Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 7: Geschäfts- und Ladenbauten

Buchbesprechung

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: 02.07.2025

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

Bücher

Dada. Monographie einer Bewegung
Herausgegeben von Willy Verkauf. Mitherausgeber: Marcel Janco, Hans Bolliger. 188 Seiten mit ca. 200 Abbildungen
Arthur Niggli, Teufen AR 1957. Fr. 39.50

Dada, das Enfant terrible der modernen Kunstgeschichte, scheint langsam akzeptiert zu werden. Man erkennt immer mehr, daß es sich hier zwar um Protest, Spott und Spiel handelte, daß sich aber auch gleichzeitig damals ein neuer Glauben aus tiefer Beunruhigung über die eigene Zeit kristallisierte. Daß hier nicht Destruktion – wie in vielen Kunstgeschichten heute noch zu lesen ist – vor allem gewirkt hat, sondern daß bei aller Bereitschaft zur Attacke und Kritik auch unzählige bildnerische und dichterische Schätze der Zukunft zugetragen wurden, steht heute außer Zweifel. Aber erst in den letzten Jahren scheint sich die Erkenntnis dieser durchaus konstruktiven Rolle dominierend durchzusetzen. Aufschlußreiche Ausstellungen in New York, Paris und Zürich (für 1958 ist eine im Düsseldorfer Kunstverein geplant) deckten das innere künstlerische Geschehen im Einzelfall und im Zusammenhang auf.

Bahnbrechend war auch in diesem Sinne das 1951 erschienene Dada-Buch, herausgegeben von R. Motherwell (Verlag Wittenborn, New York). Hier findet erstmalig eine vielschichtige Umkreisung und Dokumentation statt, aus der sich die Bewegung in ihren verschiedenen Schattierungen prägnant abzeichnet und in ihrer ganzen Fülle zur Geltung kommt. In einer durch Spontaneität und Improvisation der Dada-Atmosphäre vielleicht adäquateren Form erscheint hingegen das von Willy Verkauf herausgegebene Dada-Buch, «Monographie einer Bewegung» betitelt. Hier werden auch Persönlichkeiten in diese Kreise miteinbezogen – wie Prampolini, Slodki, Christian Schad usw., die man gewöhnlich nicht erwähnt findet. Daß der rumänische Architekt und Maler Marcel Janco, einer der Hauptakteure der Zürcher Dada-Epoche, durch viele Holzschnitte, Zeichnungen, eine kühne, schon calderhaft anmutende Drahtplastik und einen ausgezeichnet informierenden und poetisch gefaßten Text sich hier grundsätzlich äußert, gibt dem Buch ein besonderes Gewicht, da dieser Künstler bisher meistens verschwiegen im Hintergrund blieb. Hugo Ball ist durch seine heute beinahe klassisch gewordenen Texte und Gedichte gut vertreten, und wieder einmal wird es klar, daß man diesen großen burlesken Poeten nicht nur als fanatischen Konvertiten hinstellen kann, wie es heute von verschiedenen Seiten her leider geschieht, ganz im Widerspruch zu den historischen Tatsachen. Die Dada-Epoche war Hugo Balls produktivste Zeit, in der er als Dichter, Kritiker, Regisseur und Rezitator neue geistige Wege und Ausdrucksformen erfand. Daß Hans Arp von den heute zum Teil untereinander verstrittenen Parteien überall gleichmäßig in seiner Bedeutung für jene Bewegung anerkannt wird, ist ein besonderes Phänomen in dieser Gemeinschaft der verschiedensten Temperamente und Standpunkte. Auf jeden Fall hat er, wie kein anderer in jenen Zürcher Jahren, Dadas «Gesicht» geprägt, wie aus der Überfülle seiner Holzschnitte, Zeichnungen, Reliefs und Collagen hervorgeht, die man hier wiederfindet. Aber Arp erfand damals nicht nur eine neue, burleske Form des Visuellen, sondern er hat in jenen Jahren auch in seiner Poesie Wortklang und Wortbedeutung vom Grotesken her neu belebt und ganz allgemein das Vokabular einer völlig neuen Zeit- und Zeichensprache hier und dort um ein Beträchtliches bereichert und erweitert.

Mit Manifesten, Buchumschlägen, Programmen, Ausstellungen und Plakaten werden die dreisprachigen Textspalten des Buches, die nebeneinander laufen, abwechslungsreich belebt. Picabias feingliederige, ironisierende Phantasie-Mechanik, Max Ernsts seltsame biologische Verkoppelungen, Van Rees' abstrakte Kompositionen, Jancos skurrile Porträts, ebenso wie Baargelds bizarre Zeichnungen führen den Leser suggestiv in jene Welt ein. Man kann feststellen, daß Hanna Höch damals schon Photomontagen machte, die heute reklametechnisch en vogue sind. Auch heben sich die Spannungsdifferenzen und Unterschiede zwischen dem Zürcher, Pariser und Berliner Dada intensiv ab. In Frankreich ist es vor allem eine Dichtergruppe, die unter Tzaras Führung nach dem Zürcher Einsatz seiner poetischen und propagandistischen Kräfte nun in Aktion tritt, während in Berlin Dichter und Maler (Hülsenbeck, Hausmann und George Grosz) in einer vor allem gesellschaftskritischen Aggressivität «Dada» auf ihre Art verkörperten. («Wir spuckten auf alles, und das war Dada» – wie George Grosz es später bezeichnete.)

Wenn Verkauf von der «Unklarheit und Verwirrung» spricht, «welche die Tätigkeit des Dadaismus beherrschten», so beweisen gerade Jancos und Hülsenbecks Berichte, daß bei allem äußeren Krach und Tumult der «Gründerzeiten» doch eine unterirdische Zielbewußtheit und ein konstruktiver Geist die einzelnen Divergenzen überbrückte und Dinge hervorbrachte, die künstlerisch weit in die Zukunft reichten. Im Gegensatz zum Expressionismus wurde hier gerade nicht «der hektische Aufschrei der gequälten Seele» gewählt, sondern die groteske Note, um Humanes einzufangen – wie es heute Ionesco, Jean Genêt oder Samuel Beckett auf ihre Art im «Anti-Theater» weiterführen.

Hülsenbecks Beitrag berührt die existentialistische Seite Dadas und bringt prägnante Formulierungen über die «dadaistische Grundhaltung», die für ihn ein allgemeines menschliches Charakteristikum ist: «eine schöpferische Haltung dem Leben gegenüber». Er hebt den kreativen Irrationalismus Dadas mit Recht hervor, der dem Guten und dem Bösen die gleiche Spannung gibt und sich von allen fortschrittsgläubigen, purifizierten Kunstideologien distanziert. Sein Angriff gegen Kurt Schwitters, der eine der phantastischsten Abarten dieses Narrenspiels mit tieferer Bedeutung geschaffen hat, wirkt hingegen wenig überzeugend. Versehentlich scheint Hülsenbeck einen magischen Idylliker zu einem naiven Spießer zu machen, auf den man diesen grandiosen Till Eulenspiegel nicht reduzieren sollte. Eine politische Aggressivität von ihm zu verlangen und seine rein künstlerische Einstellung und Erfindungskraft diesem unterordnen zu wollen, scheint ein Fehlschluß. Gerade hier liegt die Achillesferse des allzu politischen deutschen Dadaismus. Um so feinfühliger geht Hülsenbecks psychologischer Spürsinn den geistigen Spuren Marcel Duchamps nach, wenn er feststellt, wie dieser schon 1913 die drohende Gefahr der Technik für die Kunst witterte und seine radikalen Konsequenzen daraus zog. Für Hülsenbeck bleibt «die Kunst» – mit Recht – «eine Kategorie des Seins, erahnbar, aber nicht errechenbar».

Eine der verschiedenen Akzentsetzungen, die Dada erfährt, spiegelt der außerordentlich lebendige Text von Hans Richter, dem bekannten Filmkünstler, der gerade die abstrakte Seite in Dadas Gestaltung als die historische Tat der Zürcher Epoche hinstellt. Wir erfahren, daß Arp und Van Rees, besessen von dieser «neuen Methode», Fresken in der Halle eines Zürcher Schulhauses malten, die der Schulrat aber als «Anomalien» betrachtete und mit «normalen» menschlichen Figuren übermalen ließ. Ein direktes Vorspiel zu dem Schicksal der Arpschen Wandmalereien in Straßburg (zehn Jahre später), wo es allerdings der Caféhausbesitzer der «Aubette» war, der im gleichen Ungeist auftrat. Wenn man die begleitenden Illustrationen: Richters straffe Zeichnungen, Viking Eggelings rhythmisierte

Bildstreifen sowie Paul Hausmanns dynamische Kompositionen, hinzuzieht, so erscheint dieser «Generalbaß der Malerei» (Eggeling) wie das Fundament einer neuen optischen Einstellung, die sich später auch auf dem Gebiet des Films in erweiterter Form durchsetzen sollte.

Wenn Hans Kreidler die «Psychologie Dadas» untersucht, so überschattet er allzustark den Weg zum Elementaren, den die Dadaisten in Wort- und Bildgestaltung einschlugen, mit dem psychoanalytischen Begriff der «Regression». Er mußte dabei zur falschen Schlußfolgerung gelangen, daß deswegen «nur wenige Dadaprodukte künstlerische Wirkung erzielen konnten». Ihre Wirkungslosigkeit lag aber nicht hierin begründet, sondern in den völlig ungewohnten, neu erfundenen Formen, die erst heute, nach vierzig Jahren, langsam ins allgemeine Bewußtsein eindringen. Die Abgrenzung der Kinder- und Irrenkunst von dem überlegenen Spiel und Spott Dadas, die aus einer realen Zeitsituation wuchsen, werden hingegen vom Autor einleuchtend durchgeführt.

«Dadas Beziehung zur Musik», von Klein und Blaukopf untersucht, ist die abschließende Betrachtung, die vor allem den Hang zum «Bruitismus» im Sinne der Futuristen neben der Einführung von Volksmusik und Negergesang aufdeckt. Sie läßt auch die Teilnahme moderner Musiker nicht außerhalb der Betrachtung, wie Schönbergs, Hindemiths, Strawinskys, und reiht vor allem – mit größter Berechtigung – Eric Satie (gestorben 1925) ein, dessen Werke, unabhängig von einer direkten Verbindung zu Dada (außer mit Picabia), doch unter Dada-Aspekt betrachtet werden können. Daß die Dichtung vor allem im Sinne des Akustischen eine neue Ausdrucksgewalt empfängt, zeigen die Lautgedichte Balls, Hausmanns und Schwitters'. Die letzte Konsequenz einer magischen Einstellung zum Worte zieht Hugo Ball, wenn er die dichterische Sprache wieder als Zauberspruch auffaßt. Daß Dada auch die spätere Jazz-Vokalisation zum Teil vorweggenommen hat, wird berührt.

Die minutiöse Arbeit der historischen Dokumentation leistet in diesem vielfarbigen Buch Hans Bolliger, der in seiner «Dada-Chronik 1917–1926» den Ablauf der wichtigsten Ereignisse verfolgt, während in dem abschließenden Dada-Lexikon Namen und Personen, die mit der Dada-Epoche direkt oder indirekt in Beziehung stehen, in Fülle dem Leser nahegebracht werden, innerhalb biographischer Umkreisung und unter dem Aspekt ihrer künstlerischen Produktivität im Dada-Geist. Daß auch in diesem dokumentarischen Teil witzige Porträts, zum größten Teil von Janco, Manifeste und Zeichnungen sowie Programme hineinspielen, erhöht den Reiz und die Vitalität dieses abschließenden historischen Mosaiks. C. G.-W.

Hans Arp / Richard Hülsenbeck / Tristan Tzara: Die Geburt des Dada
Dichtung und Chronik der Gründer
Herausgegeben von Peter Schifferli
192 Seiten mit 24 Tafeln und Abbildungen im Text
Arche-Verlag, Zürich 1957. Fr. 9.80

In der Sammlung «Horizont», des Zürcher Arche-Verlags, von Peter Schifferli mit instinktivem Verständnis herausgegeben, ist nun auch ein Bändchen *Dada* erschienen als dichterische Anthologie und zugleich «authentische Chronik ihrer Gründer». Das außerordentlich aufschlußreiche und künstlerisch geschliffene Buch bringt Prosaschriften von Arp, Hülsenbeck, Tzara, die, jeder vom eigenen Standpunkt aus, den «Fall» Dada beleuchten. Arp betont vor allem das Anti-Rationale, er überblendet dabei Tzaras, Hülsenbecks, Jancos und Balls Ideen mit den eigenen und läßt in echtem Dada-Grimm gegen den vernünftigen Fortschrittsglauben diesen als «Herold der Atombombe und der ständig zunehmenden Maschinenzentauren» auftreten. Richard Hülsenbeck erweckt einen imaginären Dialog mit Hugo Ball, der in seiner Erinnerung als eine der intensivsten Gestalten jener Jahre weiterlebt, bis in seine Gegenwart hinein. Besonders die vielverkannte mystische Seite jener Epoche, von der Fassade des Ulkes gewöhnlich überschattet, scheint durch ihn wieder neu aufzuleben. Balls Warnung gegen die «Confort-schaffende Technik» mit ihrer Bedrohung der freien Persönlichkeitsentwicklung scheint das spezielle Anliegen des Autors zu sein. Gerade an diese Januskopftheorie Hülsenbecks knüpft Marcel Janco an, der von der «Maske» spricht, «unter der sich Dada in die Geschichte einschlich». Janco, der große Maskenmacher jener theatralischen Soirées im Zürcher Cabaret Voltaire, scheint hier auf ein Wesentliches der damaligen Situation hinzudeuten. Auch er sieht nicht nur Aggressivität, sondern darüber hinaus vitale Bejahung und Eroberung des Instinktiven und Elementaren, sowohl im Leben wie in der Kunst. Für ihn besaß damit der Dadaismus auch eine umfassende, neue Moral. Aus Tzaras (französischem) Text spricht vor allem die damalige Auflehnung gegen die offizielle Kunst und Literatur, die auf erhabenem Piedestal sich dem Leben entfremdet hat. Die Hervorhebung der gemeinsamen Wurzel von Dichtung und bildender Kunst, die im Poetischen liegt, in der freien Imagination, läßt für den Dadaisten alle künstlichen Grenzen zwischen den Künsten fallen und schafft eine neue Einheit. Tableaux-Manifestes, Poèmes-Dessins – überall eine Welt der Durchdringungen, die der Dichter Apollinaire schon vor und während des ersten Weltkrieges eingeleitet hatte («Calligrammes»). Die im Gegensatz zu anderen künstlerischen Zeitströmungen durchaus antidogmatische Haltung Dadas wächst – wie Tzara es darstellt – aus der relativistischen Bewertung aller Phänomene des Lebens und der Kunst. Denn Dada witterte schon damals Gefahren akademischer Erstarrung, die auch einer ursprünglich revolutionären Eroberung geistigen Neulandes innerhalb der modernen Entwicklung nicht erspart blieben. Antidogmatisch, antibürgerlich, antiakademisch waren, nach Tzaras Auffassung, die grundsätzlichen Schlachtparolen jener Jahre.

Während für Hülsenbeck der Surrealismus gegenüber Dada die Rückentwicklung eines allgemeinen Lebensphänomens in die Begrenzung künstlerischer Bezirke war, bedeutete er für Tzara ein Weiterleben Dadas, seine historische Rechtfertigung.

Daß das Buch außer dieser vielfarbigen geistigen Auseinandersetzung mit einer fundamentalen Geistesströmung unserer Epoche auch eine ausgezeichnete Auswahl von Gedichten, ein Fragment aus Hugo Balls «Flucht aus der Zeit» (diesem noch immer viel zu wenig bekannten Buch, dessen Übersetzung in andere Sprachen sehr zu wünschen wäre) bringt und den Text mit Holzschnitten, Photos, Zeichnungen, Programmen, Manifesten und Schriftproben aus der Epoche durchsetzt, erhöht seinen Reiz ganz besonders. Neben der «Chronique Zurichoise» von Tristan Tzara (1915–1919) wird eine Dokumentation von Hans Bolliger, die aus kurzen Biographien, bibliographischen Hinweisen und Quellenangaben der ausgewählten Lyrik besteht, vom Verlag beigefügt, der besondere Anregungen von Hans Bolliger sowie von der «Anthologie der Abseitigen» zugute kamen. C. G.-W.

Stephan Tschudi Madsen: Sources of Art Nouveau
488 Seiten mit 287 Abbildungen
H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard)
Oslo 1956

Das in englischer Sprache publizierte Buch des norwegischen Kunsthistorikers Stephan Tschudi Madsen bedeutet eine erwünschte Bereicherung der wis-

senschaftlichen Literatur über Art Nouveau/Jugendstil. Es ist das Ergebnis von Forschungen, die in den Hauptländern angestellt worden sind, in denen das merkwürdige Phänomen des immer bewußter werdenden radikalen Neubeginnens auf den Gebieten der Künste – und nicht nur dort – gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Erscheinung getreten ist. Auch Befragungen von noch lebenden Zeugen der Ereignisse hat der Verfasser verarbeiten können. So bietet sich uns ein reiches, zum Teil neues Material, zu dem der Autor vor allem durch ein gründliches Studium der zeitgenössischen Zeitschriften gelangt ist. Ein ungemein reiches Abbildungsmaterial, bei dem auch allerhand Unbekanntes erscheint, begleitet visuell erläuternd den Text. Leider sind die Klischees fast durchgehend recht mangelhaft, wodurch die abgebildeten Werke und Objekte wenig von ihrer formalen Stoßkraft ausstrahlen. Wenn man den norwegischen Klischees zum Beispiel die Reproduktionen gegenüberstellt, mit denen in einem der letzten Hefte von «Casabella» (Nr. 217) die Werke des italienischen Spät-Art-Nouveau-Architekten Giuseppe Sommaruga anschaulich gemacht werden, so wird klar, wie wenig das von Madsen sorgfältig gesammelte Bildmaterial zur Auswirkung gelangt.

Der Aufbau des Buches ist ungewöhnlich. Es beginnt mit einer nach regionalen Sektoren aufgeteilten Darstellung des voll entwickelten Phänomens. Dann folgt die breite, über fast 300 Seiten gehende Untersuchung der Ursprünge im 19. Jahrhundert, worauf in einem dritten großen Kapitel das Phänomen in seiner Entwicklung, aufgeteilt nach Gruppen und Einzelpersönlichkeiten, aufgezeigt wird. Naturgemäß ergeben sich gewisse Wiederholungen zwischen dem ersten und dritten Kapitel, durch die die Anschaulichkeit insofern leidet, als die Akzente verschoben auftreten. Materialmäßig erscheint aber eine Fülle des Interessanten; einiges wird aus dem Dunkel, vieles aus dem Schatten gezogen, so zum Beispiel das Schaffen des früh verstorbenen belgischen Architekten Paul Hankar, der eine geniale Veranlagung besessen hat; Victor Horta erhält mit Recht eine breite Darstellung, die auch von ihm geformte Objekte beizieht, und vieles andere mehr.

Besonderes Gewicht legt Madsen auf die Darstellung der Symptome des Ursprungs im Lauf des 19. Jahrhunderts. Neben den bekannten Strömungen – dem Präraffaelismus, der keltischen Wiederbelebung, dem japanischen und orientalischen Einfluß usw. – weist Madsen auf Ansätze bei Viollet-le Duc, im englischen Silberwerk der siebziger und achtziger Jahre, zum Teil sehr klar gesehene, wertvolle Hinweise. Aber hier schon treten Schwächen in Erscheinung, die darin begründet liegen, daß der Verfasser in den Jahrzehnten, in denen die Jahrestermine außerordentliche Bedeutung besitzen, unruhig hin und her springt. Hier hätte es meines Erachtens gegolten, substantiell aufzuzeigen, wo es sich um ursprüngliche und wo es sich um abgeleitete Arbeit handelt. Das Vorgehen des Autors erscheint hier etwas wahllos, so daß schließlich der Eindruck entsteht, nahezu alles, was im 19. Jahrhundert hervorgetreten ist, sei Proto-Art-Nouveau. Was es naturwissenschaftlich gesehen natürlich ist, aber nicht im tieferen, genetischen Sinn. Die wirklichen Frühsymptome wären dort aufzusuchen, wo eine willentlich auf die Zukunft gerichtete Akzentuierung und in gewissem Sinn eine, wenn auch stillschweigende Polemik gegen den in herrschender Gesellschaft bestehenden Geschmack vorliegt.

Damit kommen wir zu den leider vorliegenden grundsätzlichen Schwächen des Buches. Nicht Lücken und Irrtümer sind damit gemeint, ohne die es bei einem so breiten und auch heute noch schwer zugänglichen Gebiet nicht abgehen kann. Daß sie bei dem merkwürdig geringen Gefühl des Autors für die Bedeutung des Chronologischen zu bedenklichen Verzerrungen führen, ist eine Sache für sich. Viel gravierender erscheint mir der Verzicht auf die Akzentuierung des Primären und des Sekundären, das heißt praktisch die Gleichbewertung von wirklicher künstlerischer Qualität und modischem Derivat, das die Voraussetzung zu formalistischen Übertreibungen und damit zur Schablone in sich trägt. Diesen Verzicht auf historische Artikulation, die für die Erkenntnis über die mit einer geistigen Wende verbundenen Ereignisse unerläßlich ist, führt in der Darstellung des Autors schließlich zu einer Monotonie, die nichts mehr von der Frische, der Vision und der Intelligenz sehen läßt, durch die sich die Periode der «Stilwende» auszeichnet. Konsequenterweise vernachlässigt der Autor auch die aufschlußreiche Ästhetik der Periode, die unbedingt in das Bild des Ganzen gehört.

Als Folge der angewandten Methode verzichtet der Autor auf die Betrachtung der Ereignisse in den Vereinigten Staaten, wo nicht nur Persönlichkeiten vom Ausmaß Sullivans oder Frank Lloyd Wrights als autochthone Kräfte geradezu Protagonisten der Vorgänge sind, sondern wo auch u. a. in Pennsylvanien und sogar in Kalifornien primäre Symptome in Erscheinung treten. Von den anderen Künsten scheint mir zum mindesten die Einbeziehung der Malerei unerläßlich zu sein, besonders wenn man bedenkt, daß entscheidende Persönlichkeiten wie Van de Velde, Behrens, Riemerschmid, Eckmann ursprünglich Maler gewesen sind und daß der geniale Schotte Mackintosh als Maler ausgeklungen hat.

Trotz all diesen Bedenken sei aber abschließend noch einmal auf den Wert der Arbeit Madsens hingewiesen. Weitere Studien über das in Frage stehende Gebiet werden – übrigens auch wegen der reichen bibliographischen Angaben – stets auf Madsens Buch zurückgreifen müssen. H. C.

The World of Abstract Art
Edited by the American Abstract Artists
167 Seiten mit 219 Abbildungen, davon 57 in Farben
Alec Tiranti Ltd., London 1957

Ein sehr anregender Sammelband, der einen Überblick über die heutige Lage der abstrakten Malerei und Bildhauerei zu geben versucht. Natürlich kein Kompendium, das kaum zu verwirklichen und vielleicht nicht einmal wünschbar wäre, sondern eine Beschränkung auf die leitenden Zentren. Die Ausbreitung wird gezeigt, die Vielfalt im Einzelnen der persönlichen Ausprägungen, die sich aus Grundfigurationen entwickeln, die ihrerseits auf einigen wenigen gemeinsamen Grundströmungen beruhen. Der Begriff «abstrakt» entspricht ungefähr der Formulierung, die man für die kürzlich im WERK besprochenen schweizerischen Abstrakten-Ausstellung gewählt hat, das heißt, was zwischen den Polen des Konstruktiven, des Konkreten und des Tachistischen liegt. Das sehr reiche Bildmaterial macht einen überlegt ausgewählten Eindruck; viel gute Qualität (soweit sich dies überhaupt nach Reproduktionen beurteilen läßt) und ein überraschend starkes Kontingent an Konstruktivem; sehr viel für Europa unbekannte Namen.

Die fünfzehn Textbeiträge sind fast alle von Künstlern geschrieben. Die meisten sind Berichte aus verschiedenen Ländern. Sehr klar und gewissenhaft der Bericht Piero Dorazios über Italien; völlig mißlungen Erich Buchholz' Artikel «The abstract movement in Germany», der bei der Darstellung der frühen Zeit kapitale Fehler auftischt, zum Beispiel Itten sei der erste Direktor des Bauhauses gewesen, Muche habe das erste Bauhaus gebaut (gemeint ist ein kleines Versuchshaus von 1923) usw. Interessant die gut disponierten verschiedenen Beiträge über die Situation in USA.

Vier Beiträge behandeln mehr allgemeine Themen. Zunächst ein Dialog von Seuphor zwischen ihm und einem fikti-

ven Gegner, in dem Seuphor mit Nachdruck die Wichtigkeit betont, daß der Künstler an der Kunst und nicht am «Erfolg» interessiert sei. Charmion von Wiegand, die Mondrian nahestand, schreibt über die orientalische Tradition in der abstrakten Kunst – interessante Beobachtungen und Folgerungen, die Hand und Fuß haben; Gabo berichtet in einem langen Gespräch mit Jbram Lassaw und Ilya Bolotowsky über die russische Situation der Jahre 1915 bis 1922, wobei authentisches Material von großer Bedeutung zu Tage kommt. Der Band schließt mit sehr schönen Bemerkungen Arps «Reflections of a Sculptor» mit Hinweisen auf Jugendeindrücke und verlorene Jugendarbeiten und mit der schönen Feststellung: «Die Auslösung eines Kunstwerkes kann hervorgerufen sein durch ein menschliches Wesen, ein Tier, eine Pflanze, einen Stein, ein altes Brett, auf das irgend jemand im Vorübergehen ein paar Linien eingekratzt hat; das ‚im Vorübergehen' bezeichnet den entscheidenden Moment, wie es der entscheidende Moment für den Jäger ist, wenn er am Abzug zieht.» H. C.

Gustav René Hocke:
Die Welt als Labyrinth
Manier und Manie in der europäischen Kunst
252 Seiten, 254 Abbildungen
«rowohlts deutsche enzyklopädie», Bd. 50/51. Hamburg 1957

Hocke erschließt einen Diskussionsraum von ungeahnten Erstreckungen. Ein scharfer, spekulativer Verstand bedient sich eines profunden, weitläufigen Quellenwissens aus Literatur und bildender Kunst, um eines der faszinierendsten Phänomene der europäischen Geistesgeschichte, den Manierismus, zu erhellen. Bis zur Stunde war dieser Zeitabschnitt zwischen Klassik und Barock – Hocke begrenzt ihn auf die Epoche von 1520 bis 1650 – dem Gelehrtengespräch vorbehalten. Nun tritt er, mit der «Problematik des modernen Menschen» und der Kunst des 20. Jahrhunderts konfrontiert, in Form eines Taschenbuches vor eine breite Öffentlichkeit: das Esoterische bietet sich dem Massenkonsum an. Hocke ist Curtius-Schüler, er stellt die Belesenheit des Romanisten der Analyse des Gesamtphänomens «Manierismus» zur Verfügung. Daraus ergeben sich verblüffende Querbeziehungen; Textstellen aus entlegenen Dichtungen und Traktaten werden herangezogen, von denen die Kunstgeschichte bisher kaum Kenntnis nahm. Indem Hocke die Reservate des Spezialistentums durchbricht, nimmt er freilich auch das Risiko auf sich, den «Fachmann» mit seinen Schlüssen und Urteilen über Kunstwerke zu irritieren. Man stößt auf unnötig plakative Formulierungen («Im 16. Jahrhundert wird der Kubismus geboren», «Michelangelos futuristisches Manifest»), auf Beispiele eines flüchtigen, ungenauen Sehens und Vergleichens, so etwa, wenn ein eindeutig Stürzender als schwebend ausgegeben wird (Abb. 10) oder Picassos «Demoiselles d'Avignon», ungeachtet ihrer brüchigen Zerklüftung, als Beispiel für den kurvigen Serpentinata-Rhythmus herhalten müssen.

Für derartige Verzeichnungen und überspitzte Formulierungen wird der Leser durch einen Ideenreichtum entschädigt, der dieses Buch den fesselndsten Leistungen der «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» zur Seite stellt. Wenn man versucht ist, dem Verfasser da und dort Lücken anzumerken oder ihm die Wahl gewisser zweit- und drittrangiger Künstler – Dali (17 Abbildungen), Clerici (13 Abbildungen), Gugel (4 Abbildungen) – übelnehmen möchte, so muß man sich in Erinnerung rufen, daß es nicht die Absicht des Autors war, eine «auch nur annähernd vollständige ‚Kunstgeschichte' des Manierismus ... als ‚Geistesgeschichte' zu schreiben.» Sein Ziel war bescheidener, zugleich aber anspruchsvoller: er wollte die Problematik des modernen Menschen darstellen.

Diese Studien tragen unendlich viel Neues zur Kunstgeschichte des Manierismus bei; ihr zentraler Anspruch geht aber dahin, am untersuchten Zeitabschnitt das Bild eines bestimmten metaphysischen Verhaltens zu entwickeln und in letzter Instanz eine der beiden «Urgebärden» der Menschheit aufzufinden. Um der von Hocke geleisteten Zusammenschau und ihren im Schlußabschnitt auftauchenden Fragestellungen gerecht zu werden, muß man das Buch bei den Weltanschauungsanalysen unterbringen. Aus der Fülle der Gedanken seien nachstehend einige wesentliche der kritischen Analyse unterworfen.

Hockes Buch gliedert sich in fünf Teile. Der erste ist einem etwas unsystematischen Tour d'horizon vorbehalten, in dem bereits alle wesentlichen Überlegungen im Ansatz enthalten sind. Die ersten Vergleichsbrücken zwischen dem Manierismus am Anfang der Neuzeit und jenem des technischen Massenzeitalters, den Hocke zwischen 1850 beziehungsweise 1880 und 1950 ansetzt, werden entworfen. Das spekulative Rückgrat des Manierismus, die Idea-Lehre des Federico Zuccari, welche das in der «inneren» Vorstellung empfangene Bild über die bloße Sinneswahrnehmung stellt, wird ausführlich dargestellt, ebenso das zweite, komplementäre Leitbild des Manierismus, nämlich die vielbewunderte Fähigkeit, alles in alles verwandeln zu können: «eine Stadt in einen Adler, einen Mann in einen Löwen, eine Schmeichlerin in eine Sonne» (Emanuele Tesauro). Der zweite Teil untersucht einige der Extrempositionen des manieristischen Welterlebens («Schönheit und Grauen»), die Todesbeziehung, die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies und schließlich einige der formalen Praktiken des Manierismus: die Grotesken und Capricci, die Apparate des Wunderbaren und die Verkünstlichung der Natur («Der ‚Heilige Wald' von Bomarzo»). Der dritte Teil behandelt das Labyrinth als zentrales «concetto» des Manierismus: Symbol des Verschlüsselten, Geheimnisvollen, Ausdruck der Neigung zum Künstlichen und Überraschungsreichen. Im gleichen Abschnitt versucht Hocke, der geometrischen Abstraktion des 20. Jahrhunderts in den kubischen Würfelmännern des 16. Jahrhunderts (E. Schön, Cambiaso, Bracelli) eine Ahnenreihe nachzuweisen.

Derartige Parallelen bergen die Gefahr allzu großer Vereinfachung. Sicherlich kennt der Manierismus – wie bereits die Hochrenaissance – die Spannung zwischen der Vielfalt der natürlichen Erscheinungsformen und deren Systematik im Bereich der geometrischen Formel. Man kann eine verwandte Situation, zur Konfliktlage gesteigert, im Kubismus beobachten: die Papiers collés versuchen das «Konkrete» aufzubewahren, indes die lineare Bildstruktur sich um abstrakte Zusammenfassungen bemüht. Dennoch muß man den Würfelmännern des Manierismus eine andere Ausdrucksfunktion zuweisen. Heute, wo allmählich die Beziehungen zwischen dem manieristischen 16. Jahrhundert und unserer Gegenwart gängige Münze werden, ist es an der Zeit, wieder die unterscheidenden Merkmale zu betonen. Gestützt auf die jüngst veröffentlichten Forschungen Baltrusaitis', und diese um wichtige Tiefenlotungen bereichernd, untersucht Hocke die Technik der Anamorphose. Das Auswechselbare ist eines der wichtigsten Kunstmittel des Manierismus; die Vertauschung der Standpunkte des Betrachters bewirkt, daß die «normale» Ansicht – frontal dem Bild gegenüber – bloß ein lineares Labyrinth darbietet, also eine verschlüsselte, chiffrierte Darstellung, indes die Schrägsicht, die nur der Initiierte kennt, das geheimnisvolle Bildgefüge «auflöst». Dieser Teil leitet über zu einer eindringlichen Analyse Arcimboldos und Desiderio Monsus, woran sich eine Untersuchung der vom Manierismus ausge-

lösten ornamentalen Wucherungen schließt («Zierseuche», «Epilepsie des Formsinns»).

Mit zu den vorzüglichsten Deutungen des Buches zählen die ersten Kapitel des fünften Teiles, in denen Hocke die Erotik des Manierismus untersucht. Wieder wird der Leser mit einer Unzahl stofflicher Details bekannt gemacht, die ihn tief in die Seelenbezirke des manieristischen Menschentyps einführen. Möchte man hie und da einer strafferen Gliederung der geistigen Fülle den Vorzug geben, so ist doch nicht zu leugnen, daß gerade die sprunghafte Leidenschaftlichkeit des Textes einen der wesentlichen Spannungsfaktoren des Buches bildet. Ich glaube darum, daß diejenige Kritik dem Ernst des Verfassers und der Bedeutung der von ihm aufgeworfenen Probleme den besten Dienst erweist, welche sich nicht bei Details aufhält, sondern die schwerwiegenden Schlußfolgerungen nach ihrer Gültigkeit überprüft.

Auf den letzten Seiten errichtet Hocke eine Gedankenpyramide, die der Leser nicht ohne Schwierigkeit zu erklimmen vermag. Klassik und Manierismus werden als die beiden «Urgebärden» der Menschheit erkannt. «Der klassische ‚Urtrieb' geht auf ein persönliches Wesen, der manieristische auf ein abgründiges Wirken oder auf eine gesichtslose Wirksamkeit. Der ‚Klassist' stellt Gott in seiner Essenz, der ‚Manierist' Gott in seiner Existenz dar.» Es fällt mir schwer, im Manierismus, einer ausgewiesenen Spätform menschlichen Weltverhaltens, eine Geste mythischer Ursprünglichkeit zu sehen. Allein folgende Überlegung verbietet es, die Wurzeln des Manierismus so früh anzusetzen: Nimmt man an, daß sich dem Menschen nur zwei Wege anbieten, die Welt zu bewältigen und sich in ihr zu definieren – der klassische und der manieristische –, so setzt die Klassik, Ausdruck von Gleichgewicht und Integration, eine Vorstufe voraus, einen Prozeß des Reifens und Sich-Abrundens... Sollte dem Manierismus diese vorbereitende Rolle zugewiesen werden? Wenn ja, dann verträgt sich diese Vorstellung nur schwer mit jener, die man allgemein mit dem Manierismus verbindet: mit seiner postklassischen, «bearbeitenden» Funktion, der es zufällt, die Mittagsstunde der Klassik in interessantes Zwielicht überzuführen. Zweifellos hat Hocke dem Manierismusbegriff Sinnbereiche zugewiesen, die ihn letztlich nahezu auflösen. Wenn alles Nichtklassische in seine Kompetenz verwiesen wird, verliert der Begriff notwendig an Faßlichkeit und Vorstellungskraft. Von seinen spekulativen Vereinfachungen zu letzten Antinomien verführt, entzieht Hocke dem Manierismus gerade das, was er ihm auf den ersten zweihundert Seiten des Buches gibt: die faszinierende Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit. Indem er Klassik und Manierismus zum Gegensatzpaar koppelt (S. 220) und mit Beziehungsbegriffen ausstattet (männlich–weiblich, Sublimierung–Enthüllung, Erstarrung–Auflösung, Kreis–Ellipse, Theologie–Magie usw.), unterschlägt er, daß der Manierismus selbst eine dialektische Struktur besitzt. Diese Amputation ist um so erstaunlicher, als Hocke an vielen Stellen seines Buches das Doppelpolige des Manierismus analysiert: er spricht vom «Zauber des Antinomischen» (S. 131), von der Ausdruckssteigerung durch Kontrastkoppelung, vom Spannungspaar des Natürlichen und Gegennatürlichen (S. 126), vom Wechselspiel des Maskierens und Enthüllens und vom unlöslichen Ineinander der Kräfte des Intellekts und des Instinkts: «Je intellektueller das Idea-Verhältnis zur Welt wird, desto wilder werden die Regungen des Unterbewußtseins» (S. 209).

Visiert die Untersuchung ursprünglich die «Problematik des modernen Menschen», so endet sie mit der Konstruktion einer Menschheitskonstante. Mit andern Worten: In den Rang einer «Urgebärde» erhoben, verliert der Manierismus seine essentiell «moderne» Physiognomie. Was früher in das Begriffspaar Klassik–Romantik gepreßt wurde, wird nun den «Urgebärden» Klassik–Manierismus aufgeladen. (Es fällt auf, daß Hocke den «manieristischen» Zügen der Romantik nur wenig Aufmerksamkeit zuwendet, zumal er den letzten europäischen Manierismus um 1850 beziehungsweise 1880 einsetzen läßt. Unbegründet bleibt – nebenbei bemerkt – dessen zeitliche Begrenzung auf das Stichjahr 1950.)

Nicht zum erstenmal ereignet es sich, daß ein glücklicher Forschergriff eine Sturzflut von Zusammenhängen auslöst, die sich schließlich zur allbeherrschenden Idee fixe verdichtet. Hocke ist dem Zauber seines Gegenstandes in einem Maße erlegen, welches oft die geschichtlichen Dimensionen verwirrt. Ob der Manierismus mit dem Stichjahr 1650 zu Ende ist, kann diskutiert werden; daß er aber zu diesem Zeitpunkt bereits längst vom integrierenden Impetus des Barocks in den Hintergrund gedrängt ist, sollte nicht verschwiegen werden.

Hocke hat einen Berg von Fragen abgetragen und einen anderen aufgeschichtet. Er hat das Terrain in Bewegung gebracht – das allein wäre bereits Verdienst genug. Man muß ihm nicht nur für die Fülle des zusammengetragenen Materials Dank wissen, sondern auch dafür, daß er dem ganzen Fragenkomplex neue «Angriffsflächen» gegeben hat: solche, an denen sich die Kritik zu erproben hat, und solche, die sich dem Zugriff der späteren Forschung als unerläßlich erweisen werden.

Werner Hofmann

Christian Kellerer: Weltmacht Kitsch
100 Seiten mit 13 Abbildungen und 12 Zeichnungen von Hans Beck
Europa-Verlag, Zürich 1958. Fr. 10.50

Talleyrand sagt einmal – mit einigem Bedauern – von Napoleon: «Schade, daß ein so großer Mann so schlecht erzogen ist.» Wir möchten von dem kleinen Buch Christian Kellerers über den Kitsch sagen: Schade, daß eine so interessante Schrift so unmöglich aufgemacht ist. Es ist Mode geworden, kleine Bücher kartoniert herauszugeben, den Deckel mit einem modisch-farbigen Entwurf zu versehen und das Ganze appetitanregend zu lackieren. «Cartoons» und dergleichen werden so aufgemacht. Die Verleger des «Kitsch»-Büchleins hielten es für richtig, dieses Rezept ebenfalls zu befolgen und überdies den Text selbst, als Huldigung an das visuelle Zeitalter, nicht nur mit Reproduktionen nach Kitschwerken, sondern auch mit Zeichnungen in verwässertem Steinberg-Stil zu durchsetzen. Sie haben sich mit diesen Illustrationen des Cartoon-Kitsches und mit dem Umschlag (Steinberg plus Miró auf lustig) des modernistischen Graphikkitsches schuldig gemacht, jedenfalls aber dem Text keinen Dienst erwiesen. Christian Kellerer geht an sein Thema nicht mit der Absicht heran, ein Verdammungsurteil zu fällen. Im Gegenteil: Mit psychologischer Argumentation sucht er den Kitsch als eine Art «Gefühlssublimierung» im Unechten zu definieren. Um ihm innerhalb der menschlichen Äußerungen seinen genauen Standort anzuweisen, sucht Kellerer den musischen Ausdruck historisch-systematisch in vier Stufen zu gliedern. Dieses System erlaubt ihm, den Kitsch dort anzusiedeln, wo eine Epoche ausreifender Kultur vom Bedürfnis nach einer «ästhetischen Gesamtweltanschauung» bestimmt ist. Für Kellerer ist die Ästhetik die «legitime Mutter» des Kitsches. Denn: «Es kann keinen Kitsch der primitiven oder auch nur naiven kulturellen Bewußtseinslage geben.» An dieser Stelle berühren sich Kellerers Gedankengänge mit der soziologischen Standortsbestimmung des Kitsches, die Georg Schmidt (1946 im «Basler Schulblatt») vorgenommen hat, eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Kitsches, die bis heute nicht überholt ist. Abschließend beschäftigt Kellerer die Frage, ob Kitsch, dieses «psychische Opium»,

lebensnotwendig sei. Ihn wirkungslos, hinfällig zu machen, sieht Kellerer eine aus der modernen Psychologie übernommene Methode als brauchbar an: den Versuch, in allen Lebenssituationen die Kitsch-Komponenten des Erlebens zu erkennen. Also Entschärfen des Kitsches durch Bewußtmachung. So «wird eine ressentimentfreie Kitsch-Erkenntnis haufig genügen, ein Kitsch-Verhalten zu verleiden und so Anlaß zu einem dem elementaren Gefühlsbedürfnis entsprechenden echten Verhalten zu geben». Die von Kellerer geforderte «Auseinandersetzung mit Kitsch bedeutet ganz allgemein eine vertiefte Selbstfindung». Wer sich mit dem Phänomen des Kitsches beschäftigt, wird aus der Studie Kellerers mancherlei Anregung schöpfen können. Das letzte Wort, das in der ganzen bisherigen (übrigens erstaunlich dürftigen) Kitsch-Literatur nicht ausgesprochen wurde, bleibt auch in diesem neuen Beitrag noch ungesagt. W. R.

Erwin Gradmann: Phantastik und Komik
Schriften, herausgegeben unter dem Patronat der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft, I
137 Seiten mit 33 Abbildungen
Francke-Verlag, Bern 1957. Fr. 18.65

Es war ein glücklicher Gedanke, zwei Grenzbereiche des bildnerischen Ausdrucks zu koppeln, ein Gedanke, dem der Autor leider die systematische Durchführung versagt. Phantastik und Komik stehen unter der Signatur der Verwandlung, beide verwalten eine Beweglichkeit des formalen Vokabulars, welche den Konventionen der von Vernunft und Anstand gebilligten Kunst überlegen ist. Indes, man sollte nie vergessen, daß der Umfang beider Bereiche nicht a priori zu bestimmen ist, daß er von seinem Gegenbegriff, dem der Klassik, und dessen Umfang abhängt. Auch das Klassische ist Grenzveränderungen unterworfen, sein Absolutheitsanspruch im Grunde eine europäische Angelegenheit, dessen dogmatische Enge längst erkannt sein sollte.
Für Gradmann existiert das Phantastische geradezu gegen die Form, ist es ein triebmächtiger Widerpart aus der Sphäre des Instinkts, «die schöpferische Kraft katexochen». Diese Bestimmung vergißt, daß auch eine subtile Spiritualität ihren Niederschlag im Phantastischen suchen kann; sie zeigt, daß Gradmann das Phantastische und das Komische für die Bereiche des Hemmungs- und Bindungslosen einstehen lassen will, für Tendenzen also, die der «Gestaltwerdung» zuwiderlaufen. Man erkennt hinter diesen Überlegungen den Umriß einer neoklassizistischen Ästhetik im Sinne Sedlmayrs: «Das eine [das ist das Klassische] bezeichnet stets eine Mitte, ... während das andere, das Reich der Grenzen, den Menschen der Grenzen und das Grenzenlose selbst bezeichnet.» Wo das weltanschauliche Rankenwerk fehlt und die poetisierende Sprache in den Dienst der Formanalyse gestellt wird, gelingen dem Autor bedeutende Aussagen zum Werk der von ihm ausgewählten Künstler. Man findet darunter die Meister der deutschen Renaissance (Schongauer, Meister E. S., Dürer, Baldung, Altdorfer), sodann Leonardo, Bruegel, die französischen Manieristen (Bellange und Callot), Hogarth, Piranesi, Goya und Daumier. Das Schwergewicht liegt bei den Phantasten; die Meister des komischen Ausdrucks sind etwas vernachlässigt. Die Berufung des Autors auf namhafte Fürsprecher seiner Überzeugungen schlägt nicht immer zum Vorteil aus. Man kann nicht – mit Sedlmayr – in Picasso die Exemplifikation des kommenden Menschen sehen (Seite 121) und auf der folgenden Seite feststellen: «Picasso ist jedoch nicht Gewissen und Bewußtsein der Zeit, sondern eher der antinomische Gegenspieler!» W. H.

Gerhardt Schmidt: Neue Malerei in Österreich
156 Seiten mit 68 ein- und 28 mehrfarbigen Abbildungen
Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1956
Fr. 35.–

Die Rolle Österreichs in der europäischen Kunst und Kultur ist früher meist sehr hoch bewertet worden. Dazu gaben Musik, Literatur, Theater, Architektur – nach den auf diesen Gebieten jeweils am stärksten hervortretenden Künstlern – meist mehr Anlaß als die Malerei. Diese hatte wohl zu gewissen Zeiten hervorragende einzelne Repräsentanten vorzuschicken, ja sie erlebte die Gründung von Schulen mit mehr als nationaler Bedeutung. Aber auf die Länge fiel die österreichische Malerei immer wieder in ihre bescheidenere Rolle im eigenen Rahmen zurück, gelangte sie nicht, wie die Malerei anderer europäischer Länder, zu Auswirkungen von internationaler Tragweite.
In den vergangenen vier oder fünf Jahrzehnten hat Österreich in seiner staatlichen Existenz viel Unglück erfahren (hat dies zeitweise auch selbst heraufbeschworen). Das war auch für sein kulturelles und künstlerisches Ansehen nachteilig. Heute scheint diese Periode des Niedergangs glücklicherweise überstanden zu sein. Ein Rückblick darauf, was Österreich gerade in diesem für sein Wesen und Sein so problematischen Zeitraum in seiner Malerei aufzuweisen hat, ist daher vom österreichischen Standpunkt gewiß notwendig, müssen sich doch seine Maler, nach den isolierenden Erfahrungen des «Anschlusses» und des zweiten Weltkrieges, bewußt werden, wieweit sie sich von den führenden Kräften in der Malerei des Westens zu trennen gezwungen gewesen waren und wie und wo der Kontakt mit diesen neu einsetzt.
Hierüber würde eine gut zusammengestellte Schau neuer Malerei aus Österreich wohl den besten Aufschluß geben; auf seine Art versucht es das hier angezeigte Buch, das in der Darstellung im Text wie in den Abbildungen bis ins spätere 19. Jahrhundert zurückgreift. Die Namen einiger Maler, die hier behandelt werden, sind in der Welt bekanntgeworden; andere, die es vielleicht nicht weniger verdienten, sind für uns ganz oder ziemlich unbekannt. Interessant ist die Feststellung, wie der Autor den expressionistischen Akzent in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts heraushebt; anderseits weist er auf barocke Einflüsse hin, die sich auch heute in ihr geltend machen. Gleichbleibend tritt ein starkes erzählerisches Talent zutage, das sogar auf die Malerei der ungegenständlichen Richtung, mutatis mutandis, eingewirkt hat. H. R.

Wolfgang Schneditz: Alfred Kubin
108 Seiten mit 56 ein- und 5 mehrfarbigen Abbildungen
Brüder Rosenbaum, Wien 1956. Fr. 22.–

Alfred Kubin, aus Leitmeritz in Böhmen gebürtig, doch aus alter österreichischer Familie stammend und bis zum heutigen Tage in Österreich ansässig, gehört in die Reihe jener Meister, deren Zeichenstift (oder Pinsel) der Nähe des Abseitigen, Geheimnisumdüsterten bedarf, damit sie zum schärfsten Ausdruck ihrer selbst finden. Veranlagung und Lebensereignisse besonderer Art haben sie für die fahle Farbe des Grauens empfänglich gemacht, die sie auf ihre Weise zum Lodern bringen. Apokalyptisch anmutende Geschehnisse ihrer Epoche – Weltkriege, Massenvernichtung, Schändungen der Menschenwürde – trugen gewiß dazu bei, die Vision dieser Künstler seit Bosch und Bruegel ins Schreckliche zu erhöhen. Aber täuschen wir uns nicht: kausal für die Eigenart ihres Gestaltungstriebes sind solche von außen an sie herankommenden Erlebnisse nicht; inneres Erleben bestimmt primär ihre Bildinhalte, drängt sie unter allen

Umständen zu ihrer eigentümlichen gestalterischen Entladung.
Alfred Kubin hat uns durch autobiographische Zeugnisse, vor allem auch durch seinen autobiographisch fundierten Roman «Die andere Seite», Zugang zur äußeren und inneren Problematik gewährt, der sein Menschsein von der Kindheit an ausgesetzt gewesen ist. Seine Zeichnungen, Illustrationen, Bilderzählungen – der Umfang seines graphischen Œuvre ist außerordentlich – machen die Reaktion des Hochbegabten auf jenes passive und aktive Erleiden deutlich.
Der Betrachter der Tafeln im Schneditz'schen Buch – es handelt sich um Feder-, Sepia-, Bleistiftzeichnungen und Aquarelle (manchmal auch um gemischte Technik) – empfindet stark die aus Halluzination in sie geflossenen, in ihnen kreisenden Ströme, während in ihnen die Ratio – etwa im Vergleich zu den Produktionen der Surrealisten – in die dienende Rolle der Sichtbarmachung des normalerweise unsichtbar Bleibenden zurücktritt.
Neben der Wiedergabe der albdruckhaft würgenden Impression, oder auch in diese eingeschlossen, gibt es bei Kubin die skurrile Phantasie, die makabre Komik der Verzerrungen und, freilich seltener, einen Hauch barocker Grazie, der von fern daran erinnert, daß dieser Zeichner und Maler auch irgendwo ein österreichisches Erbe pflegt.
Wolfgang Schneditz hat den Abbildungen einen längeren Text vorausgeschickt, in dem er es sich zum Anliegen macht, den Menschen und den Künstler Kubin in ihrer Zusammenwirkung verständlich werden zu lassen. Er greift dabei auf dessen Selbstdarstellung zurück und gibt nur wenig neue Zusätze, wobei hier und da eine gewisse stilistische Mäßigung der Sache nichts geschadet hätte. Eine Huldigung für Kubin, der in diesem Jahre seinen achtzigsten Geburtstag feierte, war am Platz: sie gilt einem Künstler, der in seiner Neigung zur Verbildlichung des Abseitigen groß und in dieser als Auftrag empfundenen Bewältigung sich treu geblieben ist.

H. R.

Svante Svärdström:
Die Bauernmalerei in Dalarna
Aus dem Schwedischen übersetzt von Walther Beyer
52 Seiten mit 25 Farbtafeln und 20 Schwarz-Weiß-Bildern
Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1947

Die schöne, mit 25 prächtigen Farbtafeln ausgestattete Publikation beschränkt sich auf die künstlerische Entwicklung der Bauernmalerei in der Landschaft Dalarna seit etwa 1750. Es handelt sich durchweg um Möbel- und Wandbemalungen. Es wird gezeigt, wie sich unter der Einwirkung des Rokokos eine allmähliche Auflösung und schöpferische Neubildung des seit der Renaissance besonders beliebten Motivs der Blumen in einer Urne oder Vase vollzieht. Das Motiv des üppigen Straußes, einer Form des Lebensbaumsymbols, beherrscht in mannigfachen Variationen die dalekarlischen Malereien. Unter diesem dominierenden Zeichen stellen strenggeformte Figuren, zwischen zweidimensionalen Architekturen und Gegenständen, die Abläufe des menschlichen Lebens dar und die das Dasein verklärenden biblischen Legenden: die Geburten, die Hochzeiten, die Prüfungen der Ehe, die Lebensalter, die Anbetungen des Kindes bis zum Einzug Jesu in Jerusalem, der Auferstehung und den Frauen am Grab, jedoch ohne die Kreuzigung. Die Figuren und Architekturen dieser Schilderungen sind, trotz nachweisbaren Vorbildern (Figurenbibeln!), stets in den Umkreis der eigenen Zeit «übersetzt».
Das Buch lockt auf allen Seiten zum Vergleich mit alpenländischen, Emmentaler, Appenzeller, Toggenburger und Tiroler, Bauernmalereien der gleichen Zeitspanne. Man spürt die Verwandtschaft der geistigen Haltung, zugleich das Unterscheidende in der landschaftlich bedingten Symbolik. – Die Bildbeispiele schulen den Blick für die späteren «maîtres primitifs», die Kinderzeichnungen und Laienmalereien. Sie schärfen das Unterscheidungsvermögen für echte und gewollte Naivität.
Die Publikation ist allein schon als Bilderbuch ein hoher Genuß. Sie vermittelt dem Kunstfreund, dem Erzieher und nicht zuletzt dem illustrativen Künstler Beispiele einer echten, unnachahmlichen, längst verlorenen Bildkunst des Volkes aus einer Epoche, in der das Volk, noch bedürftig nach dem Bild, noch verschont von Abbildern, sich selber seine Bilder schuf, aus eigenem Geist und mit eigenem Vermögen. H.-F. G.

Wolfgang Znamenacek:
Kulissen. Bühne und Bild
160 Seiten mit zirka 100 ein- und 6 mehrfarbigen Abbildungen
Die Brigg, Augsburg. Fr. 52.40

Vor einigen Jahren fiel einer der talentiertesten jüngeren, an deutschen Theatern tätigen Bühnenbildner, Wolfgang Znamenacek, einem Verkehrsunfall zum Opfer. Das prachtvoll ausgestattete Buch, das zu seiner Erinnerung erschienen ist, ist mehr als ein Gedenkbuch. Es ist ein Beitrag zum modernen Bühnenbild überhaupt, wie es aus der Vorstellung und der Hand eines ursprünglichen Künstlers hervorging. Indem es eine verhältnismäßig kleine Zahl von Inszenierungen jeweils mit mehreren Entwürfen, mit Figurinen und auch mit Szenenphotos belegt, macht es die Summe der visuellen Theaterarbeit anschaulich. In gewissem Sinn ist Znamenacek von der Bühnenauffassung Caspar Nehers ausgegangen, dessen Schaffen für die Bühne man sich ebenso opulent publiziert wünschen möchte. Er bewegte sich also im sehr vielgestaltigen Bereich eines phantastischen Realismus. Nicht Dekoration, auch nicht Atmosphäre sind künstlerisches Ziel, sondern gleichsam partielle Wirklichkeiten, die gerade durch den aphoristischen Charakter um so eindringlicher, um so realer wirken. Von hier aus gesehen sind es durchaus unnaturalistische Arbeiten, abstrakt nicht im formalen Sinn, sondern der Bedeutung nach. Die reale Anspielung, das real greifbare Einzelelement – ein Stuhl, eine Treppe –, sie werden zum Symbol.
In den Texten des wertvollen Buches kommen vor allem Arbeitskameraden Znamenaceks zu Wort – so u. a. Max Frisch mit zwei sehr schönen Spalten über die Beziehung von Theaterzauberei und wirklicher künstlerischer Gestaltung. Ulrich Christoffel steuert einen Essay über das moderne Bühnenbild bei, und Friedrich Ahlers-Hestermann, der vor 1933 an den Kölner Werkschulen Znamenaceks Lehrer gewesen ist, zeichnet mit besonders schönem Beteiligtsein, ohne Lobhudelei, das Lebensbild des zu früh Verstorbenen, der ein Œuvre von hohem Rang hinterlassen hat. H. C.

Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen
Band II. Die Stadt St. Gallen: Erster Teil. Geschichte, Befestigungen, Kirchen (ohne Stift) und Profanbauten, von Erwin Poeschel
436 Seiten mit 447 Abbildungen
Herausgegeben von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte
Birkhäuser, Basel 1957. Fr. 54.–

Die große Erfahrung des Verfassers der sieben Kunstdenkmälerbände des Kantons Graubünden, Dr. h.c. Erwin Poeschel, sichert dem ersten St.-Galler Stadtband (auf den später ein zweiter mit Beschreibung des Stifts und des Münsters folgen soll) die hervorragende Einheit von knapper Form und einer «ganz selten flüssigen Sprache», die Prof. Hahnloser im Namen der herausgebenden Gesellschaft dankbar hervorhebt. Wie jeder einer Kantonshauptstadt gewidmete Inventarband vermag auch

der vorliegende dank den einleitenden Kapiteln über Geschichte, Stadtentwicklung und Befestigung (mit Abschnitten über Wappen, Panner und Farben, Siegel, Münzen, Pläne und Ansichten der Stadt) besonders stark in die Weite zu wirken.

Erwin Poeschel hat den über das reine Inventar hinausgehenden Charakter des kulturellen Heimatbuches sinnvoll betont durch seine Darlegungen über «Wirtschaftliche Grundlagen der Stadtentfaltung» und über «Die Entwicklung des Stadtgrundrisses», wobei sich aus dem Vergleich von historischen Stadtplänen und modernen Fliegeraufnahmen eine Kongruenz von seltener Eindrücklichkeit ergibt. Im einzelnen steht allerdings viel wertvolles und hier ebenfalls berücksichtigtes Bau- und Kunstgut auf der Verlustliste.

Da auch die seit 1918 zur Stadt gehörenden Gemeinden Straubenzell und Tablat behandelt werden, erstreckt sich der Bereich des Bandes weit in die Landschaft hinaus, so daß man von den vier Brücken im Sittertal bis zum Kloster Notkersegg geführt wird. Unter den kirchlichen Bauwerken ist der versteckt liegende, aber wohlerhaltende Kreuzgang von St. Katharina eine stimmungsreiche und entsprechend in Ehren gehaltene Stätte; an der Grenze des Stiftsbereiches steht das mit Spätrenaissanceformen prunkende «Karlstor» von 1570.

Bei der fortschreitenden Erneuerung des belebten Stadtinnern «scheint uns der vorliegende Band als ernstes Mahnwort zur Bewahrung guter alter Kunst nicht überflüssig». Zumal da St. Gallen noch immer eindrucksvolle Bauschöpfungen einer bürgerlichen Lebenskultur von bodenständiger Eigenart aufzuweisen hat. E. Br.

Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn

Band III. Die Bezirke Thal, Thierstein und Dorneck, von Gottlieb Loertscher
456 Seiten mit 465 Abbildungen
Herausgegeben von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte
Birkhäuser, Basel 1957. Fr. 54.–

Dank außerordentlichem Arbeitseinsatz des Verfassers, der auch die kantonale Denkmalpflege betreut, konnte nach zehnjähriger Bestandesaufnahme und möglichst gedrängter Verarbeitung des geographisch weit zerstreuten Stoffes der erste solothurnische Beitrag zum schweizerischen Kunstdenkmälerwerk erscheinen. Der erste der beiden für die Landschaft vorgesehenen Bände (denen ein weiterer für die an Baudenkmälern besonders reiche Kantonshauptstadt gegenübergestellt werden soll) umfaßt die drei Jurabezirke Thal, Thierstein und Dorneck, die außer den zumeist zerfallenen Adelsburgen des Mittelalters über den Engpässen des Juras und außer den mittelalterlichen Kirchen eine reiche Kunst der Barockzeit aufzuweisen haben.

Im Vorwort erinnert Prof. Hans R. Hahnloser als Präsident der herausgebenden Gesellschaft daran, daß Johann Rudolf Rahn 1893 mit seinen «Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des Cantons Solothurn» das vorbildliche erste Inventar der Schweiz veröffentlichte. Der Autor muß jedoch seinerseits feststellen, daß das bisherige Schrifttum äußerst spärlich ist und in den seltensten Fällen auf direktem Quellenstudium beruht.

Durch die geographische Zersplitterung und die starke Industrialisierung ist der Kanton Solothurn in besonderem Maße gefährdet, seine kulturelle Eigenart zu verlieren. Daher ließ es sich Gottlieb Loertscher angelegen sein, der Beschreibung der Dorfbilder (deren Struktur durch die moderne Entwicklung immer mehr verwischt wird) einen größeren Platz einzuräumen, ebenso den charakteristischen Bauernhäusern. Er hatte demzufolge das gesamte behandelte Gebiet bis zum hintersten Berghof planmäßig abzusuchen und die Akten des Staatsarchivs gründlich durchzuarbeiten. Seinen Text mußte er schließlich auf zwei Drittel des Umfangs komprimieren. Unter den zahlreichen Helfern verdient Dr. H. Roth für seine archivalische, historische und baugeschichtliche Mitarbeit besondere Anerkennung.

Im Bezirk Thal erscheint Balsthal, mit dem Städtchen Klus und St. Wolfgang, als kulturelles Zentrum; im Bezirk Thierstein fällt die Gemeinde Beinwil durch die ausgesprochenste Einzelbesiedelung des Kantonsgebiets (etwa vierzig Einzelhöfe in Seitentälchen und auf Juraweiden) auf, und im Bezirk Dorneck beanspruchen Dornach und vor allem der Wallfahrtsort Mariastein das Hauptinteresse. E. Br.

Boris I. Polasek: Johann Georg Müller

Ein Schweizer Architekt, Dichter und Maler, 1822–1849
36 Seiten und 1 farbige und 7 einfarbige Abbildungen. 97. Neujahrsblatt, herausgegeben vom Historischen Verein des Kantons St. Gallen, 1957. Fr. 6.75

«Man baut mit Sandstein, Backstein und Verputz Formen, die nur für Marmor und den Süden erfunden wurden. Es kam mir oft traurig vor, daß wir bis auf den heutigen Tag noch immer mit diesen unglückseligen Kontrasten zu kämpfen haben...» Diese Sätze schrieb J. G. Müller schon 1845. Er war damit einer der ersten, welche dem wahllosen architektonischen Historizismus des 19. Jahrhunderts den Kampf ansagten. Die als 97. Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen erschienene, von *Boris I. Polasek* verfaßte Würdigung Müllers stellt neben dem Biographischen auch die kämpferische Theorie des begabten Architekten dar.

Müller wurde 1822 in Mosnang geboren, sollte Färber werden und erreichte es, bei Architekt Kubli eine Lehrstelle zu erhalten. Nach zwei Jahren Ausbildung in klassizistischem Stil kam Müller nach München zu Ziebland, der «funktionell richtig» zu planen glaubte, indem er je nach dem Zweck des Gebäudes byzantinisch, griechisch oder gotisch konstruierte... Nach einer italienischen Reise festigte sich in Müller die Erkenntnis, daß es ein Unsinn sei, antike Formen in nordisches Klima zu verpflanzen; er erstrebte vielmehr eine Weiterführung frühchristlicher Bauweise für kirchliche Bauten.

Die Ironie des Schicksals wollte es, daß Müller weder das «Schweizerische Nationalheiligtum» noch die mit Begeisterung geplante Domfassade von Florenz ausführen konnte, sondern, nach Fertigstellung der St.-Laurenzen-Kirche in St. Gallen, den Auftrag erhielt, für die Eisenbahnlinie Zürich–Bodensee Stationsgebäude und Wärterhäuschen zu entwerfen. Dem 25jährigen verdanken wir also die zackig-heimeligen Bauten eines verfrühten «Heimatstils» an Stationsgebäuden, aber auch den leicht italienisch veredelten Winterthurer Bahnhof. – Aus Wien erhielt er unterdessen den Auftrag, sein Projekt für die Kirche Alt-Lerchenfeld auszuführen, die 1851 im Beisein des Kaisers feierlich eingeweiht wurde. Müller starb schon 1849, als Professor an der Wiener Ingenieurschule und Mitglied der dortigen Akademie.

Die geringe Wertung, welche die Baukunst des 19. Jahrhunderts heute zum Teil erfährt, übertrug sich auch auf ihre Schöpfer, und bezeichnenderweise kommt die Arbeit über Müller nicht aus der Schweiz, sondern von einem Architekten aus Wien, der Müllers Werk zum Gegenstand seiner Dissertation an der Technischen Hochschule Wien wählte. Es ist dem Verfasser gelungen, Müller aus den architektonischen Strömungen seiner Zeit heraus zu begreifen und auch sein Talent für Dichtung und Malerei freundlich zu würdigen. U. H.

Eingegangene Bücher:

Gabo. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings. With introductory essays by Herbert Read and Leslie Martin. 193 Seiten mit 101 ein- und 26 mehrfarbigen Abbildungen. Percy Lund, Humphries & Co. Ltd., London 1957. £ 4/4 s.

Robert Ganzo: Hajdu. 31 Seiten mit 16 ein- und 6 mehrfarbigen Tafeln. Le Musée de Poche, Paris 1957.

J. P. Hodin: Ben Nicholson. The meaning of his art. 30 Seiten und 1 mehr- und 52 einfarbige Abbildungen. Alec Tiranti Ltd., London 1957. 18 s.

Fabrizio Clerici: Capricci 1938–1948. Prefazione di Alberto Savinio. 51 Seiten mit 26 Abbildungen. All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1957.

Jean Cassou: Campigli. 146 Seiten mit 114 ein- und 25 mehrfarbigen Abbildungen. L'Œuvre Gravée, Zürich 1957. Fr. 36.–.

K. F. Ertel: Der Maler Albert Rüegg. 68 Seiten mit 1 mehrfarbigen und 50 einfarbigen Abbildungen. Beer & Cie., Zürich 1957. Fr. 17.50.

Albert Knoepfli: Carl Roesch. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei seit 1900. 176 Seiten mit 113 ein- und 6 mehrfarbigen Abbildungen. Huber & Co. AG, Frauenfeld 1958. Fr. 28.50.

Deutsche Kunst nach Baumeister – Junger Westen. Eine Anthologie in Bildern. Eingeleitet von Albert Schulze Vellinghausen, kommentiert von Anneliese Schröder. 106 Seiten mit 37 ein- und 21 mehrfarbigen Tafeln. Aurel Bongers, Recklinghausen 1958. Fr. 11.60.

Otto Mueller. Farbige Zeichnungen und Lithographien. Mit einem Vorwort von Hanns Theodor Flemming. 16 Seiten und 17 ein- und 8 mehrfarbige Abbildungen. Buchheim, Feldafing 1957. Fr. 4.60.

Erich Heckel. Holzschnitte aus den Jahren 1905–1956. Mit einem Vorwort von Lothar-Günther Buchheim. 56 Seiten mit 41 Abbildungen. Buchheim, Feldafing 1957. Fr. 4.60.

Emil Nolde. Holzschnitte. Vorwort von Friedrich Bayl. 54 Seiten mit 44 Abbildungen. Buchheim, Feldafing 1957. Fr. 3.40.

Nell Walden. Bilder und Gedichte 1957. 68 Seiten mit 8 farbigen Abbildungen. Selbstverlag der Künstlerin, Schinznach-Bad. Fr. 14.—.

Martha Reinhardt: Franz Stecher. Mit einer Einleitung von Otto Benesch. 112 Seiten und 26 Tafeln. Kulturamt der Stadt Linz 1957.

Jozef Muls: Albert van Dijck.
André de Ritter: William Degouve de Nuncques.
Charles Conrardy: Henri de Braekeleer. Je 16 Seiten und 24 Abbildungen. Ministère de l'Instruction publique. Bruxelles 1957.

Oscar Wilde: Salome. Illustrations by Aubrey Beardsley. 108 Seiten mit 20 Abbildungen. William Heinemann, London 1957. 30 s.

Gauguin. Second Collection. Introduction and notes by Pierre Courthion. 24 Seiten mit 10 farbigen Tafeln. The Faber Gallery. Faber & Faber, London. 15 s.

Dessins de Constantin Guys. Pages de Baudelaire. Catalogue de Bruno Streiff. XXXIV, 28 Seiten mit 56 Tafeln. Mermod, Lausanne 1957. Fr. 18.60.

Henri Focillon: De Callot a Lautrec. Perspectives de l'Art français. 172 Seiten mit 28 Abbildungen. «Souvenirs et Documents». La Bibliothèque des Arts, Paris.

Anatole Jakovsky: Les Feux de Montparnasse. 188 Seiten mit 43 Abbildungen. «Souvenirs et Documents». La Bibliothèque des Arts, Paris. Fr. 12.95

Max Sauerlandt: Im Kampf um die moderne Kunst. Briefe 1902–1933. Herausgegeben von Kurt Dingelstedt. 435 Seiten. Albert Langen/Georg Müller, München 1957. Fr. 28.30.

Catalogue of nineteenth and twentieth century painting. With a selection from the drawings of that period. 247 Seiten mit 71 einfarbigen und 6 farbigen Abbildungen. State Museum Kröller-Müller, Otterlo 1957.

Gotthard Schuh, Begegnungen. Vorwort von Elisabeth Brock-Sulzer. 142 Seiten mit 128 Abbildungen. Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich 1957. Fr. 22.60.

Otto Pfeiffer: Unbekannte Provence. Vom Mittelmeer ins Hochland. Text von Marcel Pobé. 48 Seiten und 118 Abbildungen und 7 Farbtafeln. Fretz & Wasmuth AG, Zürich 1957. Fr. 38.–.

Niels von Holst: Italien von den Alpen bis Florenz. 212 Seiten mit 170 ein- und 12 mehrfarbigen Abbildungen. Hermann Luchterhand, Neuwied 1957. Fr. 38.75.

Wolfgang Krönig: Venedig. 100 Seiten mit 280 Abbildungen. Athenäum-Kunst-Reiseführer. Athenäum-Verlag, Bad Godesberg 1957. Fr. 9.30.

Eduard Trier: Belgien. 83 Seiten mit 240 Abbildungen. Athenäum-Kunst-Reiseführer. Athenäum-Verlag, Bad Godesberg 1957. Fr. 9.30.

Heinrich Lützeler: Nördliches Frankreich. 119 Seiten mit 420 Abbildungen. Athenäum-Kunst-Reiseführer. Athenäum-Verlag, Bad Godesberg 1957. Fr. 11.60.

Peter Bloch: Mittelitalien. 92 Seiten mit 283 Abbildungen. Athenäum-Kunst-Reiseführer. Athenäum-Verlag, Bad Godesberg 1957. Fr. 9.30.

Walther E. Buchowiecki: Österreich ohne Wien. 88 Seiten mit 240 Abbildungen. Athenäum-Kunst-Reiseführer. Athenäum-Verlag, Bad Godesberg 1957. Fr. 9.39.

Decorative Art 1957–1958. Volume 47. The Studio Year Book of Furnishing and Decoration. Edited by Rathbone Holme and Kathleen Frost. 160 Seiten mit 520 ein- und 18 mehrfarbigen Abbildungen. The Studio Ltd., London. 35 s.

Fritz Kämpfer: Albin Schaedel. Glaskunst. 31 Seiten mit 12 Abbildungen. Institut für angewandte Kunst, Berlin 1957.

Annelore Leistikow-Duchardt: Die Entwicklung eines neuen Stiles im Porzellan. Eine Betrachtung über die neuzeitliche Porzellankunst in Europa seit 1860. 167 Seiten und 49 Tafeln. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Herausgegeben von Walter Paatz. Band 4. Carl Winter, Heidelberg 1957. Fr. 27.35.

Technisches Handbuch der Kachelofenheizung. 72 Seiten mit Abbildungen. Herausgegeben vom Verband Schweizerischer Kachelofenfabrikanten, Zürich.

Nachträge

Bauen in Israel

Zu der Publikation des Lessin-Kulturzentrums in Tel-Aviv und des Wingate-Instituts für sportliche Ausbildung in Tel-Aviv (WERK 4/1958, Seiten 120/21, 130/31) ist nachzutragen, daß beide Bauten in Zusammenarbeit der Architekten Arieh Sharon und Benjamin Idelson entstanden sind.