

„sacra conversazione“ keine Neuschöpfung Kuglers, sondern älter und keineswegs, wie Edwards annimmt, vom englischen „conversation piece“ (das im 18. Jh. auftaucht) „ad analogum“ abgeleitet. Abgesehen von diesen allgemeineren Überlegungen lassen sich für die niederländischen Profandarstellungen des 17. Jh., von denen Praz viele als Konversationsstücke kennzeichnet, Kompositionsmuster aus der sakralen Malerei nachweisen, so z. B. bei Jan Steen, der wörtlich Sakrales zitiert, um es ins profan Lächerliche zu transformieren. Hier werden also bewußt traditionelle und bekannte Kompositionsmuster benutzt, um profane Inhalte über das Kalkül des Vorwissens eindringlich darzustellen. Das wird besonders anschaulich in der Gegenüberstellung von Jordaens „Heiliger Familie“ (Sammlung Thott, Gaun) und Steens „Fröhlicher Gesellschaft“ (Mauritshuis, Den Haag), was A. v. Criegerns Tübinger Dissertation (1970) einleuchtend nachgewiesen hat.

So wünschenswert solche Erörterungen gewesen wären, kann die Unterlassung doch nicht allzu negativ zu Buche schlagen, da Praz für seine Arbeit andere Akzente gesetzt hat — solche, die praktisch neue Ausgangspositionen für ikonographische Untersuchungen bieten. Sie provozieren die Forschung geradezu zu den längst fälligen Studien „Zur Ikonographie des Konversationsstückes“.

Kritik ist m. E. dort angemessen, wo die Inkonsequenz in der Durchführung der sozial-historischen Methode spürbar wird, die darüber hinaus nur sehr locker mit der Systematisierung des Ganzen verquickt ist — denn freilich kann man beide Methoden nicht getrennt betrachten oder anwenden. Im Falle des Konversationsstückes betrifft dies seine besondere ökonomische Aussage, die es als „kristallisierte Gesellschaftsgeschichte“ erscheinen läßt. Es ist demnach verwunderlich, daß Praz eine grundsätzliche Teilung: bürgerlich — aristokratisch nicht für seine motivische Gliederung verwendet hat, da er doch solches in der Einleitung und noch genauer im Vorwort andeutete. Hier zählt er die Bildmotive adeliger Tendenz (Park, klassische Büste, prächtige Kleidung) und die bürgerlicher Tendenz (Küche, Laubengarten, Blick auf eine Gemeindekirche) auf. — Das Buch von Praz besitzt den Charakter eines ausführlich kommentierten und motivisch-historisch systematisierten Kataloges, der als „Impulsgeber“ für die Forschung eine wichtige Rolle spielen kann und sollte.

Ehrenfried Kluckert

LEONARD K. EATON: *American Architecture Comes of Age. European Reaction to H. H. Richardson and Louis Sullivan.* (The MIT Press, Cambridge, Mass. and London, 1972). 256 S. mit 142 Abb.

Titel und Thema des vorliegenden Buches — „Amerikanische Architektur findet ihre Eigenart“ — bedürfen auch für den Kenner der Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts einer kurzen Erläuterung. Mit dem Interesse, das nordamerikanische Kunsthistoriker der Erforschung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zugewendet haben, war auch die Frage verquickt, welche Rolle der Kunst der Vereinigten Staaten in diesem Zeitraum zugefallen war. Die überkommene Ansicht, erst mit der epochalen

Leistung F. L. Wrights habe die amerikanische Architektur die Fesseln europäischer Abhängigkeit abgestreift, ist seit einigen Jahren durch neue Erkenntnisse relativiert worden. Zuvor galten die Vervollkommnung und Entwicklung neuer Ideen auf technisch-organisatorischem Gebiet lange als alleiniger Ausdruck amerikanischer Selbständigkeit. In diesen Bereich gehörten im 19. Jahrhundert: die Hausveranda, Standardhäuser nach New Yorker Muster, Hotels mit amerikanischem Luxus, das Radial-Zellensystem der Gefängnisse, Wolkenkratzer, Skelettbauweise und Silos, Hängebrücken und Lifts. Entsprechungen in unserem Jahrhundert sind Parkhaus, Supermarkt, Motel und Klimaanlage (Hitchcock 1970).

Da die Selbstdarstellungen der USA auf den Weltausstellungen von 1876 und 1893 das Bemühen widerspiegelten, durch Nachahmung der Alten Welt Ebenbürtigkeit zu demonstrieren, schien die architektonische Formensprache Amerikas im 19. Jahrhundert durch den Hinweis auf ihre Abhängigkeit vom europäischen Historismus hinreichend charakterisiert. Zu den Ursachen solch pauschaler Abwertung gehörten die zentrale Stellung, die Wright durch die Wasmuth-Publikation seines Werkes von 1910 zufiel und die gleichzeitige Ächtung des vorangegangenen Historismus. Mit diesem gerieten auch Henry Hobson Richardson (1838—1886) und seine Schule in Vergessenheit; und doch hatten diese Architekten 25 Jahre vor Wright einen Erweis amerikanischer Eigenart auf formalem Gebiet erbracht und das Leitbild führender Künstler Englands und des Kontinents abgegeben.

Leonard K. Eaton, Professor für Architekturgeschichte an der Universität von Michigan, eröffnete 1956 mit einem Aufsatz über den amerikanischen Einfluß auf H. Berlage die eingehende Beschäftigung mit dem „American Influence Abroad“. Unter diesem Titel faßte H.-R. Hitchcock 1970 die bis dahin gewonnenen Erkenntnisse zusammen. Jüngst kam ein diskutabler Beitrag von J. Maass hinzu: die Memorial-Hall der Weltausstellung von Philadelphia 1876 — freilich nicht das Werk eines Amerikaners — wurde als Prototyp einer Reihe repräsentativer Bauten des Historismus in Amerika und Europa vorgestellt (architectura 1972).

Zur gleichen Zeit hat auch Eaton seine Untersuchungen des Themenkreises — überarbeitet, zusammengefaßt und zu einem Buch gerundet — vorgelegt. Er ist geographisch vorgegangen. In jedem der sechs Hauptkapitel werden die Wirkungen Richardsons und Louis Sullivans auf eine — meist kleine — Gruppe von Architekten eines Landes nachgewiesen. In Frankreich, Italien und Spanien fanden sich keine Belege für Amerikanismen; die Gründe für diesen Widerstand der drei Kulturlandschaften sind in der Einleitung kurz erläutert (S. IX ff.).

Im Folgenden will ich den Inhalt der einzelnen Kapitel referieren, den Deutschland gewidmeten Beitrag aber ausführlicher besprechen.

Den traditionsreichen englischen Historismus hat die amerikanische Architektur nur beiläufig beeindruckt können (S. 19 ff.): auf Richardsons Formensprache reagierte Ch. H. Townsend mit der Whitechapel Art Gallery (1896 ff.) und dem Horniman Free Museum (1901). Der deutschstämmige Maler Hubert Herkomer errichtete sich auf der Grundlage eines Entwurfes von Richardson — den er in Amerika be-

sucht und porträtiert hatte — sein Haus „Lululand“; dessen „Mittelalterlichkeit“ ist freilich nicht ohne den vom Maler als Denkmal konzipierten „Mutterturm“ in Landsberg/Lech zu verstehen. Anregungen anderer Art flossen der viktorianischen Architektur durch den Neuklassizismus von McKim, Mead & White und durch die sezessionistische Baukunst Sullivans und der Chicagoer Schule zu (Repräsentant J. J. Burnet). Bestimmende Bedeutung kam jedoch all diesen formalen Beziehungen nicht zu; die Ausführung urtümlich rauhen Mauerwerks etwa besaß in England eine eigene Tradition (Kirchenbauten W. Butterfields, gegen 1850).

Größer war das englische Interesse für die Pioniertaten des Ingenieurbaus in Nordamerika. Der Geschäftsmann H. G. Selfridge nutzte seine Kenntnisse der funktionellen Durchbildung von Warenhäusern in Übersee für die Form des „Selfridge“ in London (S. 49 ff.). Sein rigoroses Vorgehen führte zu einer Modernisierung der englischen Baugesetze. Freilich verrät die klassizistische Fassade des Warenhauses (1908–12; Architekten: R. F. Atkinson, J. J. Burnet, F. Swales) wenig von der Modernität des inneren Stahlgerüsts.

Ein stärkeres Echo antwortete der amerikanischen Architektur im Deutschen Reich (S. 56 ff.). Durch eine Reihe günstiger Umstände konnte der „Modern Romanesque“ entschiedene Wirkung ausüben. Es gehörte zu den Pflichten der deutschen technischen Attachés in den Hauptstädten der führenden Nationen, über Entwicklungen und Neuerungen — vor allem des Ingenieurwesens — nach Berlin zu berichten. Was für allgemeine Verbreitung geeignet schien, wurde in den Fachorganen publiziert. Von 1884 bis 1887 war Karl Hinkeldeyn Attaché an der deutschen Botschaft in Washington. Er machte die Werke Richardsons in Deutschland bekannt. Persönlicher Geschmack und Engagement spielten bei dieser Vermittlung eine wichtige Rolle. Es lohnt sich, den Vorgängen etwas genauer nachzuspüren, als es Eaton in seinem Rahmen tun konnte. Im August 1884 trat Hinkeldeyn, nach einer Informationsreise über Spanien, seinen Posten in den USA an. Hinkeldeyn war Architekt; sein Vorgänger Baurat Fr. Lange dagegen Bautechniker mit Spezialkenntnissen auf dem Gebiet des Wasserbaues und Ingenieurwesens. In einem Vortrag am 27. 8. 1884 vor deutschen Architekten faßte Lange seine Eindrücke über Amerika zusammen: neben das Lob technischer Errungenschaften und den Hinweis auf die Architektur der Geschäfts(hoch-)häuser stellte er den Tadel am Kirchenbau — „eines der schwächsten Erzeugnisse amerikanischer Kunst“ ... „Scheinarchitektur“. Zu dieser Zeit näherte sich Richardsons Werk bereits seinem Ende; die Trinity-Church in Boston war erbaut. Zwei Jahre später starb der Architekt. Dieses Ereignis mag Hinkeldeyn den letzten Anstoß gegeben haben, sich der überragenden Wirksamkeit Richardsons bewußt zu werden. Mit einem Nekrolog, 1886, knüpfte er an eine kurze Notiz aus dem Vorjahr an: in einer Meinungsumfrage unter 75 amerikanischen Architekten über den „Kunstwert“ zeitgenössischer Architektur hatten 63 die Trinity-Church an die erste Stelle (vor das Capitol und das Haus Vanderbilt) gesetzt. Abbildungen der Kirche illustrierten den Nekrolog. Schon drei Jahre später nahm L. Klasen den Bau in seine „Grundriss-Vorbilder von Gebäuden für kirchliche Zwecke“ auf.

● Mit Recht hat Eaton seine Darlegung auf die Wichtigkeit des voluminösen Tafelwerks „Neubauten in Nordamerika“ (Hrsg.: Hinkeldeyn und P. Graef, 1897) konzentriert: diese Publikation stellte die bis dahin punktuelle Kenntnis des „Modern Romanesque“ auf eine breite Basis. Hinkeldeyn machte nach seiner Rückkehr aus den USA in der Berliner Ministerialbürokratie Karriere. Sein Eintreten für Richardson wird deshalb von Eaton als „strong official sponsorship“ bezeichnet (S. 63). Zugleich jedoch möchte der Autor das Attribut „Richardsonian“ nur Details der offiziellen wilhelminischen Architektur verleihen (S. 96). Im freieren Raum, unter den nahezu „amerikanischen Bedingungen“ der Städte Karlsruhe und Mannheim dagegen sieht er beträchtliche Wirkungen des amerikanischen Einflusses. Trotz logischer Unstimmigkeit sind diese Feststellungen — aufs Ganze gesehen — richtig.

Eaton hat das Werk Karl Mosers als exemplum — und zugleich augenfällige Auswirkung — des „Richardsonian Romanesque“ dargestellt. Die Pauluskirche in Basel (1897–98), die Johanneskirche in Mannheim (1900–01), die Lutherkirche in Karlsruhe (1905–06) und die Antoniuskirche in Zürich (1906–08) bezeugen die Anverwandlung amerikanischer Charakteristika: Verteilung der Massen, Belegung der Bauhaut, Monumentalisierung des Rundbogens usw. Der Weg führte von glatter Wandfläche mit Ornamentzonen über bossiertes Mauerwerk mit wenigen glatten oder ornamentierten Partien zu geometrisch gegliedertem Bossenwerk (Zürich) — einem Zwitter flächiger und plastischer Gestaltungsprinzipien. Moser hat in diesen Bauten formale Anregungen nicht nur durchgespielt, sondern auch weiterentwickelt. Sicher ließ er sich von amerikanischer Architektur anregen. Aber gerade für den Kirchenbau waren die „Neubauten“ von 1897 wenig ergiebig. Ausführliche Berichte über amerikanische und englische Kirchen (O. March 1892, G. Lippert 1893) und deren Zusammenfassung bei K. E. O. Fritsch (Kirchenbau des Protestantismus, 1893) hatten den deutschen Architekten reiches Anschauungsmaterial an die Hand gegeben. Die methodistische Kirche in Minneapolis — einer der behandelten Bauten — mag denn auch das Vorbild für Mosers Johanneskirche in Mannheim gewesen sein.

● Das ehemalige Bankhaus Homburger in Karlsruhe (1898–1901) — als Beispiel für den Profanbau — wird von Eaton mit dem Ames Building in Boston verbunden (S. 76). Da sich dort jedoch weder die ins „Mittelalterliche“ übertragene Kolossalordnung noch Glätte des Mauerwerks und Pflanzenornamentik finden — vergleichbar ist lediglich die Eckbebauung —, scheint mir diese Beziehung nicht zwingend. Ich möchte, wie früher schon, Schinkels Entwurf für ein Bibliotheksgebäude (1835) als Vorläufer nennen, auf die Vertikaltendenz des Berliner Rathauses oder des „Maximiliansstils“ hinweisen und schließlich als amerikanisches Pendant Sullivans Auditorium Building in Chicago anführen.

● Angesichts der Schwierigkeiten in der Abgrenzung der Formen hat Eaton der Entwicklung der Neuromanik in Deutschland einen längeren Absatz gewidmet. (Korrigiert sei hier die unglücklich verkürzte Legende von Fig. 48: auf der Abbildung sind ausschließlich Teile des Speyerer Domes aus dem 19. Jahrhundert zu sehen; hingewiesen sei auf die Verwechslung zweier Orte, S. 97: das Regierungsgebäude,

an dessen Form Wilhelm II. mitwirkte, steht in Koblenz, nicht in Bonn.) Ob es zutrifft, daß der „Modern Romanesque“ die deutsche Architektenschaft vom „ideologischen Ballast“ der deutschen Neuromanik befreite (S. 97), bedürfte exakter Bestimmung; zumindest muß der zeitgenössische Hinweis nachdenklich stimmen, Kirchen — wie die Pauluskirche in Basel — besäßen Modernität „ohne in ihrem hehren Charakter dadurch Einbuße zu erleiden“ (S. 65).

Die Frage der Stilikonographie sollte man also keinesfalls zum Kriterium zwischen deutscher und amerikanischer Neuromanik machen. Daß einheimische Vorbilder, insbesondere mittelalterliche oder historistische Burgen (C. W. Hase), als Vorbilder und Vorstufen urtümlichen Bauens die Unterscheidung der formalen Strömungen nicht erleichtern, dürfte einer genauen Abwägung der Einflüsse eher förderlich sein. Denn gerade die auf das Trutzig-Steinerne eingewöhnte Sehweise — ein Teil kultureller Bereitschaft — war eine Vorbedingung für die Aufnahme des „Richardsonian Romanesque“.

Wollte man — was Ziel und Möglichkeiten des von Eaton gegebenen Rahmens überschritte — die Forschungen in dieser Frage intensivieren, so müßte man über den bloßen Vergleich des Anschaulichen hinausgehen. Die Richardson-Rezeption wäre anhand der für die Zeitgenossen „kritischen Formen“ zu bestimmen. Hierzu gehörten — nach Maßgabe der Bauzeitschriften — vor allem: malerische Gesamtgestaltung, wohlabgewogene Umrißlinie, rauhes Bossenquaderwerk, gedrückte Höhenverhältnisse der Portale, riesenhafte Rundbögen, Zwergsäulen, naive Gestaltungskraft, urwüchsige Einfachheit, Wahrheit und Echtheit, Naturgemäßes und Gesundes. In der künstlerischen Zusammenfassung solcher Elemente sah man **Richardsons individuelle**, nicht „zur gedankenlosen Nachahmung“ geeignete Leistung; „und in diesem Sinne genommen und für uns Deutsche auf unsere Verhältnisse übertragen und in deutsche Art umgesetzt, ist das Gebotene als eine überaus willkommene Bereicherung unseres Studienstoffes zu begrüßen“ (Zentralblatt 1897). Die Aufnahmebereitschaft einer Baukunst eigener Tradition bildete also den Rahmen der Übernahme und Integration. So mag man vergeblich nach der „sklavischen Nachahmung“ amerikanischer Bauten suchen — Modifikationen der deutschen Neuromanik durch überseeische Einflüsse hat es in großer Zahl gegeben; ich denke vor allem an verschiedene Arten bossierten Mauerwerks. Das amerikanische Vorbild kam den Parteigängern des „Natürlichen, Wahren“ im Streit zwischen Echtheit und „Surrogatwesen“ zugute. Die anschauliche Qualität der Bosse — Dauer, Wehrhaftigkeit, Urtümlichkeit — unterstützte den Geschmack an Urformen, an Schlichtheit, Plumpheit. In diesem Sinn kann man Kyffhäuser- und Völkerschlachtdenkmal von Bruno Schmitz ebenso als „Richardsonian“ bezeichnen (Hitchcock hat 1970 auf diese Beziehung hingewiesen und auch für P. Bonatz und Th. Fischer eine Verbindung vermutet), wie Elemente des Kaiserschlosses in Posen, Formen des Regierungsgebäudes in Koblenz ebenso wie H. Lichts Entwurf für das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, eine Fülle von Wohnhäusern (vgl. *Abb. 8a u. b*) ebenso wie Behaghels evangelische Kirche in Weinheim, die in der Tradition Mosers steht. Die Villa des Malers Ferdinand Keller,

die Eaton vor der Niederschrift noch besichtigen konnte, ist mittlerweile abgerissen worden.

Von der Intensität der deutschen Richardson-Rezeption unterschied sich die integrierende Übernahme amerikanischer Einflüsse in Österreich durch Adolf Loos (S. 109 ff.). Dieser erweiterte seine aus Publikationen geschöpften Kenntnisse durch den Augenschein: 1893–96 hielt er sich, anlässlich der Weltausstellung von Chicago, in den USA auf. Loos hat für das Kunsthandwerk immer wieder die Vorbildhaftigkeit Englands betont (S. 138), Pevsner hat Parallelen zwischen Loos und Sullivan gezogen, Eaton denkt eher an eine Auswirkung Richardsonscher Bauprinzipien. Allerdings ist auch diese Wirkung nicht unmittelbar anschaulich; sie kann – in Verbindung mit den Prinzipien japanischen Hausbaus – am ehesten in der Wendung gegen traditionelle Überlastung, in der Betonung des Naiven und in der Einfachheit der Innenräume gesehen werden.

In Schweden standen die Tendenzen des „Naturalismus“ (Terminus von Roosval, 1932) und des „Internationalismus“ dem Einfluß amerikanischer Architektur offen (S. 143 ff.). Neben der amerikanischen Bodenpolitik und der Vorstadtgestaltung (J. H. Palme) wirkten vor allem Bauten Richardsons und Sullivans vorbildlich.

Dem „Modern Romanesque“ sind H. Hedlund (Bibliotheken in Göteborg) und F. Boberg (Feuerwehrhaus in Gavle, 1890; Elektrizitätswerk in Stockholm, 1892) verpflichtet. Den Prinzipien der Chicagoer Schule folgte G. A. Nilsson in seinen Stockholmer Geschäftshäusern.

Der Idee des Internationalismus hatte sich in Dänemark A. Rosen verschrieben (S. 161 ff.). In der Fülle von Anregungen und Vorbildern, die sein Werk prägten, hatte auch die Bauweise Sullivans ihren Platz. Der Einfluß fortschrittlicher amerikanischer Richtungen konnte sich jedoch, wie Eaton im Blick auf die Architekturge-schichte Schwedens und Dänemarks feststellt, auf die Dauer nicht gegen den nationalen Historismus behaupten.

Die Schlüsselfigur für den Durchbruch Finnlands zur Moderne, E. Saarinen, wurde bisher stets in ihrer Reaktion auf Sullivan gesehen. Eaton stellt demgegenüber, im Anschluß an einen Hinweis Saarinens von 1947, die Bedeutung Richardsons heraus (S. 176 ff.). Die Formkunst des Amerikaners entsprach am ehesten den Vorstellungen von einer nationalen Kunst, die an die Tradition der ländlichen Gotik anknüpfte und den Klassizismus von C. L. Engel ablehnte. Die Tendenz, nationale Eigenart zu entwickeln, fand ihren Ausdruck im Granit als Baumaterial und als Sinnbild finnischer Art (S. 182 ff.). Repräsentanten des „Modern Romanesque“ wurden G. Nyström, K. Hård af Segerstadt, L. Sonck, die Architektenfirma Gesellius, Lindgren und Saarinen und O. Tarjanne. Eaton hat die Domkirche von L. Sonck in Tampere als schöpferische Abwandlung der Baukunst Richardsons herausgestellt (S. 192). Demgegenüber wurde jüngst als Vorbild die „„square-rubble“-Mauertechnik schottischer Architektur genannt; Vermittler der Kenntnis sei der Architekt H. Lindberg gewesen (Katalog „Finnland 1900“, Nürnberg 1973, S. 76). Hier müßten weitere Untersuchungen die Zusammenhänge klären.

Das Kapitel über die niederländische Baukunst ist naturgemäß auf H. Berlage konzentriert (S. 208 ff.). Der Architekt konnte 1911 durch eine längere Reise in die USA seine theoretischen Kenntnisse amerikanischer Architektur erweitern. Er schloß Bekanntschaft mit nahezu allen wichtigen Architekten des Gastlandes; in Vorträgen und Aufsätzen verbreitete er seine Erfahrungen: insbesondere empfahl er den niederländischen Architekten die Beschäftigung mit Richardson, Sullivan und Wright. Freilich verbieten schon der späte Zeitpunkt der Reise und das Alter Berlages, die Wirkungen der unmittelbaren Begegnung mit amerikanischen Bauten zu überschätzen. Berlage blieb auch bei freierer formaler Gestaltung europäischen Traditionen verpflichtet. So scheint der „Ersten Kirche christlicher Wissenschaftler“ weniger ein Bau Sullivans zugrunde gelegen zu haben als vielmehr das Muster reformierter Kirchen aus dem 17. Jahrhundert. Die Ähnlichkeit früherer Werke Berlages mit dem „Richardsonian Romanesque“ — das hat P. Singelenberg jüngst festgestellt — findet gelegentlich ihre Erklärung in der Beziehung auf eine gemeinsame Wurzel: das „Dictionnaire raisonné“ des Viollet le Duc (Singelenberg, Berlage, 1972).

Mit einem Resümee und Literaturhinweisen hat Eaton seine Arbeit abgeschlossen. Beide belegen, welche Breite der Übersicht nötig war, dieses facettenreiche, lebendige Buch zu schreiben. So ist es sicher unbillig, von einem Werk, das einen Rahmen absteckt, auch die bis ins Detail dringende Spezialarbeit zu erwarten. Eaton hat zu nächst seine Forschungen in den größeren Zusammenhang gestellt. Damit ist die Grundlage weiterer Untersuchungen geschaffen. Man mag bei diesen die Akzente etwas anders setzen: so wird man den Einfluß Richardsons und den jener mittelalterlichen Architektur Frankreichs abzuwägen haben, aus deren Formen er seinen Stil entwickelte. Man wird die Definition des „Richardsonian Romanesque“ zu verfeinern suchen, den formalen Vorleistungen der beeinflussten Länder mehr Gewicht beimessen und das Zentrum des „Modern Romanesque“ — den privaten Wohnbau — in großem Umfang einbeziehen. Gerade hier mußte Eaton Verzicht üben, da an Übersichtswerken zur „bürgerlichen“ Baukunst Mangel herrscht. Doch sind dies alles Projektionen in die Zukunft. Eaton gebührt das Verdienst, dem Interesse der Kunsthistoriker ein neues Forschungsgebiet geöffnet zu haben: mit Erstaunen bemerkt man, wie sich im Historismus Keime internationalen Formgebrauchs entwickelten, die dem Beharren auf nationalen Stilen den Boden streitig machten.

Michael Bringmann

AUSSTELLUNGSKALENDER

AMSTERDAM Historisches Museum. Bis 27. 10. 1974: Amsterdam onder stoom (1795 bis 1918).

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis 5. 5. 1974: Herbert Kitzel — Bilder, Zeichnungen 1951—1973.

BASEL Kunsthalle. Bis 5. 5. 1974: Weltausstellung der Photographie — Unterwegs zum Paradies. — Bis 28. 4. 1974: Gedächtnisausstellung Walter Schüpfers.

BERLIN Nationalgalerie. Bis 14. 5. 1974: Antoni Tàpies.

Messegeplände. 8. — 12. 5. 1974: 6. Internationale Kunstmesse Berlin 1974 u. 2. Fachmesse für multiplizierte Kunst.

Galerie Nierendorf. April 1974: Gerhard Marks zum 85. Geburtstag.

BIBERACH Städt. Sammlungen. Bis 5. 5. 1974: Anton Braith und Christian Mali — magazinierte Bestände.