

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **51 (1964)**

Heft 2: **Vorschau auf die Expo 1964**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ten im Sinne der offiziellen rumänischen Kunst. Dazwischen eine Welle von Neo-Dadaismus und Neo-Surrealismus (besonders Tetsumi Kudo, geboren 1935, abscheuliche Kombinationen von Küchengeräten, Abfallstoffen, biologischen Modellen menschlicher Organe, sauber in weiße Musikboxen mit eingebauter Musik verpackt, «Dein Porträt 1962», «Dein Porträt 1963»), die sich in den verschiedenen Formen der Pop-Art etablieren, zusammenfassend von Großbritannien repräsentiert, wenn auch nach amerikanischen Vorbildern gemacht, so daß selbst Engländer vergeblich durch die ganze Abteilung liefen, um den englischen Beitrag zu finden. Der Beste hier war noch David Hockney, sowohl in seinen Ölbildern wie in seinen Graphiken. Er könnte ein guter Maler sein, wenn er das nur sein wollte; aber sein Geist scheint federleicht, so daß schon die nächste Brise ihn in ein neues «Abenteuer» blasen wird. Uns kann die Theorie nicht überzeugen, daß Pop-Art nichts anderes sei als die Suche nach dem Gegenständlichen und die Abwendung von der Abstraktion. Sie ist im Grunde genau so schal und leer wie vieles, was ihrerzeit die Surrealisten und Dadaisten produzierten.

Die Franzosen treiben die Bewegung endgültig ad absurdum. Sie behaupten gar nicht erst, einen neuen «Stil» gefunden zu haben, den sie dann, wie die Engländer, auf billige Reklametricks und laute Plakatfarben festnageln wollen – sie machen einfach Spaß (Groupe Lettriste). Dennoch sollte es von Nutzen sein, zu erfahren, womit sich die ernsthaften jungen Künstler befassen, wenn es auch noch nicht in vollkommener Form zum Ausdruck gebracht werden kann. Da ist zunächst die Angst vor dem modernen Leben, der Schrecken der Atombombe, der Schatten Hiroshimas. Man findet das in Einzelwerken, vor allem aber in den «travaux d'équipe», den Arbeiten kollektiver Gruppen aus Belgien, Großbritannien, Deutschland, Italien und Frankreich. Die Italiener präsentierten eine Reihe von geschweißten Stahlkammern, die mit ihrer lebensgroßen Bronze eines hautlosen Körpers und zweier entsetzter Kinder, ihren Malereien und Objekten an Gaskammern oder an die Luftschutzbunker des Atomkrieges erinnerten. Ähnliches gilt für die Franzosen mit ihrem «Abattoir», wo in der Manier Dubuffets oder Francis Bacons stilisierte Körpermassen zu erkennen sind. Vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen, war dies der schwächste Beitrag der Franzosen. Doch daneben haben sie gute Gruppenarbeiten zum Problem der Koordination von bildender Kunst und Architektur beigetragen: «Approche d'un Sanctuaire», «Baptistère Saint-Jean»,

«Cité de la Cour des Nations de Toulouzes-Arts». Hier bleiben die religiösen und ethischen Untertöne im Pandämonium des existenzialistischen und technologischen Nihilismus durchaus hörbar. Denn nach allem: wenn Politik und Wirtschaft auch ins Verderben führen mögen, so bleibt es doch die Aufgabe des Künstlers, Werte höherer Qualität vorzuzeigen. Er darf nicht nur zittern, spaßig oder zynisch sein. Eine geistige Entscheidung ist vonnöten. Die Franzosen repräsentieren alle drei Weisen. Die «Finis Terrae»-Mentalität («Mutation zoomorphe à usage océanographique implantée à Ouessant») und die Kombination mobiler Formen aus neuen Stoffen, die an eine Radarstation in der Nacht erinnern, die verschiedenen Beleuchtungen ausgesetzt und von den Klängen elektronischer Musik eingehüllt wird, von plötzlichen gellenden Rufen, streitenden Stimmen, Gebeten, Vogelgezwitscher, Möwenschreien, Gezeitendonner, dem Jammern entsetzter hungriger Tiere und Menschen. Eine Atmosphäre, gemischt aus Höhlenzeitalter und moderner Metropolis. Raum – Zeit – Energie heißen die neuen «Idole». Und daneben steht das rein technologisch-optische Credo in Form des kinetischen «Labyrinth», das die Unsicherheit des modernen Lebens, seine Labilität symbolisieren soll. Mit voller Absicht wird das Auge verwirrt, attackiert, Schocktherapie als letzte Möglichkeit serviert.

Die belgische Equipe produzierte einen Effekt, der auf kuriose Weise mit der Tiefseeforschung zusammenzuhängen schien: Licht und mobile Elemente kinetisch verwendet, übereinandergeschichtete «abstrakte» Bildstreifen, dauernd in Bewegung gehalten und von ferngesteuerten Bildern unterbrochen, reflektierte Skulpturen, elektronische Klänge wie glucksendes Wasser, Löwengebrüll usw. Der deutsche und der englische Beitrag zu dieser kooperativen Abteilung waren unwesentlich, mit Ausnahme des Modells mit monumentalen Blöcken, das die Bath Academy of Art, Corsham, eingereicht hatte und die das Thema der Meditation verarbeitete.

Der weitaus größte Teil der ausgestellten Werke kann in die Gruppe des abstrakten Expressionismus eingereiht werden, mehr als die Hälfte sicherlich. Am auffälligsten ist der Einfluß, den Tàpies und die moderne spanische Schule heute überall in der Welt ausüben, wie etwa in Jugoslawien, Deutschland, Senegal, Japan, Kanada, Brasilien, Frankreich. Erinnerungen an Dubuffet, Mathieu, Klee und sporadisch auch an Picasso schwimmen wie die Inseln eines kleinen Archipels im Toten Meer des abstrakten Expressionismus. Es gibt praktisch keinen Symbolismus mehr; doch tauchen hin und wieder

noch Zeichen und Inbilder auf, besonders in der Plastik.

Gute Arbeiten gibt es auf dieser Biennale, vielversprechend, wenn auch noch nicht wirklich meisterhaft.

Die Preisträger der Pariser Biennale von 1961, der Maler Horst Antes (geboren 1936) aus Deutschland und der Bildhauer Yerassimos Sklavos (geboren 1927) aus Frankreich, veranstalteten Einzelausstellungen im Rahmen der diesjährigen Biennale. Antes' Stil ist eine Kombination großer, stark kolorierter Zonen in der Art Staëls und der südpazifischen Schule Amerikas mit einem Einschlag surrealistischer Gegenständlichkeit im Sinne Max Ernsts. Sklavos' komplizierte und dynamische neogotische Skulpturen in Porphyre oder Granit müssen in die Nachbarschaft der phantastischen Formenwelt eines Gaudi, des surrealistischen Architekten Barcelonas, gerückt werden.

Das Programm der Biennale ist gewaltig. Es umfaßt laufende Aufführungen moderner Musik, Dichterlesungen, Vorführungen von Kunstfilmen, Experimentalversuche auf choreographischem Gebiet, auf dem Gebiet der Elektronendichtung, der Theaterausstattung und des Theaterspiels. Es bietet jungen Interpreten und Dirigenten moderner Musik, einschließlich des Jazz, jede Gelegenheit, ihre Fähigkeiten unter Beweis zu stellen; dazu bietet es freies Forum für Diskussionen über alle Aspekte der Kultur. J.P.Hodin

Bücher

Frederick Gutheim: Alvar Aalto

114 Seiten mit 80 Tafeln

Große Meister der Architektur. Band I
Otto Maier, Ravensburg 1960. Fr. 27.70

Alvar Aalto

272 Seiten mit ca. 600 Abbildungen

Girsberger, Zürich 1963. Fr. 65.–

Am vergangenen «Tag der ETH» verlieh die Architekturabteilung Alvar Aalto den Doctor honoris causa. Das Werk des so Gefeierten ist gegenwärtig in zwei Monographien zugänglich: die eine in der bekannten Reihe des Verlags Otto Maier, Ravensburg, die andere als ein in enger Zusammenarbeit zwischen dem Verlag, dem Herausgeber und dem großen Architekten selbst herausgegebener Sammelband. Mit dieser zweiten Publikation wird uns ein Material in die Hand gegeben, unkommentiert und nur mit den nötigen Baubeschreibungen versehen, das es dem Leser ermöglicht, eine Über-

sicht über das große und nicht durchwegs homogene Œuvre Alvar Aaltos zu gewinnen. Auch das erste Buch, sehr viel bescheidener in seinem Anspruch, beschränkt sich auf eine kurze – biographisch betonte – Kommentierung. Auf eine architekturkritische Würdigung, welche Aalto wenn möglich nicht einfach auf den «Meister der gekrümmten Linie» hin stilisiert, müssen wir noch warten.

L.B.

Denis Bablet et Jean Jacquot: Le lieu théâtral dans la société moderne

248 Seiten und 39 Tafeln

Editions du Centre national de la recherche scientifique, Paris 1963. fFr. 25.–

Nach wie vor gehört der Theaterbau zu den aktuellen architektonischen Aufgaben. Auch in der Schweiz stehen für die nächsten Jahre eine Reihe von Neubauten bevor. Im Streit der Meinungen über die Bühnenform tritt im Augenblick eher eine rückläufige Tendenz in Erscheinung. Die von Öffentlichkeit und Presse mit begeisterter Rührung begrüßten treu historisierenden restaurativen Bauten – Staatsopern in Wien, Berlin und Nationaltheater in München – haben eine gewisse Wirkung, von der aus die konservativen Ansichten, die von vorsichtigen Theaterfachleuten vertreten werden, Unterstützung erhalten. Ein bedenkllicher Niederschlag findet sich zum Beispiel im Wettbewerbsprogramm für das neue Schauspielhaus in Zürich, an dem Max Frisch mitgearbeitet hat. Es scheint sich jedoch nur um einen vorübergehenden Halt zu handeln. In einer Reihe von neuen Publikationen geht die Diskussion über die Fragen Raumbühne, Arenabühne weiter, und bei den Theater- und Theaterbautagungen, die in den letzten Jahren in Berlin, New York und Ann Arbor stattfanden, standen die Fragen um neue Theaterstrukturen nach wie vor im Mittelpunkt der Diskussion. Das gleiche war beim Kongreß in Royau- mont (bei Paris) im Juni 1961 der Fall, dessen Referate der vorliegende Band als eines der wichtigsten Dokumente zu den aktuellen Theaterproblemen zusammenfaßt. Er ist mit einem reichen Abbildungsteil ausgestattet, der neben dem Üblichen, was seit Jahren in allen Theaterbaupublikationen wiederkehrt, eine Reihe sehr interessanter neuer Bauten und Entwürfe – das Loeb Theater der Harvard University, das Shakespeare Festival Theater in Stratford (Ontario), das Arena Stage Theater in Washington, Saarinen's Entwurf für das Repertory Theater im Rahmen des Lincoln Center in New York, das Théâtre mobile von Jacques Polieri und anderes mehr – in Abbildungen vorführt.

Teilnehmer an der Konferenz in Royau- mont waren Theaterfachleute und einige Architekten. Die letzteren in der Minderzahl. Das Gewicht der Theaterseite ist durch die Namen von Jean Vilar, Piscator, Denis Bablet, Bronislaw Horowicz, Jacques Polieri demonstriert. Unter den teilnehmenden Architekten sind der eher konservative Pierre Sonrel und der radikale Gedanken vertretende Erbauer des Theaters in Gelsenkirchen, Werner Ruhnu, von dem auch die Konzeption des Mobil-Theaters stammt, zu nennen. Die Tatsache, daß auch die Theaterfachleute sich für die Notwendigkeit der Entwicklung neuer Bühnenformen ausgesprochen haben, straft die Legende Lügen, die gelegentlich besagt, es sei allein die Neuerungssucht der Architekten, die in den Theaterbau Unruhe gebracht habe.

Mit der Formulierung «lieu théâtral» ist der soziologische, künstlerische, technische und architektonische Ort gemeint, an dem sich das Theaterereignis abspielt. Für den Theaterarchitekten ist gerade der weite Radius der behandelten Themen wertvoll. Beispielsweise Piscators Beitrag über «Die Technik als künstlerische Notwendigkeit des modernen Theaters», Pierre Francastels Referat über die Frage «Ist das Theater eine visuelle Kunst?» sowie – um nur einiges zu erwähnen – die Ausführungen über die «Offene und geschlossene Bühne» von Richard Southern, «Theater und Publikum» von Gigi Lunari oder «Das Theater als Instrument» von René Allo. Von den verschiedenen Seiten beleuchtet, wurde immer wieder betont, daß das Theater von heute, von den Inszenierungen und von der allgemeinen geistigen Situation aus, die offene Bühne, das heißt die Raumbühne, zu fordern habe, deren technischer Realisierung keine Schwierigkeiten entgegenständen. Die Guckkastenbühne erschien als die Bühnenform einer historisch abgeschlossenen Entwicklung, die heute neben der Raumbühne weiterlebt, die Arenabühne als eine Spezialform von besonderem künstlerischem Reiz; außerdem entspreche sie als solche bestimmten soziologischen Voraussetzungen des heutigen Publikums.

Wegen der Weite der zur Sprache gekommenen Probleme und wegen der Exaktheit der dargelegten Meinungen, die im ausgezeichneten Schlußreferat «Der theatralische Ort und die Kultur» von Jean Jacquot zusammengefaßt sind, gehört das Buch zu den wichtigsten neuen Publikationen über Theaterbau. H.C.

Karl Pawek: Das optische Zeitalter, Grundzüge einer neuen Epoche

Walter, Olten und Freiburg im Breisgau 1963. 334 Seiten

Karl Pawek, einst Redaktor des «Magnum», das durch seine blendende Dokumentation und verspielte Photoauswahl männiglich verblüffte, verstimmte oder erheiterte, und Verfasser der «Totalen Photographie», netzt seine Feder in den dunkeln Wassern der Philosophie und beginnt also: «Der moderne Stil wurde von den Malern geschaffen.» Trotzdem lohnt es sich, weiterzulesen, denn so vieles Ungereimte es auch enthält, der «approach» dieses Buches an die Probleme der modernen Photographie, Kunst und industriellen Gestaltung ist ungewöhnlich ehrlich und scharfsinnig zugleich. Zu bedauern bleibt nur, daß der in der Geschichte der Philosophie und der Ästhetik so bewanderte Autor modernere ästhetische Wissenszweige nicht in seine Überlegungen einbezogen hat.

Pawek geht aus von der «ontologischen Wahrheit» der Photographie. Es könnte einer eine Theologie schreiben, es könnte ein anderer die Psychologie des Kirchgängers erforschen, ein dritter die Gemeinde soziologisch erfassen. Einem vierten aber gelingt vielleicht eine Photographie eines Pilgerzuges nach Lourdes, die alles das enthält, was die drei andern vergeblich zu schreiben sich mühten, und zugleich ist es für jeden auf den ersten Blick verständlich. Diese Fähigkeit der Photographie, diese über das Dokument hinausgehende innerste Möglichkeit zur Wahrheit, dieser optische Zugang zum verborgenen «Ding an sich» hat sich unserer Zeit eröffnet, ist unser Eigentum – so meint Pawek.

Dieser eigentlichen Errungenschaft der Epoche steht das Phänomen der ungegenständlichen Kunst gegenüber, einer Kunst, die eine «autonome Wirklichkeit» setzt, welche beim Bilde beginnt, aber nach und nach der ganzen von Menschen geschaffenen Welt übergestülpt werden soll. Die Widersprüchlichkeiten des modernen Stils – beispielsweise der Ewigkeitsanspruch seiner Formen unter den Bedingungen hektischen Formenwechsels aus wirtschaftlichen Gründen – vermögen es aber nicht, aus sich eine Epoche zu formen. Die moderne Kunst steht also nur für jenen Teil der Gegenwart, den zu manipulieren den Menschen gegeben ist; die direkte und anonyme Verständlichkeit der Life-Photo steht aber für den Beginn einer Epoche, die nicht aus dem Atelier geboren ist, sondern aus den Kräften der Geschichte selbst. Befruchtet von den Möglichkeiten der «autonomen» Sehweise der modernen Kunst, ergibt sich eine Möglichkeit

zugleich optischer und doch intellektueller Erkenntnis – wenn wir den Autor noch richtig verstehen –, welche für die Zukunft charakteristisch sein wird.

Viele Fragen tun sich auf. Hier nur diese: Ob nicht, wenngleich die Photographie dokumentarischen Charakter hat, die Art und Weise ihrer heutigen Darbietung auch eine «Manipulation» darstellt (auf die sich Pawek recht gut versteht), welche gleichfalls eine autonome Welt setzt, deren Künstlichkeit nur noch von ihrer Vergänglichkeit übertroffen wird?

L.B.

**Heimo Kuchling:
Kritik der bildenden Kunst
des 20. Jahrhunderts**

*183 Seiten mit 19 Abbildungen
Schriftenreihe Kontur
Guberner & Hierhammer, Wien 1962*

Ein wohlgemeintes Buch mit einem allerdings anspruchsvollen Titel, dem der Inhalt denn auch nicht entspricht. Es ist der Versuch, anhand von Künstlerpersönlichkeiten, Werken und Strömungen das gesamte Phänomen der Kunst des 20. Jahrhunderts zu umfassen und zu deuten, eine Arbeit, zu der eigentlich nur ein Student mit einer Seminararbeit den Mut besitzt, oder ein Künstler, der sich seine Freuden, mehr noch seine Plagen vom Herzen schreiben «muß». Der Anlaß ist für den Autor die Annahme, die Jahrhundertmitte stelle eine Zäsur dar, die auf die «reduzierende Analyse der Malerei Cézannes», der ein «versprechender Ansatz zur Synthese» folge, mit einem Auflösungsprozeß, der «nur mehr das formlose Mittel und die Technik des Malens oder Skulptierens kultiviert», jetzt einsetze. Fraglich wie diese These, die den Nachteil der Ungenauigkeit besitzt, ist die folgende – etwas allgemeinplätzig –, zur Kritik sei ein Maßstab notwendig, der aber «nicht von außen an die Kunst herangetragen, sondern aus dem Bildwerk selbst gewonnen werden» soll. Und hoch sind die Ansprüche gestellt: eine Morphologie der bildenden Kunst aufzubauen.

Prüft man die vorgebrachten «Fakten» nach, so findet man zwar ein großes zusammengebrachtes Material, in dem jedoch ein ziemliches Durcheinander von richtig und falsch zu Tage tritt. Ein paar Beispiele: «Mondrian war der einzige ‚Suprematist‘ (!), der die geometrische Figur in ein bildwertiges Gestaltungselement wandelte ...»; «obwohl der deutsche Expressionismus als letztes raketenhaftes Aufleuchten einer vergehenden Epoche betrachtet werden kann (!), hat er Kräfte frei gemacht, die vor ihm gebunden waren und die auch nach ihm wirksam blieben. Das wird vor allem am

Werk Chagalls deutlich. Chagall ist zweifellos durch den Expressionismus zu sich selbst gekommen (!)»; «eine in Deutschland außerordentliche Leistung sind die ‚Kriegskrüppelbilder‘ von Dix. In ihnen arbeitete er mit den Mitteln des synthetischen Kubismus»; der «Erste Weltkrieg weckte Beckmann aus dem akademischen Schlaf». Der Leser wird mehr als genug weitere Beispiele finden.

Obwohl der Autor kein militanter Gegner der Entwicklungen ist, die sich in der Kunst des 20. Jahrhunderts abgespielt haben und noch abspielen, wird seine tiefere Stellungnahme nicht klar. Es scheinen bei ihm Bindungen an frühere ästhetische Auffassungen vorzuliegen, die sein Urteil – das übrigens nicht Kritik im Sinne des Buchtitels ist – bestimmen. So ist es auch zu erklären, daß er bei der Zusammenfassung im Schlußkapitel immer wieder um die Frage kreist, ob und wie weit eine «Renaissance» der Kunst bevorstehe oder möglich sei. Prognosen für die künftige Entwicklung der Kunst zu stellen, ist ein problematisches Unterfangen. Wenn ein reflektierender Mensch dieses Gebiet betritt, so muß er ein überlegener, erleuchteter Mensch sein, sagen wir etwa wie Apollinaire oder Worringer. Die Sache unsres Autors ist es offenbar nicht. H.C.

**Trewin Coplestone:
modern art movements**

*44 Seiten und 54 farbige Tafeln
Spring Art Books
Paul Hamlyn, London 1962. 15 s.*

Dieser im sehr aktiven Londoner Verlag Paul Hamlyn erschienene Band gibt auf jeweils drei bis vier Seiten einen Überblick über sechs der wichtigsten Kunstströmungen unseres Jahrhunderts: Fauvismus, Kubismus, Expressionismus, Futurismus, De Stijl, Surrealismus. Die Einführung und die Texte Trewin Coplestones zu den einzelnen Kapiteln sind sehr konzis und umfassend. In den Unterabschnitten erklärt er die Herkunft der Stilbenennung, Wurzel und Entwicklung sowie die spezifischen formalen und geistigen Kennzeichen des betreffenden Ismus. Jedem Kapitel ist eine Zusammenstellung der jeweils repräsentativen Künstler beigegeben. 54 farbige Reproduktionen illustrieren den Text. Bei der, trotz kleinem Raum, informativen und gründlichen Darstellung der modernen Kunstrichtungen und trotz dem gut ausgewählten, reichhaltigen Bildmaterial, die dem Kunstinteressierten als Einführung in die Kunst unserer Zeit gute Dienste leisten, bedauert man die drucktechnisch unsorgfältige Herstellung des Buches, was sich besonders bei den

Farbeproduktionen störend auswirkt. Es scheint sich auch hier um eine der im Fieber der momentanen Kunstbücherproduktion innert kürzester Frist durch die Druckmaschinen gepreßter Publikationen zu handeln. r.k.

**Agathe und Werner Bunz:
Olivenbäume**

*40 Seiten mit 35 Tafeln
Friedrich Wittig, Hamburg. Fr. 32.35*

«Hier erscheint ein neuer Typus des bibliophilen Buches, der nicht von der Typographie bestimmt wird, sondern sich ganz auf die Graphik stützt», heißt es in dem das Buch begleitenden Werbetext. Den meisterlichen Aufnahmen von Olivenhainen und einzelnen Individuen von Olivenbäumen von Agathe Bunz sind handgeschriebene oder in Holz geschnittene Texte aus einem Brief von Paulus an die Römer, von Hölderlin und Federico García Lorca in enger Verbindung mit dem Bilde mitgegeben. Der Glanz und der Adel, der über diesen auf einer griechischen Insel gemachten Aufnahmen liegt, wird durch die Auswahl der edeln Texte noch erhöht, so daß dem Ganzen wirklich etwas selten Feierliches zukommt. Ich möchte dabei weniger die Bemühungen um etwas Neues, um einen neuen Schaubuchtyp, hervorheben, als vielmehr in der Zusammenarbeit des Künstlerpaares Werner Bunz, des Lehrers an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, und von Agathe Bunz, der Goldschmiedin und Photographin, alle Voraussetzungen zur Schaffung schöner und vollendeter Dinge begrüßen, wovon uns «Olivenbäume» ein Beispiel ist. Das bibliophile Buch ist in Zweifarbenoffset in der Schweiz gedruckt und in Hamburg von Hand gebunden worden. kn.

Nachträge

**«Les premières constructions de
Le Corbusier»**

Der Aufsatz in WERK 12/1963, Seiten 483–488, ging aus einer Preisaufgabe des Schweiz. Schulrates hervor, die von der Abteilung I der ETH vergeben wurde.