Statuen, denn auch diese heißen „ciborie“. (Warum ich es trotzdem für günstiger halte, von einem Baldachinsystem als von einem Ciboriumsystem zu sprechen, habe ich an anderem Ort begründet.) — Gervasius von Canterbury schildert deutlich eine Baldachin-Reihe (523).

(4) Damit fällt auch der mir unbegreifliche Einwand Galls, der „echte“ Baldachin sei nur dazu bestimmt, von außen als körperliches Gebilde gesehen zu werden, und der noch erstaunlichere, die innere Ansicht eines Baldachins — unter dem doch auch nach Gall der König (und Christus) thront! — sei völlig sinnlos.

Mit diesen beiden Argumenten: es *gibt* die Sache und die zweckmäßigste und anschaulichste Bezeichnung ist die des „Baldachins“ ist Galls Argumentation schon widerlegt. Zwar behauptet Gall, gerade der Begriff des Baldachins sei unanschaulich, es läßt sich aber experimentell, geradezu in einem „Test“ zeigen, daß er beträchtlich anschaulicher ist als der abstrakte Begriff des Raumjochs. Ueberwassers Behauptung, der „Baldachin“ sei eine „Schform“, ist, wie schon die zeitgenössische Bezeichnung „ciborium“ zeigt, nicht zu halten. Wenn irgendeine ist er eine gegenständliche Form.

(5) Weiter behauptet Gall, vom Baldachin dürfe man nicht sprechen, weil dieser ein viel zu „logisches“ Gebilde wäre. Aber das ist einfach nicht richtig. Es gibt sehr logisch

— besser rehr rational — gebaute Baldachine, etwa die von Sant' Ambrogio in Mailand, deren sämtliche sechs Arkaden grundsätzlich gleich gestaltet sind und fest auf dem Boden stehen, und sehr irrationale Gestaltungen wie die in Noyon, Notre Dame oder gar Amiens.

(6) Gall unterscheidet nicht zwischen Baldachinen im technischen Sinn und denen im künstlerischen Eindruck, zwischen den Trägern, welche die Wölbung faktisch tragen und denen, die sie im Eindruck zu tragen scheinen. Sein Einwand, die Baldachinträger von Reims könnten ohne die Wand gar nicht stehen, ist technisch natürlich richtig. Künstlerisch beruht der unwirkliche Eindruck eines Cathedral-Innenraums gerade darauf, daß sich die sichtbaren Baldachine wie durch Zauberkraft aufrecht-erhalten; darauf beruht die „Illusion“. Warum weigert man sich übrigens, dieses Wort zu gebrauchen, da die Sache selbst doch schon lange bekannt und oft beschrieben ist. Es wird — das hat doch schon lange vor mir die Mehrzahl aller Forscher konstatiert — etwas *vorgetäuscht*, nämlich die scheinbare Schwerelosigkeit des Gebäudes; gerade Gall selbst beschreibt das. Warum sollte nur die mit malerischen Mitteln bewirkte scheinbare Erweiterung eines Raumes illusionistisch heißen dürfen, die mit plastischen Mitteln bewirkte scheinbare Schwerelosigkeit seiner Grenzen aber nicht?

(7) Gall wendet ein, man könne im wirklichen Sehen die Baldachine als solche gar nicht erfassen, man müsse „den Kopf tief nach hinten in den Nacken legen“, um sie als solche zu erkennen. Was soll aber der „Hochdrang“, der den Blick nach oben führt und auf den Gall so viel Gewicht legt, bewirken, wenn nicht gerade dieses Hinaufblicken? Wo steht es denn geschrieben, daß sich der Beschauer den Hals nicht ausrenken darf? Zwingt nicht das Betrachten eines gotischen Hochturms unbedingt dazu? Aber auch *der* Betrachter, dessen Blick noch nie in die hohen Himmel der Kathedrale hinaufgeschweift wäre, würde doch ahnen, daß er sich in Raumbildern der gleichen Art befindet wie die in den Seitenschiffen und Emporen, deren Baldachingestalt er ohne weiteres auch ohne ausgerenkten Hals erkennen kann.

Diese Argumentation ist aber schon deshalb verfehlt, weil sie einseitig vom Betrachter ausgeht. Warum diese Einstellung unzulänglich ist und überwunden werden muß, darüber hat G. von Kaschnitz-Weinberg schon vor zweiundzwanzig Jahren alles Wesentliche gesagt (in seiner Besprechung der Neuausgabe von Alois Riegls Spätromischer Kunstindustrie im Gnomon 1929). Für eine solche Einstellung müßte es zum Beispiel gleichgültig sein, was auf den Schlußsteinen dargestellt ist, da es der Betrachter mit freiem Auge ja doch nicht sehen kann.

(8) Weder Gall noch Ueberwasser nehmen zum Wesentlichsten des Baldachins Stellung, daß er nämlich — wo nicht entgegengesetzte Elemente seine Natur hemmen — von sich aus „Lichtraum“ ist, so wie die „diaphane Wand“ Lichtwand.

(9) Wie Jantzen schon 1927 bemerkt hatte, erweist sich die Richtigkeit eines Begriffs oft erst durch seine Fruchtbarkeit bei der Anwendung in einem größeren Bereich. In dieser Hinsicht leistet aber der Begriff des Baldachinsystems mehreres:

Da der Baldachin seinem Wesen nach von Wänden nur sekundär begrenzt und primär Lichtraum ist, versteht man, warum er als brauchbares Vehikel einer Raumkonzeption seine größte Blüte in den Epochen erlebt, die den Nachdruck auf den Lichtraum legen. Die großartigsten Entfaltungen des Baldachingedankens fallen historisch mit Höhepunkten eines Lichtkults, einer Lichtmetaphysik oder Lichtmystik zusammen.

Da der Baldachin seit Urzeiten mit anschaulicher Himmelsbedeutung beladen und ein populäres Himmelsbild schon für sich ist, wird verständlich, warum sich aus diesem Element Kirchenräume gerade in jener Zeit konstituieren, in der es darauf ankam, den seit langem feststehenden Himmelssinn des Kirchengebäudes *augenfällig* zu machen. — Warum scheint es Gall und Ueberwasser nicht erwähnenswert, daß die Baldachine oft durch Mittel der Bemalung als Himmel, ja als gestirnte Himmel gekennzeichnet sind, was die ihnen zuge dachte Bedeutung überdeutlich macht?

Da der Baldachin seiner Natur nach Verräumlichung bewirkt, wird es historisch einleuchtend, warum er gleichzeitig mit den Statuenbaldachinen und anderen Motiven einer Verräumlichung erscheint.

Da im gotischen Baldachin diagonale Glieder konstitutiv sind, läßt es sich einsehen, warum die Loslösung der Baldachinträger aus der Wand und die der plastischen Figuren aus der Wand zu gleicher Zeit eintritt.

(10) Es wäre erst noch zu zeigen, wie sich der Innenraum der Kathedrale beschreiben läßt, ohne die enge Zusammengehörigkeit von Wölbung und Träger zu betonen. Man kann höchstens den Namen „Baldachin“ vermeiden, nicht aber das Phänomen, das damit gemeint ist und eben noch keinen guten Namen hatte.

Der Weg, der weiterführt, wäre nun, das vielfach variierbare Verhältnis von Wand und Baldachinen von Fall zu Fall viel eingehender zu untersuchen, als es in einer zusammenfassenden Ueberschau möglich war. Was Gall für Amiens beschreibt, ist gewiß aufschlußreich, aber in anderem Sinne als Gall meint.

Diagonale Dienste

(1) Gall sucht meine Feststellung, daß ein konstitutives Element des gotischen Baldachins die diagonalen Dienste seien, welche die Diagonalrippen bedienen, dadurch zu entkräften, daß er auf Fälle hinweist, wo auch noch in der Kathedrale die Diagonalrippen auf frontal stehenden Diensten aufsitzen. Aber solche Ausnahmen von der Regel sind dort, wo es um historische Erscheinungen geht, selbstverständlich. Der Umstand, daß in Mantes Tonnen vorkommen, widerlegt so wenig, daß das konstitutive Element der Gotik das Kreuzrippengewölbe ist, wie der Umstand, daß in Laon noch Rundbogen vorkommen, es widerlegen kann, daß die kanonische gotische Bogenform der Spitzbogen ist. Und so widerlegt der Umstand, daß Baldachine mit frontalen Diensten der Kreuzbogen vorkommen, nicht im geringsten, daß der gotische Idealtypus des Baldachins eben der mit Diagonaldiensten ist.

(2) Wie man die Behauptung, daß dem Motiv der übereck gestellten Formen für die Gotik eine grundlegende Bedeutung zukomme, bestreiten kann, ist mir nicht recht erfindlich. Es gibt wohl nur wenig andere Formen, die für die Gotik dermaßen charakteristisch sind; Diagonalformen *vor* der Gotik sind außerordentlich selten. Am wenigsten sollte dies Gall bestreiten, denn gerade nach seinem Prinzip der „funktionellen Durchführung“ *muß* sich ja, wo dieses Prinzip konsequent angewandt wird, der Diagonaldienst ergeben. — Daß in der gleichen Zeit auch die übereck gestellte Figur entsteht, ist doch ein sehr starkes historisches Argument.

Schildbogen, Schildbogenrippe, Schildbogenarkade

(1) Gall nimmt schon an dem Wort Schildbogenrippe Anstoß — mit Unrecht. Der Schildbogen ist eine technische Form (morphologisch eine Tonne), die Schildbogenrippe eine ästhetische. Schildbogen haben auch Kuppeln (Hagia Sofia als *ein* Bei-

spiel), auch Gratgewölbe (siehe Abbildung Seite 514). Der Schildbogen ist eine Art seitlicher Gurtbogen (Focillon); die Schildbogenrippe ein "couvre-joint". So wie es Gurtbogen mit und ohne Rippen gibt, so auch Schildbogen. Uebrigens ist der terminus technicus gar nicht neu.

(2) Die Schildbogenrippen sitzen bei ihrem ersten Erscheinen meist auf dem Kapitell der Diagonalrippen auf (Beauvais Langhaus, Sens Langhaus, Le Mans). Es gibt aber auch gestelzte Schildbogenrippen: die meist noch halbkreisförmige Rippe wird von Stäben gleicher Dimension getragen und bildet mit diesen eine Arkade. Die „Säulchen“ dieser Arkade stehen in den frühen Beispielen auf dem Kapitell der Diagonalrippe. Dann wächst der Stab der Schildbogenarkade weiter hinunter: bis zur Sohlbank des Triforiums, bis zur Sohlbank der Empore, bis zum Kapitell der Hauptschiffsarkade und bis zum Fußboden. Mit der Arkade, die das Fenster rahmt, hat dieser Dienst gar nichts zu tun. Er bleibt mit den anderen Diensten, auch wenn sein Kapitell (der Stelzung wegen) höher steht, fest verbunden, was oft eine „Zwinge“ in Höhe der Kapitelle der Diagonal- und Gurtbogenrippen deutlich betont.

Fünfter Dienst in Amiens

(1) Gall bestreitet glattweg, daß es in Amiens einen fünften Dienst gebe. Das was ich als solchen auffasse, wäre in Wirklichkeit die Arkade des Fensters. Mit dieser Behauptung hat sich aber Gall unvermerkt selbst widerlegt, denn auf Seite 40 seines Buchs „Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland“ spricht er selbst von dem fünften Dienst in Amiens. Sein Vorwurf, ich hätte „nicht gesehen“ fällt also auf ihn selbst zurück.

Es wäre sehr traurig um unsere Wissenschaft bestellt, wenn sich ein solcher Streitfall nicht mit objektiven Gründen entscheiden ließe. Wer hat also recht: Gall 1951 oder Gall 1925?

Zunächst erscheint die Frage müßig, denn in dem Augenblick, wo das Fenster selbst zur Wand wird, scheint es unmöglich, noch zwischen der ehemaligen Fensterarkade und der Schildbogenarkade des Baldachins zu unterscheiden; funktionell genommen ist ja jetzt beides dasselbe. Doch zeigt das Beispiel von Reims, daß auch in diesem Fall die Fensterarkade noch *neben* dem fünften Dienst bestehen kann. Das aber entscheidet m. E. für Gall 1925 gegen Gall 1951.

Technische Probleme

(1) Auf den wenigen Seiten, die mir hier gegeben sind, auf sie wirklich einzugehen wäre sinnlos. Im wesentlichen dreht es sich um die Thesen Pol Abrahams. Am wichtigsten sind zweifellos die Einwände gewesen, die Henri Masson gegen die Theorien Sabourets und Abrahams vorgebracht hat. Sie haben Abraham wohl einige einzelne Irrtümer nachgewiesen, aber den eigentlichen Gehalt seiner Lehre nicht erschüttert, die eben doch weit mehr behauptet als die Galls, deren Verdienst und Priorität ich ausdrücklich anerkannt habe (169). Der sehr vorsichtig, empirisch-historisch verfahrenende Aufsatz von Kubler (zit. 569) stellt ruhig und sachlich fest: "Although Abrahams engineering knowledge has been shown occasionally inadequate to the task he set himself, all students are agreed, that the morphological, sociological and philosophical implications of his arguments remain valuable."

(2) Ganz unabhängig von Sabouret und Abraham ist auch Wilhelm Rave zu den gleichen Ergebnissen gekommen.

(3) Ein fruchtbarer Weg zur weiteren Klärung der umstrittenen Fragen scheint mir der von Kubler beschrittene: der Versuch, auf Grund historischer Quellen zu klären, wie die Architekten, welche die Rippengewölbe verwendet haben, sie verstanden. Freilich gibt es solche Quellen erst aus der Spätgotik, doch lassen sie m. E. gewisse Rückschlüsse zu.

Hans Sedlmayr

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Städt. Suermondt-Museum

4.—30. 11. 1951: Arbeiten von Karl Tütelmann (Iserlohn) und Rolf Faber (Eschweiler)

BERLIN

Kunstamt Charlottenburg (Platanenallee)

November 1951: Bilder und Skulpturen von Gottfried und Marianne Brockmann.

Rathaus Tempelhof

November 1951: Bilder und Plastik von William Wauer.

Haus am Waldsee

Oktober—November 1951: Bilder und Graphik von Ernst Schumacher und H. A. P. Grieshaber.

Galerie Springer

November 1951: Graphik von Marcus Behmer.

BONN

Kaufhof (Ausstellungen der Stadt Bonn)

14. 10.—18. 11. 1951: 16 Deutsche Maler.

BREMEN

Kunsthalle

28. 10.—16. 12. 1951: Handzeichnungen und Druckgraphik von A. Paul Weber.

18. 11. 1951—6. 1. 1952: Ausstellung des Künstlerbundes Bremen.

DARMSTADT

Hessisches Landesmuseum

Oktober—November 1951: Pastelle von Otto Herbig (Weimar).

DORTMUND

Museum am Ostwall

10. 11.—2. 12. 1951: Bronzen und Graphik von Gerhard Marcks; Gemälde und Aquarelle von Werner Gilles.

DÜREN

Leopold-Hoesch-Museum

28. 10.—18. 11. 1951: Gemälde und Aquarelle von Artur Buschmann.

DÜSSELDORF

Städt. Kunstsammlungen

4. 11.—16. 12. 1951: Gedächtnisausstellung Bernhard Sopher.

18. 11.—15. 12. 1951: Moderne Graphik.

Kunsthalle

21. 10.—18. 11. 1951: Arbeiten von Richard Seewald.

ERLANGEN

Orangerie der Universität

November 1951: Aquarelle und Graphik von Emil Nolde und Ernst Ludwig Kirchner.

FLENSBURG

Städtisches Museum

1.—30. 11. 1951: Ausstellung Düsseldorfer Künstler.

FRANKFURT/MAIN

Galerie Buchheim-Militon

ab 25. 10. 1951: Arbeiten von Picasso.