

**Zeitschrift:** Schweizerische Bauzeitung  
**Herausgeber:** Verlags-AG der akademischen technischen Vereine  
**Band:** 113/114 (1939)  
**Heft:** 18

**Artikel:** Garten, Landschaft und Architektur: Vortrag  
**Autor:** Meyer, Peter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-50597>

### **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:** 05.04.2026

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

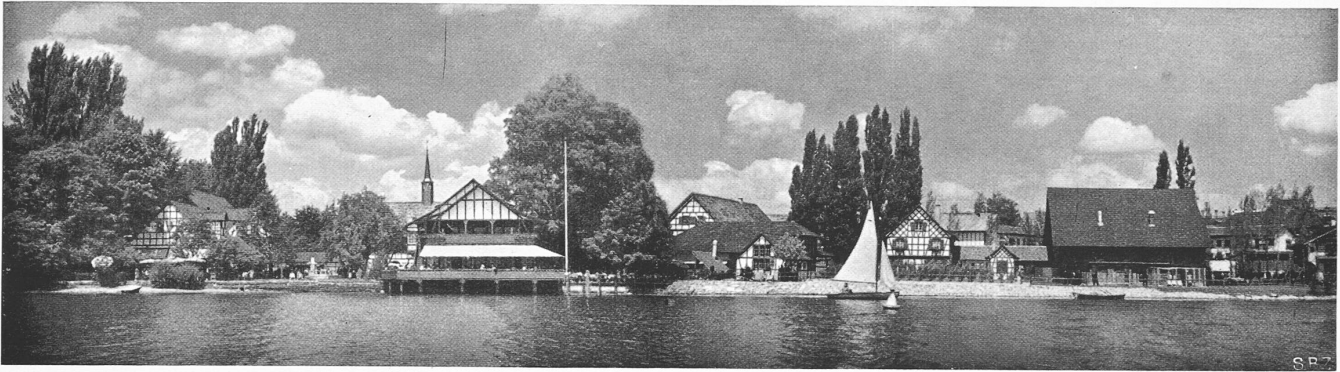


Abb. 1. Das Dörfli am Zürichhorn: Rebe, Landgasthof (dahinter Gemeindehaus), Bauernhaus, Bauerngehöft mit Stall u. Scheune. (Phot. Erismann)

## ZUR ERINNERUNG AN DIE GARTENPRACHT DER SCHWEIZERISCHEN LANDESAUSSTELLUNG 1939 IN ZÜRICH



Morgen schliesst die V. Schweiz. Landesausstellung, das grösste, schönste und gehaltvollste aller bisherigen eidgenössischen Volksfeste, ihre Pforten für immer. Es heisst Abschied nehmen von den liebgewordenen Bildern und Stimmungen, die sie in so reichem Mass vermittelt. Was könnten wir da besseres tun, als unserer «LA» einen Kranz zu winden aus den Blumen, die unser Aug den langen Sommer hindurch so oft erfreut, aus den Bildern der Naturverbundenheit ihrer Bauten mit der landschaftlichen Umgebung, gesteigert noch durch die Kunst der Gärtner. Wir können leider nur einen bescheidenen Abglanz von der Schönheit festhalten, die als äusserer Rahmen das Milieu der Ausstellung so grundlegend bestimmt und die Aufnahmebereitschaft der weit über zehn Millionen ihrer Besucher so wirkungsvoll und freudig gehoben hat. Unsere bisherigen, technisch-sachlichen Berichte seien dadurch nach der schönheitlichen Seite hin ergänzt; die dokumentarische Verarbeitung des Inhalts der unsern Leserkreis interessierenden Hallen durch berufene Fachleute ist im Gange und wird in den nächsten Monaten folgen.

Als Einleitung unseres vorliegenden LA-Gartenheftes bringen wir grundsätzliche Betrachtungen von Arch. Peter Meyer über die Beziehungen zwischen Garten, Bauwerk und Landschaft. Anschliessend erörtert der Gartenarchitekt der LA, Gustav Ammann, die besondern Aufgaben und Schwierigkeiten ihrer Lösung, während der verdiente Direktor und spiritus rector der Landesausstellung, Arch. Armin Meili, das Schlusswort hat.

### Garten, Landschaft, Architektur

Vortrag von Arch. PETER MEYER, gehalten im Z. I. A. am 25. Okt. 1939

#### I.

Betrachtet man die Gartenkunst in ihrer historischen Entwicklung, so ist man versucht, sie aus dem Feldbau herzuleiten. Rodung und Pflanzung, die künstliche Entfernung unerwünschter und künstliche Züchtung erwünschter Pflanzen sind das Grundelement der Tätigkeit des Landmanns wie des Gärtners, und so scheint der Garten eine Art veredelter Feldbau zu sein. Aber das gilt höchstens für seine praktische Seite, für die Methoden der Bearbeitung des Bodens und der Pflege der Pflanzen; als Idee ist der Garten etwas völlig anderes als ein besonders sorgfältig mit bestimmten schönen Blumen statt mit Kornfrucht bepflanztes Feld. Er gehört einer anderen Ordnung an. Mit wunderbarer Klarheit wird das im Mythos vom Sündenfall formuliert: zuerst, im Anbeginn der Welt war der Garten da, aus Gottes eigener Hand, und erst als Adam und Eva aus dem Garten Eden vertrieben waren, begann der Feldbau.

Die Vorstellung vom vollkommenen Garten ist nicht aus dem Praktischen herausgewachsen, sondern sie stammt aus einer Welt jenseits aller Nützlichkeit, und auch historisch steht der Wohn- und Nutzgarten nicht am Anfang, sondern am Ende der

Entwicklung. Am Anfang steht das Paradies, und ähnliche Garten-Visionen gibt es in allen Mythologien. Die alten Griechen wussten von den Gärten der Hesperiden mit goldenen Aepfeln, sie lagen an den Grenzen der Welt nach Sonnenuntergang; auf lautlosen Asphodelos-Wiesen weiden die Fohlen des Hades, und in überschwänglicher Pracht blühen alle Bergblumen des Olymp beim Beilager des Zeus und der Hera. Und für den Christen ist das Paradies nicht nur mythische Vergangenheit, sondern der Ort, in den er zuletzt wieder einzugehen hofft.

Der Architekt muss beschämt bekennen, es mit aller Kunst nie soweit gebracht zu haben, dass sein Werk als der schlechthin ideale Schauplatz für das Leben von Seligen betrachtet worden wäre; selbst die «Veste Zion» hat nach der architektonischen Seite nie feste Gestalt angenommen. Vielleicht hat man bei Häusern und Palästen und sogar Tempeln zu stark das Einzelte, Abschliessende empfunden, die Materie mit allen banal-technischen Notwendigkeiten, alle die irdischen Rücksichten, deren sich die Architektur bei aller Vergeistigung der Form nun einmal nicht ent schlagen kann, die aber die Seligen nicht mehr berühren. Auf Erden sind Gärten stets als ein Inbegriff gesicherter Kultur und wohl langewandten Reichtums betrachtet worden: die Gärten von Damaskus sind im Orient sprichwörtlich, und ungezählte persische Teppiche und Miniaturen verherrlichen die Gärten von Schiráz.

Als Ort der Ordnung und Sicherheit ist der Garten der ausgesprochene Gegensatz zur Landschaft. Man kann sich das heute in unseren dicht bevölkerten und geordneten Ländern gar nicht mehr richtig vorstellen. Der Mensch der Vorzeit, der in menschenleeren Wildnissen schweifte, mag sich in seiner Wohnhöhle oder noch im Pfahlbaudorf gefühlt haben wie in einer ständig belagerten Festung, aus der er Ausfälle unternahm um Beute heimzubringen. Und noch der Bürger einer mittelalterlich ummauerten Stadt, die jeden Abend ihre Tore schloss, mag zur Landschaft ein ähnliches Verhältnis gehabt haben. Die Landschaft war das Fremde, Ungeordnete, Unübersehbare, das Dickicht, in dem man sich verirrt, und aus dem die Räuber und die wilden Tiere kommen, das von aussen Gegebene, über das man keine Macht hat, der leere Zwischenraum zwischen den Städten oder Gehöften, in denen man sich sicher fühlt. Das Haus ist dagegen der selbstgeschaffene Lebensrahmen, den man beherrscht, der Ort, wohin man sich zurückzieht, und den man verteidigen kann. Wir können uns heute kaum mehr vorstellen, wie ausschliesslich sich früher das Interesse des Kulturmenschen auf diesen Kreis des Häuslichen, Städtischen beschränkt hat, aber wir finden den Beweis dafür in der Kunst. Jahrtausende lang hatte man Mensch und Tiere in Plastik und Malerei bis zur Vollkommenheit wiedergegeben, bevor man auf den Gedanken kam, auch Landschaften zu malen. Die reine Landschaftsmalerei aus Freude an der Schönheit der unberührten Natur hat — nach vereinzelt Vorläufern — erst im XIX. Jahrhundert ihre Blütezeit erlebt.

Der Garten kommt somit keineswegs von der Landschaft her, er ist weder verschönerte Landschaft, noch veredelter Ackerbau, sondern er kommt von der Architektur. Er ist ein Versuch, die Ordnung und Sicherheit des Hauses auch noch über ein Stück seiner Umgebung auszuweiten, ein Stück Land aus der wilden Landschaft auszuschneiden, und der Architektur zuzuordnen. In allen europäischen Sprachen ist darum gerade dieses Abgeschlossen-sein zum namengebenden Merkmal des Gartens geworden: das lateinische «hortus» ist dem deutschen «Hort» = behüteter Schatz stammverwandt, «hortus conclusus» — verschlossener Garten — ist ständige Redensart und zugleich Marien-Epiklese des Mittelalters, «peribolos» heisst «das Umhegte» und Garten, garden, jardin, giardino kommt von garder = warten, bewachen.



Abb. 2. Blick von der «Weindegustation» gegen Süden; links «Jagd», rechts hinten Schiessstand. Gebr. Mertens

## II.

Jede Art von Gartenkunst ist darum nur im Zusammenhang mit der Architektur ihrer Zeit verständlich; der Garten ist entweder die Fortsetzung der Architektur mit gärtnerischen Mitteln — oder ihre Ergänzung nach einer gegensätzlichen Seite. Aber die Gartenkunst gewinnt eine eigenartige Spannung daraus, dass sie sich trotz ihrem architektonischen Ursprung der Pflanzen und Bäume bedient, die ihren Charakter als Naturwesen nie so weit verleugnen, wie der bearbeitete Steinquader. Man kann dem einzelnen Gewächs einen bestimmten Platz anweisen, und manchmal sogar auf seine Form Einfluss nehmen — bei geschnittenen Bäumen, Hecken, Spalieren; was sich dabei nicht ausschalten lässt, ist das Bedürfnis der Pflege und der Wechsel der Jahreszeiten — Momente, die in der Architektur keine wesentliche Rolle spielen, sodass hier der Garten einen neuen Erlebnisbereich — den der Zeit — in die architektonische Bindung einbezieht.

Epochen, die die Landschaft als solche nicht ästhetisch würdigten und darum der Darstellung in der Kunst nicht für wert befanden, konnten trotzdem ein starkes Verhältnis zur einzelnen Pflanze haben, und man erlebt diese im Garten sogar intensiver als im Freien; sie ist im Garten dem Betrachter näher gerückt, sie ist isoliert, in einen menschlich-sinnvollen Zusammenhang gestellt, und schon rein praktisch will sie gepflegt — und somit gekannt sein. Man sah sie aber weniger im Zusammenhang mit der übrigen Natur, als im Verhältnis zum Menschen.

Schon im ältesten Denkmal der europäischen Literatur, in der Ilias, erscheint der an der Pflanze sichtbare Wechsel der Jahreszeiten als Symbol der menschlichen Vergänglichkeit: der Lykierfürst Glaukos verweist dem Diomedes die Frage nach seinen Ahnen [VI. 145]:

«Tydeus grosser Sohn, was fragst Du nach meinem Geschlechte? Wie der Blätter Geschlechter, so sind die Geschlechter der Menschen. Blätter verweht zur Erde der Wind, und andere spriessen Rings im knospenden Wald, wenn die Stunde des Frühlings gekommen.

So auch der Menschen Geschlechter — die sprossen und jene vergehen.»

Eine Stelle, von der vielleicht das schöne Wort von den Grases Blüten in den Psalmen abhängt. «Blühen», «Reifen», «Welken» sind bildliche Ausdrücke, die von der Pflanze her über

alles ausgebreitet werden, was einer Entwicklung unterworfen ist, vor allem also das menschliche Leben selbst. Wer sich einen Garten anlegt, oder auch nur einen Blumentopf ins Zimmer stellt, der errichtet sich ein Symbol der Vergänglichkeit, ein memento mori, das ihm ohne Worte in freundlicher Erbarmungslosigkeit zeigt, wie jeder Blüte das Verwelken folgt, zugleich aber auch den Trost, dass immer wieder Knospen aus dem kahlen Holz hervorbrechen.

Die Architektur kann nichts Aehnliches bieten, sie ist starr, und dem eindeutigen Verfall unterworfen, das eigentliche vitale Erlebnis der gerichteten Zeit nimmt im Garten eindrücklichere Form an als am Bauwerk. Es dauert lange, bis ein neues Gebäude über den misslichen, sozusagen illegitimen Zustand der allmählichen Delabrierung schliesslich in den wieder ästhetisch



Abb. 5. Bronzefigur von Herm. Hubacher am rechten Ufer (Froebel)



Abb. 3. Blick umgekehrt wie auf Abb. 2, gegen die «Weindegustation». — Gebr. Mertens, Zürich (Phot. Froebel)

positiven End-Zustand der Ruine übergeht, in dem die verfllossene Zeit gleichsam entropisch enthalten ist. Beim Garten haben die Zeichen des Alters von Anfang an den positiven Charakter des Reifens, er verwildert vielleicht, aber die Bäume werden nur immer ausdrucksvoller, und sie tragen als lebendige Geschöpfe die Erinnerung an den Gründer weiter, der sie gepflanzt hat, während das Haus wie eine tote Schale zurückbleibt. Dieses Erlebnis des Alten Gartens spielt in der Poesie eine grosse Rolle; unübertrefflich formuliert wird es etwa in dem schönen Gedicht von Eichendorff:

«Kaiserkron und Paeonien rot  
Die müssen verzaubert sein,  
Denn Vater und Mutter sind lange tot,  
Was blühen sie hier so allein?»

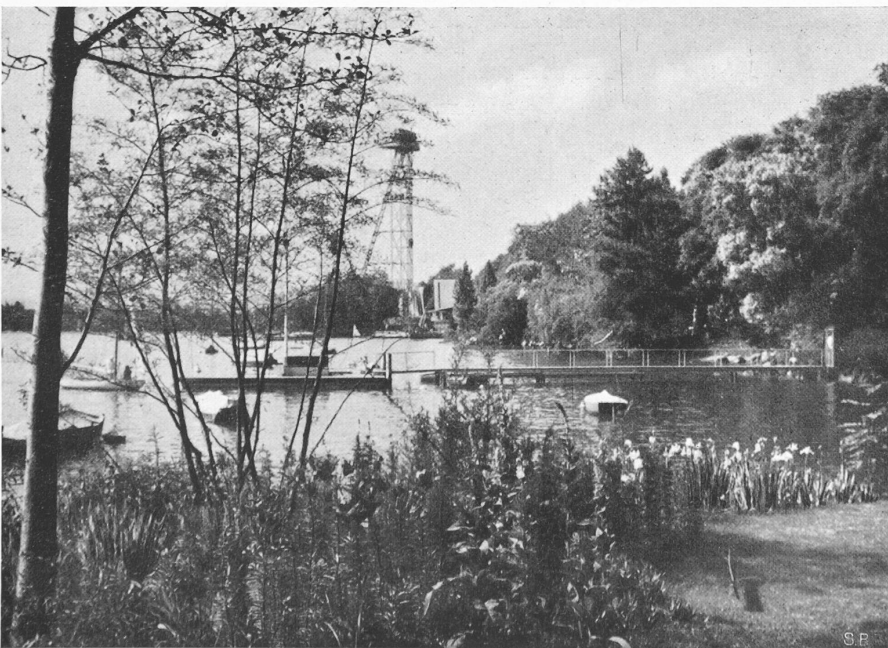


Abb. 4. Rechtes Seeufer von der Bündnerstube gegen den Haupteingang (Phot. Mertens)

Das ist ein typisches Garten-Erlebnis, kein Landschafts-Erlebnis. Aber auch ohne alle tieferen Hintergründe: der Garten gibt die Möglichkeit, den Wechsel der Jahreszeiten in die architektonische Komposition einzubeziehen, und damit einen Wechsel des Dekors, der von selbst abläuft.

### III.

Im Anfang steht der streng komponierte, regelmässige Garten, der schroffe Gegensatz zur regellosen Landschaft. Wie man an Festtagen in südlichen Ländern Teppiche aus den Fenstern hängt, so ist dieser Garten ein vor das Haus gebreiteter Teppich, zugleich festliche Manifestation des Wohlstandes und grossmütiges Geschenk an die Allgemeinheit, denn im Grund hat der Vorübergehende, der den Garten

von aussen sieht — sofern er nicht ummauert ist — ebensoviel davon wie der Hausherr, denn kleinere Gärten dieser Art sind nicht eigentlich bewohnbar. Bei grossen, parkartigen Dimensionen lassen sich dann Sitzplätze, Lauben, gewissermassen Wohn-Nischen auch in solche Kompositionen einbeziehen — aber sie bleiben Zugabe.

Dieser klassische, axial-symmetrisch komponierte Garten ist nichts anderes als die Fortsetzung der klassischen Architektur mit gärtnerischen Mitteln. Wie der Bewohner des Hauses seine private Bequemlichkeit dem Bedürfnis gesellschaftlicher Repräsentation unterordnet, das eine strenge Symmetrie der architektonischen Komposition fordert, so opfert er auch im Garten seine Bequemlichkeit dem Ideal einer abstrakten Ordnung. Man muss sich die Grossartigkeit dieser Gesinnung vergegenwärtigen, den Glauben an eine objektive Ordnung der Welt, der unausgesprochen hinter diesem Kompositionsprinzip steht — um zu verstehen, welches ein Unsinn es war, dass gerade dieses exklusivste Prinzip zum gedankenlos gehandhabten Gemeinplatz wurde. Im klassischen Haus und Garten ist der Erbauer der Schöpfer eines abstrakten Kunstwerkes, das er als solches geniessen, aber nur nebenbei «benützen» kann, denn beides nimmt nur insoweit auf seine Bequemlichkeit Rücksicht, als dies die Hauptsache — die abstrakte Ordnung — nicht stört.

Der Typus des regelmässigen Gartens wird abgelöst vom Typus des romantischen Gartens, vom «Englischen Park». Er war als spezifischer Gegensatz zum vorigen gemeint, man setzte dem Regelmässigen, das als starr und tot empfunden wurde, die phantasievolle, überraschungsreiche Unregelmässigkeit gegenüber, dem gewollt Unnatürlichen der strengen Ordnung die scheinbar natürliche Zufälligkeit. Aber soviel man auch in Rousseaus Zeiten von «Natur» sprach: man meinte dabei nicht die in grossartiger Gleichgültigkeit dem Betrachter

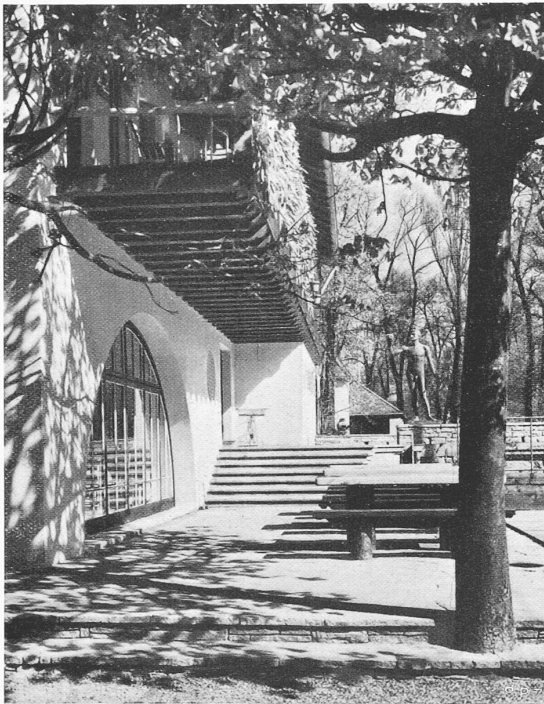


Abb. 6. Grotto Ticinese am Boccia-Platz (Beringer)

neutral gegenüberstehende wirkliche Natur, sondern eine auf menschliche Gefühle abgestimmte, eigens präparierte Natur, der mit heroischen und rührsamen Effekten aller Art nachgeholfen wurde. Man dachte mehr an die Gemälde Claude Lorrains als an die wirkliche Landschaft. Zur Architektur hatte dieser Gartentypus im Grund überhaupt keine Beziehung. Zwar liessen sich künstliche Ruinen, Freundschafts-Tempelchen, gotische Kapellen, chinesische Pavillons, Meiereien u. dgl. darin unterbringen, aber das alles hatte einen sozusagen absichtlich zufälligen Standort, es sollte als Ueberraschung wirken, und sogar das Hauptgebäude blieb ohne feste Bindung. Diese Zwanglosigkeit war als pointierter Gegensatz zum klassischen Kompositionsprinzip gemeint — und gerade hierdurch blieb sie daran gebunden.

#### IV.

Nichts zeigt deutlicher, dass die Architektur heute aus dieser polaren Spannung herausgetreten ist, als die moderne Gartenkunst, die den beiden Typen — dem klassisch-regelmässigen wie dem romantisch-unregelmässigen Garten — mit der gleichen Distanz gegenübersteht. Denn inzwischen hat man ein völlig neues Verhältnis zur Landschaft gewonnen: die von der menschlichen Hand unberührte Natur gilt uns nicht mehr als das schlechthin



Abb. 7. Rebe und Landw. Genossenschaftshaus in den alten Bäumen (A. T. Pfister)

Formlose, ästhetischer Würdigung Unzugängliche, wie allen früheren Zeiten.

Die zunehmende Industrialisierung Europas und Intensivierung der Landwirtschaft infolge der sich verdoppelnden Bevölkerungszahl hat den unberührten Landstrichen heute den Charakter der Ausnahme, des Seltenen verliehen. Schönheiten, die früher unbeachtet blieben, weil sie selbstverständlich waren, sind dadurch zum bewussten genossenen Reiz geworden. Es waren nicht einheimische Landleute, die die Schönheit der Alpen entdeckt haben und zu Begründern des Alpinismus geworden sind, sondern fremde Städter, aus dem am frühesten industrialisierten England (und schon der erste Vorläufer dieser Naturbegeisterung — Petrarca — war ein Städter). In dieser Vorliebe für das Natürliche ist noch der romantische Gegensatz zwischen gespannter und entspannter Form in neuer Fassung enthalten, als Gegensatz zwischen Stadt und Land, künstlich und naturgewachsen. Zugleich hat die zunehmende technische Beherrschung der Natur dieser viel von ihren früheren Schrecken genommen, sie wird nicht mehr als der feindliche Gegenpol jeder menschlichen Ordnung empfunden, und vor allem hat die Durchforschung der Natur nach allen erdenklichen Richtungen — dieses Hauptanliegen des XIX. Jahrhunderts — diese als einen Kosmos von unvorstellbar vollkommen und reich gegliederter Ordnung erwiesen, sodass Naturformen und -Vorgänge, die früher von unberechenbarer Willkür schienen, heute selbst dem Laien (— in oft allzugrossem Wissensoptimismus —) für gesetzmässig begründet oder für durchschaubar gelten. Das Element der Opposition gegen die Willkür der ungeformten Natur, das im klas-

(In Klammer  
die Namen  
der Photo-  
graphen)



Abb. 10. Garten am Bergbauernhaus. Heinr. Gubler, Pfäffikon (R. Spreng, Basel)



Abb. 11. Garten am Bauerngehöft. J. E. Schweizer, Basel-Glarus



Abb. 8. Walliser Weinstube mit altem Stadel im Zürichhorn-Park (A. T. Pfister)

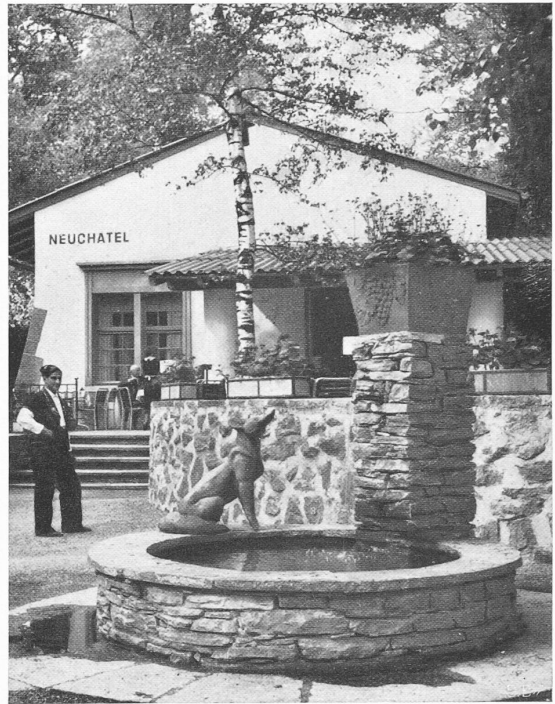


Abb. 9. Neuenburger Weinstube im Coin romand beim Dörfli  
Brunnenplastik (Terracotta) von P. Blanc, Lausanne (Beringer)

sisch-regelmässigen Garten enthalten war, fällt heute fort, weil die Natur selbst als gesetzmässig geordnet empfunden wird.

Dieses neue Verhältnis zur Landschaft äussert sich zuerst in der Malerei (wenn wir die Literatur beiseite lassen wollen, die erst noch unter diesem Gesichtspunkt zu durchforschen wäre): das XIX. Jahrhundert zeitigt eine beispiellose Blüte der Landschaftsmalerei. Vorher hatte man phantastische Landschaften gemalt und Hintergründe von Porträts, religiösen oder anderen Szenen, und noch die romantische Landschaft ist Träger einer bestimmten heroischen oder elegischen Stimmung, und damit auf den Menschen bezogen. Erst das XIX. Jahrhundert malt die Landschaft um ihrer selbst willen, in einer respektvollen, ja demütigen Unterordnung unter das Motiv, das viele Maler nicht zu verändern wagen, um nicht die Authentizität der Naturwiedergabe zu gefährden. Man soll diesen Naturalismus nicht gering-schätzen, weil er heute banal geworden ist: zu seiner Zeit hatte er das Pathos einer Eroberung, und das Ethos einer unbedingten Hingabe der besten Künstler an ihre Berufung.

In der Architektur brachte dieses Jahrhundert die grösste Krise, die wir kennen: die wuchernde Entartung des Monumentalstils, der auf den Profanbau übergreift, und die in immer neuen Schüben dagegen einsetzende, ihres Zieles nicht oder unklar bewusste Reaktion. Die klassisch-monumentale Haltung stirbt ab, sie löst sich von ihren soziologischen Grundlagen, um als freischwebende, mit nichts verwurzelte Pose jedem Missbrauch zur Verfügung zu stehen, und eine neue Profanarchitektur ohne Monumentalanspruch zeichnet sich als das eigentliche gemeinsame Ziel hinter den gegensätzlichsten Reformbestrebungen der

letzten 60 bis 70 Jahre erst in den letzten Jahren deutlich ab. Eine Begleiterscheinung dieser Krise war das generelle Sinken des künstlerischen Niveau in der Architektur, der zeitweise Verlust des Gefühls für die kubische Masse (am ausgesprochensten etwa zwischen 1860 bis 1890) und der Verlust des Gefühls für die Beziehung zwischen Bauwerk und Landschaft. Niemals in der ganzen Kunstgeschichte sind Bauten hilfloser in die Gegend gestellt worden, niemals wurden Gärten ungeschickter angelegt, als etwa die hilflosen Rondelle mitten auf Grosstadt-Plätzen: Fragmente des klassischen Monumentalgartens, sinnlos zerstreut auf Orte, wo sie überhaupt keine Wirkungsmöglichkeit hatten, ausgenommen die als Verkehrshindernis. Soweit sie nicht gute alte Vorbilder kopierten, sind die Gärten jener Zeit die pure Verlegenheit.

#### V.

Heute beginnt sich ein neues Verhältnis des Hauses zur Landschaft durchzusetzen, und damit auch ein neuer Garten-Typus. Jeder gute Architekt, ob moderner oder traditioneller Richtung, ist heute bestrebt, seine Bauten «dem Gelände anzupassen»; er tut damit auf einer bewussten Ebene das, was der



Abb. 12

Staudengarten beim «Heimatwerk», links und rechts des Hornbaches. Arnold Vogt, Erlenbach (Froebel)



Abb. 13

Bauer jahrtausendelang mehr instinktmässig, d. h. ohne bewusste Ueberlegung tat, wenn er sein Haus richtig nach Regen- und Windseite, Sonne und Wind mit einem Minimum von Erdbewegung in das vorhandene Gelände stellte, sehr im Gegensatz zum Herrenhaus, das sich weder einordnen will noch soll, das vielmehr seine Umgebung durch künstliche Terrassierung und Planie beherrscht. Wenn der Architekt heute Landschaft und Haus sozusagen aus dem gleichen Blickpunkt zusammensieht, so bedeutet das eine neue Situation für den Garten. Es ist nicht mehr seine Aufgabe, zur Landschaft in Opposition zu treten, ein Stück aus dem natürlichen Gelände herauszuschneiden, und im schroffen Gegensatz zum Uebrigen dem abstrakten Axenkreuz der klassischen Monumentalarchitektur zu unterwerfen. Man hat aber auch nicht mehr nötig die Natur romantisch zu sentimentalisieren, seit sie schon in ihrer unverbildeten Gestalt auf den Betrachter wirkt. Man kann sie also als «Landschaft» belassen, sie nach der praktischen Seite für die menschlichen Bedürfnisse einrichten, und zugleich durch gärtnerische Massnahmen jenen innigen Kontakt zwischen Haus und Landschaft verstärken, den der Architekt schon in seiner architektonischen Formgebung sucht.

Nur darf man diese Entwicklung nicht als eine Rückkehr zur Natur missverstehen, wie sie Rousseau meinte. Es ist nicht ein Rückfall ins Ungeformte, vielmehr wird heute umgekehrt auch die unveränderte Natur als Kunstwerk, als gesetzmässig ästhetisch positiv gewertet. Aus diesem Grund scheint uns die Natur heute schutzwürdig. Naturschutz und Heimatschutz sind

keineswegs altmodische, sondern typisch moderne, auf dieser neuen Wertschätzung des Natürlichen und des gewissermassen wieder zur Natur gewordenen Historischen gewachsene Bewegungen, Parallelströmungen zu der von der modernen, rationalen Seite herkommenden Forderung nach Landesplanung, die ja heute auch die Naturschutzforderungen in sich aufnimmt.

Die historischen Gartentypen sind damit nicht entwertet, aber der heutige Gartenarchitekt ist nicht mehr in ihnen befangen, er steht ihnen mit vollkommener Freiheit gegenüber und handhabt sie demgemäss. Wo es ihm auf eine gehobene Tonart, auf festliche Repräsentation ankommt, wird er immer wieder auf das axial-symmetrische Schema zurückgreifen, aber er wird es nicht gedankenlos verwenden, wo diese Tonart nicht am Platz ist. Und in bewusst spielerischer Laune kann er romantische Effekte einstreuen, die direkt, oder auch «surrealistisch», d. h. ironisch wirken können, ohne dass er dabei zu irgendeiner Konsequenz verpflichtet wäre.

Er setzt als Akzente was früher Grundprinzipien waren, in der Hauptsache aber geht er stets von den Gegebenheiten aus: von der Konfiguration des Geländes, von vorhandenen Bäumen, natürlichen Wasserläufen, Abhängen, andererseits von der Architektur. Eine «Komposition» als eigenes ästhetisches Programm tritt für den Betrachter oft gar nicht mehr in Erscheinung, so viel Ueberlegung von Seiten des Gärtners auch aufgewendet wurde. Diese Ueberlegungen zielen eben nicht mehr darauf ab, den Garten im Gegensatz zur Landschaft zu isolieren, sondern die Landschaft wird selbst als Rohstoff für den Garten betrachtet, und durch gärtnerische Massnahmen in der Richtung vervollkommenet, die man als ästhetische Leitidee in ihr wahrzunehmen glaubt.

Es sei nur nebenher erwähnt, dass hier auch der Berührungspunkt mit dem japanischen Garten liegt. Die so auffälligen «Japonismen», die auch



Abb. 14. Farbengarten von G. Ammann, Zürich, mit Plastik von Herm. Haller, am «Wollishofer Zürichhorn» (Phot. König)



Abb. 15. Blick gegen Hotel und Festplatz, mit Blumenbeeten von J. Lamprecht, Bassersdorf (Hinz)



Abb. 16. Blumenhof und Durchblick beim Zugang zum Hotel (links)



Abb. 17. Hotel-Seefront mit Sondergarten Ad. Engler, Basel (Froebel)

an den Gärten der Landesausstellung nicht fehlen, sind mehr als eine blosse Modespielerei: auch der japanische Garten ist von den Rändern her und von den topographischen Gegebenheiten aus entwickelt, nicht nach Axialsymmetrien. Hier liegt allerdings auch die Grenze der Verwandtschaft, denn die einzelnen Trittsteine, Laternen, Felsengruppen haben in Japan eine ganz bestimmte, kultisch-traditionelle Bedeutung, die uns unzugänglich bleibt, und ein gebildeter Asiate wird lächeln wenn er sieht, wie wir sie naiv als Stimmungsrequisiten verwenden.

Weil sich heute die «Komposition» des Gartens als solche für den nicht-fachmännischen Betrachter nicht vordrängt, bleibt das Interesse des Betrachters für die Würdigung der einzelnen Pflanzen frei. Das ausdrucksvolle Staudengewächs, der charakter-

volle Baum ist nicht mehr wie früher als Einzelwesen entwertet, und zum blossen Kompositionselement und Farbpartikel gestempelt, indem er sich in regelmässigen Abständen wiederholt; jedes Gewächs ist vielmehr als Individuum ernst genommen wie früher nie. Es hängt damit zusammen, dass heute die Pflanzen-Züchter besonders intensiv an der Verbesserung von Wildformen zu Gartenformen arbeiten, dass wilde Blüten- und Blattpflanzen für den Gebrauch in Gärten gezüchtet werden, sodass auch von Seiten des Pflanzenbestandes der grundsätzliche Unterschied zwischen Landschaft und Garten verwischt wird.

Damit hat auch das Haus eine engere Beziehung zum Garten gewonnen als früher. Der regelmässige Garten war zwar durchaus auf das ebenfalls auf das gleiche Axenkreuz zentrierte

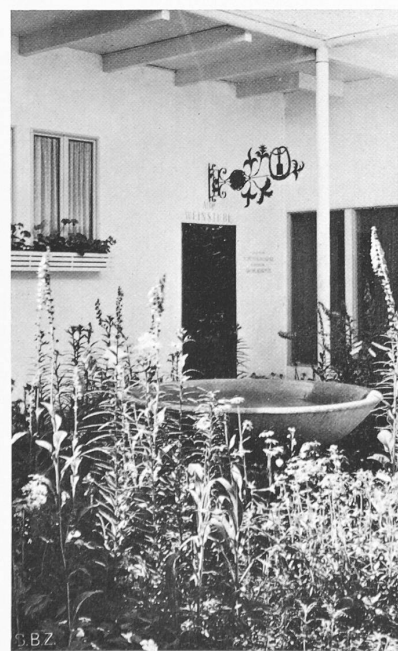


Abb. 18. Blumenhöfchen der Weinstube (Froebel)

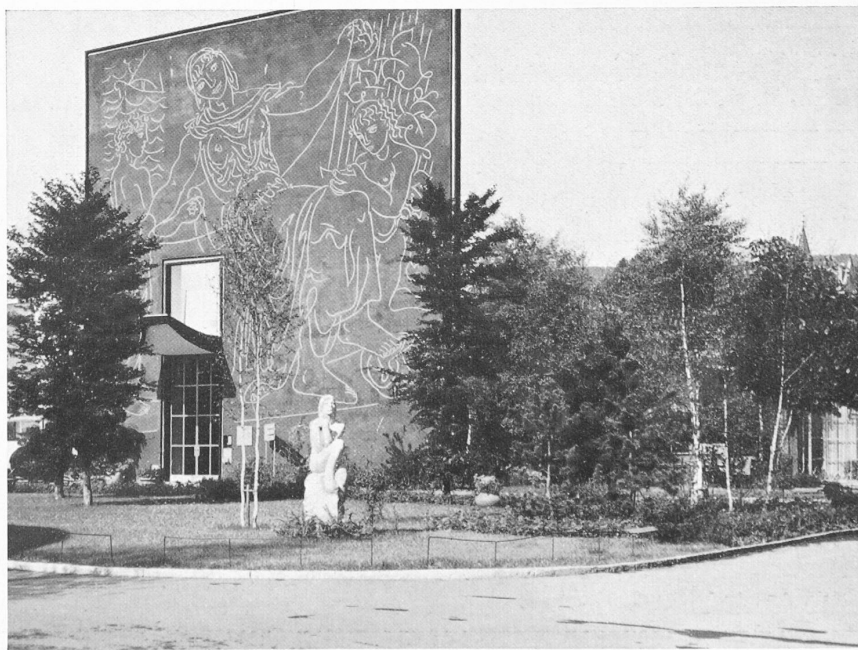


Abb. 19. Haupteingang der Textilabteilung mit Rosenhof von J. E. Schweizer (Froebel)

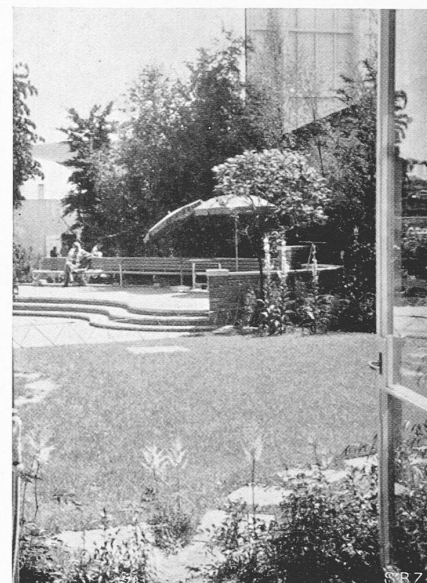
## Bilder aus dem Garten zu den drei Türmen der Abteilung „Kleider machen Leute“



Abb. 20. Birkengruppe neben Uhrenpavillon



Abb. 21



Ausblicke aus dem Längsgang des Modepavillon

Abb. 22

Monumentalgebäude bezogen, aber diese Beziehung spielte im Abstrakt-Geometrischen, Ausser-Menschlichen. Die neue Auffassung der Landschaft hat aber dazu geführt, dass nicht nur der Garten, sondern auch das Haus selbst heute auf seine Opposition zur Landschaft verzichtet: mit bewohnbaren Dächern, Terrassen, Balkonen, Veranden und ganz in Fensterflächen aufgelösten Aussenwänden öffnet sich das Haus der Landschaft, oder vielmehr, es gestattet dieser, ins Haus einzudringen. Auch hierin liegt wieder eine Verwandtschaft mit dem japanischen Haus. Man hat in den Zwanzigerjahren versucht, diese Auflockerung des Hauses, und besonders die grossen Fensterflächen mit hygienischen, also rationalen Gründen zu rechtfertigen, aus Ueberdruß an den sich widersprechenden ästhetischen Theorien. Aber es war diesen Scheingründen zum Trotz eine ästhetische Entscheidung, eine Stilfrage, und die riesigen Fensterflächen sind genau so ein Formalismus, der z. T. auf Kosten der Wohnlichkeit ging, wie es die alten, axial eingeteilten Fenster waren. Diese Feststellung enthält nichts Abfälliges, es hat keinen Sinn solche Entscheidungen ins Quasi-Rationale abzuschieben, wo sie dann zum Dogma erstarren, man sollte vielmehr auch die ästhetischen Entscheidungen als solche ernst nehmen. Mit dem Garten verfuhr man ebenso: die Parolen hiessen «Wohngarten», «Nutzgarten» in Parallele zur «Zweckarchitektur», aber was damit

gemeint war, war viel weniger die banale Nützlichkeit als die menschliche Haltung — die gleiche, die die profane Wohnarchitektur von der Monumentalarchitektur unterscheidet. Es bürgt für die Tiefe und die Einheitlichkeit der modernen Architekturentwicklung, dass sich Haus und Garten ohne deutliches Bewusstsein der beiderseitigen Absichten und zum Teil mit irreführenden, theoretischen Begründungen ganz in der gleichen Richtung entwickelt haben, sozusagen auf getrennten Wegen, sodass heute der Architekt in der Arbeit des Gartengestalters die Bestätigung seiner eigenen Absichten findet und umgekehrt. Im Grossen folgt der Garten den Entwicklungstendenzen der Architektur, im Einzelnen bildet er die Ergänzung und den Gegensatz zu ihren Formen. Denn wenn die Architektur heute durchaus das Organische, Menschliche sucht, im Gegensatz zur klassischen Architektur, die eine abstrakte Ordnung suchte, so bedient sie sich dabei doch der geometrischen Formen, die ihr von Seiten der verwendeten Materialien vorgeschrieben werden. Es gibt Leute, die nicht einsehen, dass das möglich ist, und die deshalb fordern, dass die Architektur bis ins Einzelne nicht nur auf den menschlichen Masstab abgestimmt, sondern auch noch im Detail organismen-artig geformt sei — ein Mangel an Masstab, der z. B. für die Seltsamkeiten der anthroposophischen Architektur charakteristisch ist. Alle guten modernen Bauten, nicht zuletzt die

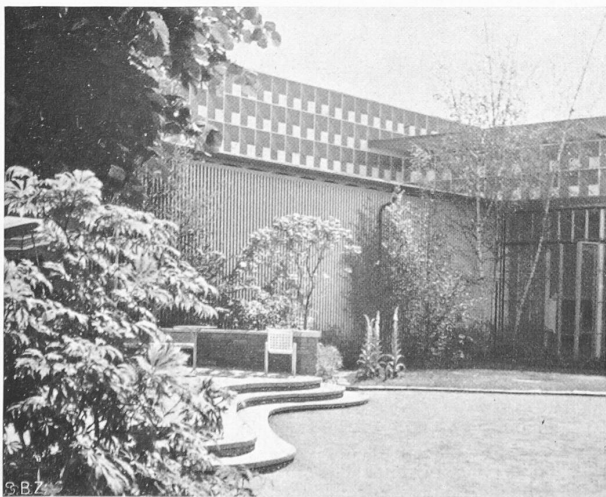


Abb. 26. Ruheterrasse beim vierten Gartenraum



Gebr. Mertens, Zürich

Abb. 27. Dritte Gartennische am Modepavillon

Entwurf und Ausführung von Gebrüder Mertens, Zürich

(Leica-Aufnahmen von W. Mertens)



Abb. 23. Vierter Gartenraum



Abb. 24. Vegetationsbild der ersten Gartennische

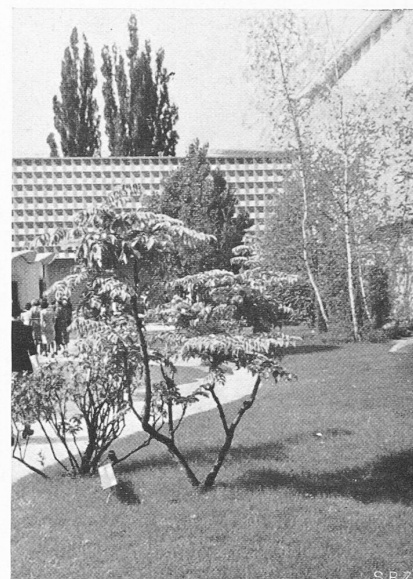


Abb. 25. Rasenfläche am Uhrenpavillon

Bauten der Landesausstellung zeigen, dass auch bei rein architektonischer, also geometrischer Formgebung der Eindruck des Menschlichen zustande kommt, und es sind gerade die Gärten, die dabei entscheidend mitwirken. Indem ihre ausgesprochen lockere, entspannte Formgebung sich an die Bauten anschliesst, lässt sie diese zwar durch den Kontrast umso geometrischer erscheinen, zugleich aber zeigt sie, dass sich diese einfachen Kuben und Flächen weniger feindlich zur organischen Natur verhalten als die klassischen Monumentalgebäude. Der moderne Garten ist darum mehr als eine freundliche Zugabe zur Architektur: er ist ein nicht wegzudenkender Teil, ohne den die Architektur unvollständig und unverständlich wäre.

**Der Garten zu den drei Türmen**  
beim Modepavillon der Abteilung „Kleider machen Leute“

Von GEBRÜDER MERTENS, Zürich

Ausstellungen bieten Möglichkeiten für architektonisch kühne Lösungen, die der Alltag mit seinem langen Zeitmass uns versagt. Wohl eine der architektonisch interessantesten Gebäudegruppen, voller Gegensatzspannungen und Freiheit der Formen, finden wir bei der Textilabteilung mit Modepavillons und Mode-Theater von Arch. Karl Egender. Die Gruppierung der Gebäude

umschliesst ein langes, schmales Rechteck, in dessen Mitte drei runde, konisch sich zuspitzende Türme mit Vitrinen stehen. Die vierte Längsseite dieses Hofes wird durch die hohe, reizlose Holzwand des Uhrenpavillon gebildet.

Der Gartengestalter stand hier vor einer sehr schweren Aufgabe. Die drei dominierenden Türme durften nicht in grosse Rasenflächen gestellt werden, da sonst der Zugang des Publikums zu den Schaukästen verunmöglicht worden wäre; die Ausstellungsleitung verlangte ausserdem die Führung einer 6 bis 7 m breiten Strasse mitten durch das lange Rechteck, sodass der grosse Hofraum entzwei geschnitten und dadurch seiner einheitlichen Wirkung beraubt wurde. — Demgemäss mussten wir unsere ganze Aufmerksamkeit der Ausgestaltung der übrig bleibenden Randpartien zuwenden. Die Mode-Bar auf der einen Schmalseite wurde durch eine vorgelagerte kleine Pflanzengruppe intimer gestaltet (Abb. 29), während auf der gegenüber liegenden Schmalseite die Blicke der Ausstellungsbesucher durch eine etwas erhöht liegende, in geschwungener Form ausgebildete Ruheterrasse angezogen werden (Abb. 22 u. 26). Die drückende Wirkung der fensterlosen Holzwand des Uhrenpavillons wird aufgehoben durch eine lockere Vorpflanzung lichter Birken (Abb. 25). Ein Plattenweg führt an einem runden Sitzplatz mit Granitbänken vorbei und erschliesst die reizvollen Einzel-

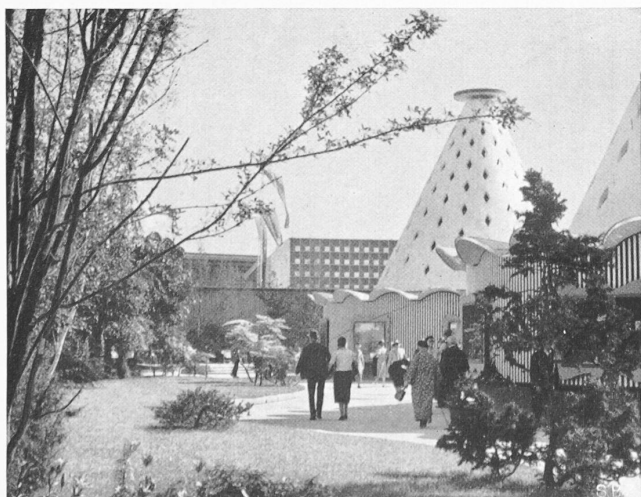


Abb. 28. Längsblick von der Modebar aus



Abb. 29. Pflanzengruppe vor der Modebar

Gebr. Mertens, Zürich