Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 37 (1950)
Heft: 10: Amerika - Schweiz

Artikel: Bemerkungen zum Thema "Skulptur"
Autor: Curjel, Hans
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-29072

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Paul Speck, Brunnenschale im Gartenhof des Kongreßhauses in Zürich. Granit, 1943 | Vasque dans la cour-jardin du Palais des Congrès, à Zurich. Granit | Fountain basin in the gardens of the Congress House, Zurich. Granite *Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich*

Bemerkungen zum Thema «Skulptur»

Von Hans Curjel

Die Veränderungen, die sich seit rund fünfzig Jahren auf allen Gebieten der Kunst vollzogen haben, besitzen für die Skulptur Konsequenzen spezifischer Art. Während die Malerei ein thematisch breites Gebiet vom Menschenbild bis zur Landschaft, von der Gruppenkomposition bis zum leblosen Objekt umfaßt, stand jahrhundertelang für die Skulptur die menschliche Gestalt im Zentrum der Aufgabenkreise. Das beweglichere Material der Malerei und ihrer verwandten Gebiete erleichterte dem künstlerischen Gestaltungstrieb den Ausbruch nach dem Experimentellen. Der Skulptor hat es schon von seinem Material und von der Art seines praktischen Arbeitsverfahrens aus schwerer. Ein weiteres tritt hinzu. Während das Werk des Malers in irgendwelchen Räumen oder gar in Mappen mehr oder weniger schwer zugänglich bleibt, steht das Werk des Skulptors unmittelbarer vor den Augen der Öffentlichkeit, an Plätzen, an Gebäuden oder in allgemein zugänglichen Hallen, und ist in starkem Maße dem Blick der Massen ausgesetzt. Diese Relation, die der ganzen Gattung Skulptur eine bestimmte Note verleiht, verlangsamt ihr künstlerisches Entwicklungstempo.

So ist es verständlich, daß im Veränderungsprozeß, der das Gesicht der Kunst von Grund auf umgestaltet hat, von der beweglicheren Malerei entscheidende Impulse auch auf die Skulptur ausgehen. In der Frühphase der Entwicklung läßt sich diese Einwirkung schon bei den Arbeiten des Jugendstilskulptors Hermann Obrist verfolgen, der formale Elemente der neuen ornamentalen und malerischen Ausdrucksweise auf körperliche Gebilde übertragen hat. Und auch wenig später, zwischen 1910 und 1920, haben primäre Maler – Picasso, Boccioni, Matisse, Juan Gris – durch kühne skulpturale Arbeiten der Gestaltung neue Wege geöffnet. Auch von außerskulpturalen Techniken kommen entscheidende und vorwärtstreibende Anregungen; hierzu gehören die Materialstudien Moholy-Nagys ebenso wie die von der Bühne her inspirierten Reliefs Oskar Schlemmers oder die Drahtfiguren Calders.

Der Weg der neuen Skulptur selbst geht von der Menschengestalt vorwärts oder, wenn man will, zurück zum gegenstandslosen Zeichen. Damit öffnet sich der Skulptur eine unabsehbare Formenwelt, die das Reich des Geometrischen ebenso umfaßt wie das Reich der Abstrahierung, die Alltagsrealität ebenso wie die konkrete formale Neuschöpfung. Der Blick der Schaffenden wendet sich den Epochen und Kulturen zu, in denen das Zeichen primärer skulpturaler Ausdruck ist: den Epochen, in denen Gebilde wie die Menhirs und Dolmen entstanden sind, der Kulturwelt exotischer Bildnerei und den Triebkräften, aus denen solche Werke hervorgingen.

Findlinge

Die Menhirs sind eine Art Findlinge der Geschichte. Nicht nur von dem in ihnen wohnenden Urgestaltungstrieb, auch von den geologischen Findlingen mit ihren Formen, an denen man die Formkraft der Naturgewalten ablesen kann, fühlt sich der Skulptor unsrer Tage angezogen: von der Dynamik des Druckes der Geschiebe, von der aerodynamischen Formbildung des Sturmes, von der abschleifenden Kraft der Gewässer, der eruptiven Gewalt vulkanischer Bildungen; von der merkwürdig objektivierten Visionskraft, die manchen erstarrten Naturgebilden innewohnt, und von transitorischen «Findlingen», wie sie etwa der Schnee hervorbringt (Carola Giedion-Welcker hat in dem Buch «Moderne Plastik» auf diese Zusammenhänge aufmerksam gemacht). Urformen – Plasmagestalten, die Eiform, ein Urgebilde der Natur – geistern in der Vorstellung der Skulptoren. Die Menschengestalt verschwindet, oder sie wird unter dem Grunderlebnis der Urformen umgebildet. Der gestaltende Künstler löst sich von aller psychologischen Belebung; es handelt sich nicht mehr um das Vibrato einer Geste, eines Blickes oder eines seelischen Kontraposts, nicht mehr um die Interpretation psychischer Zustände, sondern um die direkte Darstellung primärer, Form gewordener Fakten, ein Hinabsteigen zu den Müttern der gestaltbildenden Welt. Dieser Einstellung, die die Frage nach Grundkräften und Grundtypen aufwirft, entspringt die Neigung zum sogenannten Primitiven, die Rousseaus Forderung vom Formalen und Sozialen zum Elementaren wendet. Allenthalben sind die Symptome zu sehen: in der Zeichensprache der Spätwerke Klees, in Brancusis kerngestalterischen Gebilden, in Arps Ovalformen; aber auch im Rhythmus Strawinskys, der sich gerade in seiner wilden Brechung des Metrums mit den rhythmischen Grundgebilden musikalischer Urphänomene berührt, und in der Wendung der theatralischen Darstellung von der klassischen Bühnenform zum «Arena-Stil», der das dramatische Geschehen von der Bühne in den von Zuschauern umschlossenen Kreis zurückverpflanzt und damit die Brücke zur magischen Grundform des Theaters schlägt (um nur wenige Beispiele herauszugreifen). Der Skulptur fällt in dieser Situation eine wesentliche Bedeutung zu. In unmittelbar ablesbarer Weise spricht sie die Sprache der «Findlinge»: man sieht es an den Sockeln, mit denen die Verbindung mit der Erde hergestellt wird, man erkennt es an der Vermählung von Urform und Naturform, man erlebt es an einer neuen Sinnlichkeit des Formlebens, die als ein Abbild von Urkräften erscheint. So schöpft die Skulptur aus einem lange Zeit verschütteten oder verdeckten Reich einer Wirklichkeit, die zugleich jene Elemente des Unwirklichen berührt, von denen aus der Weg vom Gestern zu morgen führt.

Das Irreale

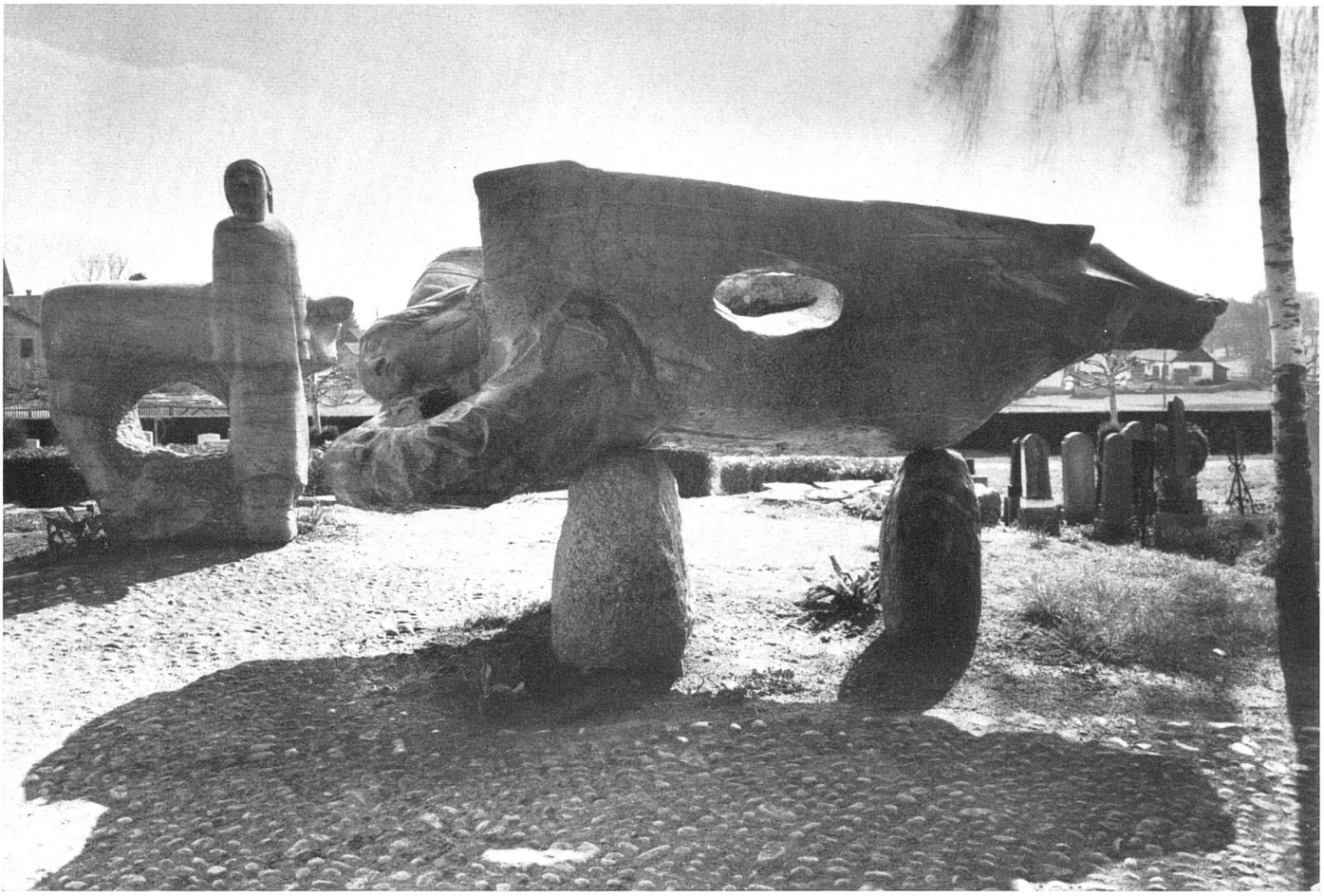
In der Wendung der Skulptur zur Formenwelt der Findlinge und zum Zeichen tritt das Element des Irrealen mit aller Deutlichkeit in Erscheinung. Als real galt nicht nur der Gegenstand selbst, sondern vor allem als Kunstgesetz die von ihm ablesbaren eigenen Gesetzlichkeiten: der anatomische Zusammenhang der einzelnen Körperteile, ihre muskuläre gegenseitige Bewegungsfunktion, die Ponderation in der Senkrechten oder der auch in der Abweichung auf die Senkrechte bezogenen Bewegungen und Stellungen. In der neuen skulpturalen Gestaltung erscheint die beherrschende Macht dieser Gesetze aufgehoben. Die Schräge in allen mannigfaltigen Graden wird zum spezifischen Grundelement, und an die Stelle des muskulären Mechanismus tritt das Gefüge von elementaren Formen, die bald organischen Bedeutungssinn besitzen, bald zu völlig freier Ausdrucksgestaltung hinüberspielen; die blockartige Geschlossenheit wird durch Einbuchtungen oder Löcher durchbrochen, und die Raumbeziehungen steigern sich vom rational Abtastbaren und geometrisch Faßbaren zum Infinitesimalen.

Als sichtbares Ergebnis zeigt sich ein schwebender, drängender Charakter der Skulptur, die sich über die bisher unabdingbaren Konventionen der Balance hinwegsetzt (der schwebende und zugleich schlafende Engel Specks bei der Hombrechtikoner Gruppe, der halb Engel ist, halb Melusine). Der rein rationalen Betrachtung ist diese Art der Gestaltung nicht zugänglich. In ihrem Verzicht auf rationale Grundgesetzlichkeit er-

Paul Speck, Gruppe aus dem Friedhof in Hombrechtikon. Detail des Engels. Alpenkalk, 1948/49 | Groupe du cimetière d'Hombrechtikon; détail de l'ange; pierre calcaire | Group in the Hombrechtikon cemetery. Detail of the angel. Alpine limestone

Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich

reicht sie das Gebiet des Irrationalen: Zwischenbalancen, organischer statt mechanischer Zusammenhang, Gestaltwerdung aus der Unergründlichkeit der Natur und ihrer Bewegungsvorgänge – Irrealität. Daher kommt es, daß der Menschenkörper, wenn er Gegenstand der Darstellung wird, sich aus dem rational faßbaren, naturwissenschaftlich bekannten Gebilde mehr in eine Art von Menschenlandschaft verwandelt: daher das gleichsam geologische Wogen der skulpturalen Massen, deren logisch-unlogische Bewegung im irreal Visionären wurzelt. So stehen gegen bekannte harmonische Beziehungen harmonikale Zusammenhänge. Parallel ist im materialen und funktionalen Aufbau der Zwölftonmusik ein ähnliches Prinzip wirksam; ein Gestalten mit Grundmaterial, das nach der Methode vielfältiger Variation entwickelt wird; bindend sind nicht mehr die Voraussetzungen einer von Naturbeziehungen abgeleiteten harmonischen Konvention, die zur Tonalität führt, sondern klangliche Schwerkraftsbeziehungen zwischen den Tönen und Klängen, die nicht mehr an den «Naturalismus» der Obertonskala gebunden sind. Und aus dieser Beziehung zum Irrealen erwächst für die Musik wie für die Skulptur eine neuartige Form der vitalen Sensibilität, die in gleicher Weise vom Material her wie von der Erkenntnis seiner Anwendung ihre Visionskraft erhält.



Paul Speck, Gruppe auf dem Friedhof in Hombrechtikon. Alpenkalk, 1948/49. Tagaufnahme / Groupe du cimetière d'Hombrechtikon; pierre calcaire / Group in the Hombrechtikon cemetery. Photo by day
Photos: Walter Dräyer SWB, Zürich

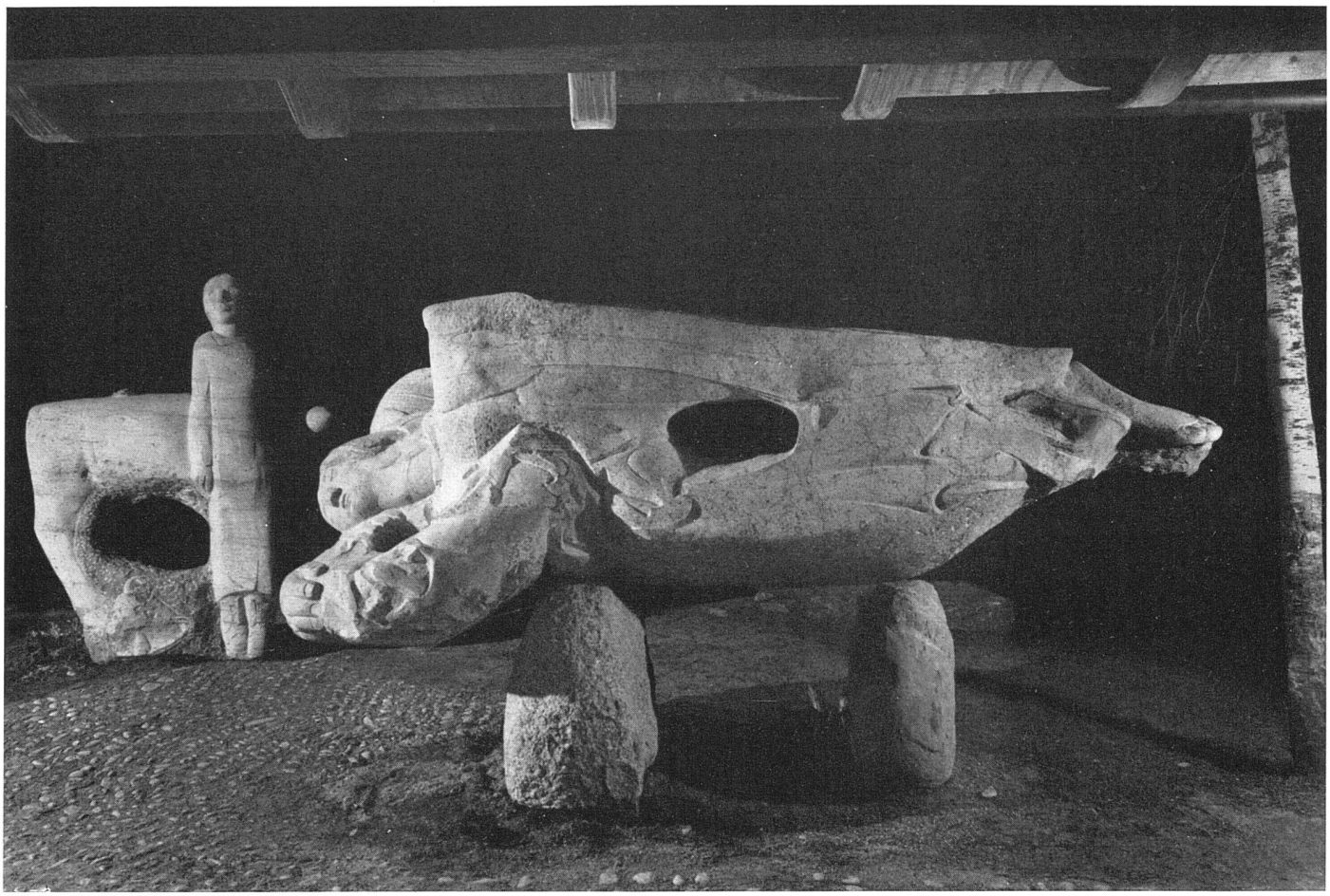
Innere Vitalität

Nicht als ob es Rodin oder Maillol, Veit Stoß oder Bernini an bildnerischer Vitalität gefehlt hätte. Der Kraftgrad der Vitalität und die Art, wie sie Gestalt gewinnt, sind immer entscheidend gewesen. Ihnen entströmt das entscheidende Surplus, durch das sich die Kunst von der Norm unterscheidet. Während aber die Vitalität in den letzten Jahrhunderten sich im Kraftgespannten und im Reichtum der Formkombinationen kundtat, zeigt sie sich in der heutigen Skulptur in anderer Weise: der Vorgang scheint mehr in das Innere der Gebilde verlegt, er ist mehr fühlbar als direkt sichtbar, still, aber bis zum Gewaltigen sich aufstauend.

Der inneren Vitalität entspricht zugleich eine spezifische Art der Beseelung. Von ihr aus lebt sich in der Gespanntheit der Form und der von ihr her sich ergebenden skulpturalen Konsequenzen das Wesen der schöpferischen Persönlichkeit aus. Die physische Komponente vereinigt sich mit der psychischen Komponente der auf dynamische Spannungen reagierenden und ihrerseits solche Spannungen hervorbringenden Sensibilität zu jener tieferen Vitalität, die Henry Moore einmal als die Lebenskraft selbst bezeichnet hat, die in der Natur zu unserem Entzücken zahllose lebendige Formen hervorbringt. Von hier aus gesehen, stehen der Skulptur unerschöpfliche Möglichkeiten des Gestaltens zur Verfügung, bei der die Vitalität des Triebes, sich in Raum und Zeit auszudrücken, die Gestalt und auch die ausstrahlende Kraft des Gebildes bestimmt. Die Qualität ergibt sich dann aus dem Verhältnis von Vitalität und Erkenntnis, Vision und Gedanken.

Transfiguration

Die Vermählung von Vitalität und formaler Erkenntnis führt beim heutigen Skulptor zur Transfiguration des gegenständlichen wie des visionären Objekts. Die Reproduktion im organischen oder objekthaften Sinn vermag ihn nicht zu interessieren; in der Verwandlung stößt er zum Wesenhaften vor. Transfiguration des Menschen in ein Schemen, das jedoch in dieser Verwandlung in voller Beseelung erscheint, indem nicht das Detail, die Gestalt oder die Geste, sondern die Form selbst von allseitiger Lebenskraft erfüllt ist; Transfiguration des realen Objektes, das in freier Gestaltung vom Wesenhaften aus zum Gebilde wird; Transfiguration



Paul Speck, Gruppe auf dem Friedhof in Hombrechtikon. Nachtaufnahme / Le même groupe photographié la nuit / Group in the Hombrechtikon cemetery. Photo by night

mathematischer oder geometrischer Gebilde, die sich in Formspannungen umsetzen; Transfiguration mechanischer Zusammenhänge in raumzeitliche Bewegung mit Kontrapunkt von realem Urbild und virtuellem Abbild (Calder); Transfiguration in der Schöpfung neuer, konkreter Gebilde aus formlosem Material; Transfiguration in der freien Verwendung und Umformung von Einzelgebilden organischen Wesens (eine Hand steigert sich zum Riesengebilde, zwei Augen verwandeln sich in die Durchbrechung eines Loches, körperliche Masse wird zur Aushöhlung). Die Transfiguration an sich ist entscheidend, nicht das Maß der Verwandlung. Sie ist als solche, als Faktum zu akzeptieren, selbst wenn sie nicht ohne weiteres verständlich, das heißt nicht psychologisch erklärbar sein sollte. Verständlichkeit im vulgären Sinn ist weder Bedingung noch Maßstab für ein Gebilde der Kunst. Überdies ist, was heute unverständlich, wie die Geschichte zeigt, morgen nicht nur verständlich, sondern erleuchtend.

Im gleichen Sinn handelt es sich beim Thematischen der Skulptur von heute nicht um psychologische Zusammenhänge oder um Interpretationen von vitalen und formalen Relationen, sondern um bedingungslose Darstellung; um figürliche Aussage, nicht um die Verästelung von subjektiven Gefühlskategorien. In der Transfiguration erkenne sich der Mensch, nicht im physikalischen Spiegelbild. Und selbst der Zerrspiegel dient als Mittel der Erkenntnis, als Mittel der Erschütterung. Die Methode des epischen Theaters, eines der typischen Erzeugnisse heutigen geistigen und vitalen Schöpfertriebes, zeigt eine der Skulptur besonders parallele Situation: nicht nur daß in der statischen Führung seiner Gestalten der Schauspieler in der vollen körperlichen Ausdehnung seiner selbst und in der räumlichen Relation zum Partner und zum Klangraum des Theaters erscheint; der entscheidende gestaltende Handgriff des epischen Theaters besteht darin, daß die Darstellung an die Stelle der Ausdeutung tritt. Und damit wird der gleiche Schritt zur inneren Vitalität und zu den inneren Triebkräften getan wie im transfigurativen Werdensprozeß der heutigen Skulptur.

Hintergrund

Mit unerhörter Anschaulichkeit drückt sich in der Skulptur die innere Natur der Epochen aus. Wie sich auch ihre Formensprache darstelle – gebunden an die

Gestalt eines von der Natur geschaffenen Wesens, an das abtastbare Volumen eines anatomisch faßbaren Gegenstandes oder aus Imagination und elementarer Erfahrung frei schaffend – immer wird sich in ihr das Wesen des zeitgebundenen Menschen und seiner Generation in einer Art körpererfüllter Parallelität verwirklichen. Der rein mechanische Arbeitsprozeß, um den es sich bei der Skulptur handelt, die Erzeugung von körperlichen Gebilden durch Menschenhand, führt in diesem Bereich zu einer Anschaulichkeit von ungebrochener Direktheit. So spiegeln sich in der Skulptur die Grundelemente des Zeitbildes der Gegenwart teils unmittelbar, teils in komplementärem Kontrast: die geistig und menschlich auf extremen Gegensätzen beruhende Struktur, die melancholisch skeptische Haltung des produktiv reagierenden Menschen, der Wunsch, zum Einfachen vorzudringen, die Neigung zum Grotesken, der Drang nach Wahrheit, Freiheit und neuer Humanität auf der Basis neugewonnener ethisch-wissenschaftlicher und sozialer Erkenntnisse und Erfahrungen.

Die Massigkeit, die innere Bewegungsvorgänge der Volumen an die Stelle des formalen Details setzt, die Balance, die kühn ins scheinbar Unwirkliche vorstößt, die skulpturale Physiognomik, die gleichsam ins Unendliche gerichtet ist, die selbstverständliche Einbeziehung des Luftraumes ins skulpturale Gebilde durch Aushöhlung und Durchlöcherung, die plötzlich auftretenden Tiefen und Untiefen in der Oberflächenbehandlung – von solchen Symptomen aus mag die Spiegelung und unmittelbare Umwandlung der Zeitstruktur in die Struktur der Skulptur begriffen und erlebt werden.

Funktion

Der natürliche Lebensort der Skulptur steht in direkter Relation zum öffentlichen Leben. Verbunden mit Bauwerken, mit Außen- und Innenräumen, in denen sich Menschen bewegen, in denen Massen fluten, steht sie zugleich im Kontakt mit dem rhythmischen Ablauf von Naturvorgängen. Im wechselnden Licht des Tages und der Nacht variiert ihr Aussehen; der Glanz der Sonne vermag sie transparent zu machen, ein Gewitterhimmel sie ins Drohende zu wenden; die Feuchtigkeit des regnerischen Niederschlages gibt ihr eine plötzliche Glätte; die Vereisung des Winters verwandelt gar ihre Grundgestalt. Der Mensch, der, seinem Tageslauf folgend, an ihr vorübergeht, wird von ihr überfallen und unmittelbar angesprochen.

In diesen Relationen liegt die ungeheure Verantwortung der Skulptur begründet, die sich unbefangen und kühn dem Blick und Urteil der Öffentlichkeit aussetzt und als Schöpfung des menschlichen Tuns dem Vorübergehenden, der anderen Geschäften nachgeht, ein Halt gebietet. Ein physisches Halt, dem ein psychisches Halt des Schauens, der Besinnung und der geistigen Reaktion folgt, die sich unter den verschiedensten Voraussetzungen entwickeln kann: als Eintauchen in räumliche Beziehungen (Paul Specks Brunnenhof im Zürcher Kongreßhaus), als dialektisches Erlebnis der Spannung zwischen mathematisch-geometrisch entwickelter skulpturaler Form und organischem Naturgebilde (Max Bills von brutaler Dummheit zerstörte «Schleife» zwischen den Bäumen des Zürcher Seeufers) oder – um nur noch ein einziges Beispiel zu nennen – als Berührung mit einem praktischen Gegenstand in skulpturaler Gestaltung (Specks Forel-Brunnen am Zürcher Kantonsspital). Die vielfältigsten Kontakte ergeben sich beim letzten Typ: Unterbrechung des Alltagslaufes, Stehenbleiben, Trinken, Sichanlehnen; und von diesen physischen Reaktionen geht es automatisch über zum Schauen, Entdecken, Verstehen und – Nichtverstehen.

Vor allem ist zu bedenken, daß zwischen Mensch und Skulptur eine Relation vorliegt, aus der sich ein Hin- und Herfluten ergibt, das in seiner physiologischen Direktheit wesentlich der Skulptur zu eigen ist. Es besteht eine Art Anziehungskraft zwischen den Körpergebilden des menschlichen und des skulpturalen Volumens, die, ins Psycho-Physische übertragen, mit den Fakten der Gravitationsgesetze in Zusammenhang stehen mag. So darf man vielleicht sagen, daß formale, funktionelle und, in übertragenem Sinn, soziale Gravitation und ihre unmittelbare Auswirkung möglicherweise eine der wesentlichen Ursachen der autoritativen Intensität darstellt, die von den großen Werken der Skulptur, vom vor- und frühgeschichtlichen Zeichen bis zur antiken Statue, von der Kathedralplastik über Rodins Werk bis zu den irrealen Imaginationsgebilden unsrer Zeit ausgeht.

Biographische Notiz

Die Skulpturen, deren Abbildungen die vorstehenden Gedankengänge begleiten, sind Arbeiten des Schweizer Bildhauers Paul Speck. Der Künstler stammt aus Hombrechtikon, jener breitgelagerten zürcherischen Ortschaft, von der aus der Blick weit über das Vorland und den See zur Kette des Hochgebirges reicht. 1914 zog Speck zum Kunststudium nach München, wo damals die Gruppe des «Blauen Reiters» und, weniger radikal, die «Neue Sezession» die Aufmerksamkeit der Jugend auf sich lenkten. Damals kam Paul Speck in Kontakt mit dem Maler Stanislaus Stückgold, dessen Schüler er längere Zeit gewesen ist. In einer kleinen keramischen Werkstatt brachte er wohldurchdachte und wohlgeformte Gegenstände hervor, die sich obendrein vor allem durch handwerkliche Sorgfalt auszeichneten. Diese Arbeiten führten dazu, daß Speck 1923 als Leiter der baukeramischen Abteilung an die Staatliche Majolikamanufaktur in Karlsruhe berufen wurde, wo er große baukeramische Aufträge durchführte und

Paul Speck, Forel-Brunnen vor der Zürcher Poliklinik. Granit, 1949/50 | Fontaine devant la policlinique de Zurich. Granit | The Forel Fountain of the Zurich Policlinic. Granite
Photo: Walter Dräyer SWB, Zürich

auch als Gestalter für Typenware der Gebrauchskeramik hervortrat. Im Anschluß an diese Tätigkeit ging er als Lehrer der angewandten Bildhauerei an die Badische Landeskunstschule, die damals von August Babberger in einem fortschrittlichen Sinn neu aufgebaut wurde. Das aufkommende Naziregime vertrieb Paul Speck aus Deutschland, so daß er 1934 nach der Schweiz zurückging und sich in Zürich niederließ. Hier gelangte er in künstlerischen Austausch mit dem Maler Max Hunziker; gemeinsame Ziele führten oft zur Zusammenarbeit der beiden Künstler.

Die wichtigsten seit der Übersiedlung Specks nach Zürich entstandenen Arbeiten sind: der Antoniusaltar in der St.-Karl-Kirche in Luzern (in weißer Fayence, deren Ausführung den erfahrenen Praktiker zur Voraussetzung hat), die Figurengruppe in Oberkulm/Aargau (Juramuschelkalk), die skulpturale Durchformung des Gartenhöfchens im Zürcher Kongreßhaus (Granit), die Steinfiguren auf dem Friedhof Hombrechtikon (Alpenkalkstein aus Bex) und der Forel-Brunnen am Zürcher Kantonsspital (Gotthardgranit). Die Arbeiten in Oberkulm und Hombrechtikon wurden ermöglicht durch das Zusammenwirken von Ortsbehörden, privater Initiative, Unterstützung durch die kantonale Erziehungsdirektion, die in Oberkulm außerdem durch Beiträge der Gleyre-Stiftung und die in Hombrechtikon durch Unterstützung der eidg. Kunstkommission. *H. C.*