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

Band: 26 (1939)

Heft: 11: Der Stil der Landesausstellung : abschliessende Besprechung und Kritik

Artikel: Architektur und Kunst der Höhenstrasse

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86791

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: 07.01.2026

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

bescheidene blaue Stirnwand der Höhenstrasse mit dem einladenden weissen Engel bezog sich nur ideell, nicht formal aufs Ganze der Ausstellung. Auf den ersten Augenblick mochte diese Bescheidenheit enttäuschen — aber sie entsprach durchaus dem Geist des Ganzen. Die LA enthielt zwar einige Elemente von Monumentalcharakter — worauf wir zurückkommen — aber als Ganzes war sie nicht auf die Tonart der Monumentalität gestimmt, das heisst: sie trat nicht autoritär auf, sondern belehrend, beweisend, und die eine Haltung schliesst die andere aus. Im Bemühen, dem Besucher den Inhalt der Hallen mit allen Mitteln moderner Darbietung nahezubringen, bestand die LA aus einer nach inhaltlichen Beziehungen geordneten Folge architektonisch unbetonter Gebäude, im Gegensatz zur üblichen Ordnung betonter Gebäude und Symmetrieaxen Es wäre ein Missgriff gewesen, den Eingang durch eine grosse Geste zu betonen, die man im folgenden fortzusetzen gar nicht die Absicht hatte. Schon in der Wahl des Geländes lag der bewusste Verzicht auf Monumentalität, denn hier, am schmalen Uferstreifen, war die Entwicklung axialer Kompositionen vom Eingang her unmöglich.

Auch die Schwebebahntürme sind in diesem Zusammenhang zu überlegen: durch ihre Grösse und ihren technischen Charakter hätten sie jeden Monumentalanspruch der Gebäude von vornherein desavouiert («Werk», Nr. 4, Seite 97). Denn ein Monumentalgebäude darf nun einmal keine anderen Götter neben sich dulden, es muss herrschen können, denn Herrschaft zu symbolisieren ist der Sinn jeder Axialkomposition. Diese Türme in weiss gestrichener Eisenkonstruktion waren zugleich festlich und technisch imposant, aber deshalb keineswegs monumental, denn es fehlte ihnen das Merkmal der Feierlichkeit, das den Kern der Monumentalität ausmacht. Man konnte nicht ohne Grund befürchten, diese Türme könnten den Maßstab der Landschaft verderben; sie taten es nicht, weil sie sich sauber in ihrer eigenen Kategorie als technische Konstruktionen hielten, ohne sich in den Maßstab der Gebäude einzumischen. Sie wirkten als die einzigen, auf Fernwirkung berechneten Landmarken der Ausstellung, und in ihrer Nähe hatte der Ankommende das Gefühl, am Ziel seiner Wünsche angelangt zu sein, auch ohne dass ihn besondere Portalbildungen darauf hätten aufmerksam machen müssen.

Sieht man sich die Eingänge der einzelnen Pavillons unter den entwickelten Gesichtspunkten an, so wird man feststellen, dass mit einer gar nicht programmatischen, sondern schon ganz selbstverständlich wirkenden Konsequenz der Monumentalcharakter des Portals überall vermieden wurde; es gab nur schlichte «Eingänge», wodurch die einzelnen Bauten in ein sozusagen freundschaftliches Verhältnis zueinander gerieten: es wurde kein architektonisches Problem daraus gemacht, einen Raum zu betreten oder zu verlassen, und somit legten die einzelnen Pavillons kein Gewicht darauf, sich voneinander zu isolieren.

Architektur und Kunst der Höhenstrasse

Die Höhenstrasse, als Architektur betrachtet

Dass man bei einer architektonischen Betrachtung nicht vom Inhalt absehen kann, versteht sich von selbst, denn darin lag gerade die spezifische Modernität der Höhenstrasse, dass die Architektur von vornherein nichts anderes sein wollte als der Ausdruck des jeweiligen geistigen Programms, ohne dass eine fertige, vorgefasste «Formensprache» sich zwischen Programm und Realisierung hätte einschieben dürfen.

Diese direkte Beziehung zwischen geistigem Gehalt und architektonischer Formgebung ist ein Hauptanliegen der modernen Architektur, und in dieser Hinsicht bedeutet die Ausstellungsarchitektur der LA keinen Spezialfall abseits der normalen Aufgaben: speziell ist freilich das Thema, die Art seiner Lösung aber liegt auf der Linie, auf der die besten Architekten unserer Zeit (in der Schweiz und anderwärts) auch die Lösung jeder anderen Aufgabe suchen.

Die Idee einer systematischen Darstellung unseres Landes lag in der Zeit: unser Staat ist nicht mehr, wie vielleicht anno vierzehn, ein selbstverständliches Faktum, seine Prinzipien sind heute umkämpft, wir wissen, dass wir sie reinigen, neu durchdenken und gegen aussen verteidigen müssen. Von vielen Seiten wurden Beiträge an das ideelle Programm einer solchen Darstellung geliefert, so dass sich die Autorschaft im Einzelnen oft schwer ausmachen lässt. Direktor Meili BSA widmete diesem wichtigsten Teil der Ausstellung von Anfang an besondere Teilnahme, Dr. Hermann Weilenmann, der Leiter der Volkshochschule Zürich, war an der Programmaufstellung beteiligt, während das Hauptverdienst an der architektonischen Realisierung und definitiven Ausarbeitung und Disponierung des Inhaltes dem Chefarchitekten Hans Hofmann BSA zukommt; Dr. Meinrad Lienert, Direktor der Zentrale für Handelsförderung, und sein Mitarbeiter Egidius Streiff BSA, der Zentralsekretär des Schweiz. Werkbundes, bearbeiteten den weitschichtigen Inhalt und seine Darbietung.

Man denke sich die «Höhenstrasse» einmal weg, um zu ermessen, wie entscheidend wichtig sie für den Aufbau der linksufrigen Ausstellung war. Ihr Inhalt hätte sich

Über die Höhenstrasse ist im Verlag Fretz & Wasmuth, Zürich, eine reizende Publikation «Heimat und Volk» erschienen, von Hans Hofmann, mit 141 Fotos von M. Wolgensinger SWB, die die ganze Höhenstrasse systematisch wiedergibt.

allenfalls auch in einem grossen «offiziellen Pavillon» unterbringen lassen — aber damit wäre der ganze Rest der Bauten in ein höchstens nach äusserlichen Ordnungsprinzipien gruppiertes Sammelsurium zusammenhangloser Teile zerfallen. So aber bildete die Höhenstrasse recht eigentlich die Wirbelsäule der ganzen Ausstellung. Architektonisch gab sie der vom Gelände vorgezeichneten Längsbewegung Form, sie war die Grundlinie, von der nach rechts und links die unter sich weder architektonisch noch inhaltlich zusammenhängenden Pavillons abzweigen, sie ermöglichte im offenen Erdgeschoss einen schattigen und regengeschützten Gang bis zum Festplatz, sie verdoppelte damit die Verkehrsfläche, vor allem aber: die Verlegung der systematischen Darstellung des Landes ins Obergeschoss isolierte den Besucher, sie verhinderte ein Abschweifen in einzelne Pavillons, sie zwang ihn unmerklich zur Konzentration.

Es war gut, dass gleich zu Anfang, noch vor dem Eingang zur Höhenstrasse, der Blick nach der Quere geöffnet wurde, nach rechts gegen die Bäume des Belvoir-Parkes («Werk», Nr. 5, Seite 139). Es wurde dadurch dem Eindruck der schlauchartigen, eindimensionalen Länge entgegengewirkt, der in der gegebenen Situation des Geländes und linearen Folgerichtigkeit der Höhenstrasse fast unvermeidlich war; die Ausstellung bekam durch diesen Querblick (der sich später wiederholt) Fülle und Breite. Dieser Blick nach rechts bedeutete aber auch eine Versuchung, wo sich erweisen musste, ob der Architekt Charakter genug besass, sich die monumentale Tonart auch da zu versagen, wo sie ohne jeden materiellen Mehraufwand zu haben war. Man hätte bloss die beiden Säulenhallen zu Seiten des Schifflibachs genau gleich machen und die bemalte Front des Theaters frontal in die Mittelaxe stellen müssen, und die Axialsymmetrie wäre erreicht gewesen. Aber man hat diese Hallen *nicht* genau gleich hoch gemacht, die Pfeilerkämpfer sind verschieden, und die Theaterfassade steht schräg und etwas exzentrisch: an Stelle der starren Axialsymmetrie ist ein freies Gleichgewicht von Bauten getreten, die festlich und würdig, nicht aber feierlich-sakral wirken

Ob das Rauschen des «Schifflibachs» in das Kalkül des Architekten einbezogen war? Wenn nicht, so würde es beweisen, dass eine gute Lösung erfreuliche Nebenerscheinungen selbst an Stellen nach sich zieht, wo man sie gar nicht erwartet. Dieses Rauschen begleitete den Besucher in die Hallen als ein Auftakt von lebendiger Frische.

Auch der Eingang zur Höhenstrasse ist in seiner Bescheidenheit kaum ein «Portal» zu nennen; der freundlich einladende weisse Engel («Werk» Nr. 6, S. 161) war vielleicht ein wenig dünn, er hatte einen der LA sonst fremden «Wiener Werkstätten»-Zug ins Kunstgewerbliche, aber er war deshalb nicht schlecht. In der Türöffnung sah man sich — etwas plötzlich — dem grossen Gemälde von Paul Bodmer gegenüber («Werk» Nr. 6, S.161 und «Werk» Nr. 8, S. 229): ein sehr schönes Gemälde, grisaillenartig in braunen Tönen im blauen Raum, skizzenhaft-einleitend, nicht in reicher Instrumentierung abgeschlossen, ein ostschweizerischer Obstgarten, in dem Landleute singen — kein lautes Pathos, kein Prunken mit Trachten und Charakterköpfen, aber eine ernste Innigkeit, die aufs glücklichste den Ton für die Höhenstrasse angab. Auch hier kein frontales Einschreiten: zu beiden Seiten dieses Gemäldes infiltrieren die Besucher in den ersten Raum, der die geographischen Grundgegebenheiten zeigt. Architektonisch war dieser Anfang etwas spärlich — aber das ist der sympathischere Fehler, als wenn er zu anspruchsvoll gewesen wäre; man hätte den Vorraum vor dem Bodmerbild tiefer und den Hauptraum breiter halten sollen: das gerade Durchlaufen der Seitenwände wirkte beklemmend.

Dieser erste Saal hiess sachlich «die Beschaffenheit des Landes» — zur prophylaktischen Dämpfung des nationalen Grössenwahns kam zuerst ein Globus, auf dem sich die Schweiz in der Grössenordnung eines grossen Käfers zeigte. Man muss sich dabei an den von innen erleuchteten kolossalen Globus des englischen Pavillons in Brüssel erinnern: der musste sich drehen, um die Grösse des Weltreiches zu zeigen. Nachdem so die Proportionen festgelegt sind, konnte sich die Darstellung ohne Ueberhebung stolzeren Feststellungen zuwenden. Höchst eindrucksvoll die stilisierte Landkarte «Helvetia mater fluviorum», die Schweiz als Land der Pässe, als Herz Europas, reizend die Alpenblumen aus Filz, ein wenig kurios die Schmetterlingssammlung, die die Mannigfaltigkeit der Typen zeigen sollte. Dieser Raum war voll von guten Ideen, die nur nicht recht Platz hatten, um sich ganz zu entfalten; die Darstellung des Reichtums an klimatischen, geographischen, botanischen Verschiedenheiten hätte einen eigenen Saal verdient; der Querschnitt rechts, der sie demonstrierte, war nett, aber spärlich. Herrlich dann wieder die geradezu rauschende und donnernde Fotomontage der Wasserkräfte. Ueber der Tür zum nächsten Raum der Spruch «Klein und arm ist unser Land — gross und reich durch unsern Fleiss» — worüber weiteres im Exkurs über «Aufschriften und Inschriften» auf S. 349 dieses Heftes.

Es folgt der lange Gang «Gemeinden, Landschaften, Städte» — ein architektonisch interessanter Raum, den wir als solchen zusammen mit verwandten Raumbildungen im Abschnitt «offene Räume» analysieren wollen, als typisch für die Stiltendenz der heutigen Architektur (S. 331).

Inhaltlich bedeutete dieser Gang einen der Höhepunkte der Ausstellung: wie hier die Mannigfaltigkeit des Landes an vorzüglich ausgewählten und aufgenommenen dokumentarischen Fotografien gezeigt wurde, war meisterhaft. Die in den Nischen rechts langsam abrollenden Bilder zeigten systematisch Bevölkerungstypen, Landschaft, Sied-

lungsform, Wirtschaftsleben, Produkte aus fünfzehn möglichst charakteristischen Gemeinden aus allen Landesgegenden: es ist sehr zu hoffen, dass dieses einzigartige Material zu einem Buch verarbeitet wird. Davor lagen in jeder Koje einige Originalgegenstände aus der betreffenden Gemeinde: Volkskundliches und Industrieprodukte, wodurch auch die Aufnahmen gewissermassen dreidimensional gemacht und in grössere Lebensnähe gerückt wurden. Links, als ruhige Reihe, prachtvolle Landschaftsdiapositive.

Dieser dunkle Gang mündete in einen in jeder Hinsicht gegensätzlichen hellen, hohen Querraum. Er war dem Natur- und Heimatschutz gewidmet — womit gewissermassen die Konsequenz aus dem gezogen wird, was in den zwei vorhergehenden Räumen gezeigt wurde. Ueberzeugende Fotos konfrontierten verdorbene und unverdorbene Landschaften, Dörfer usw. Als optischer Mittelpunkt des Saales der «Schandpfahl» mit Andenkengreueln und Touristenungezogenheiten. Das pädagogische Bemühen in Ehren — aber waren diese Dinge im Rahmen der Höhenstrasse, wo es um die Substanz des Landes geht, in dieser Form nicht doch etwas zu wichtig genommen? Und alle Kinder waren entzückt, den geliebten rosa Theddybären hier zu finden und denken nicht daran, ihn als Gegenbeispiel zu nehmen. Sehr verdienstvoll ist der Hinweis des Heimatschutzes auf die Notwendigkeit der Landesplanung und Baugesetzgebung. Mit blossem Jammern ist nichts geholfen, hier, auf dem Boden der Gesetzgebung fallen die Entscheidungen über Ordnung und Unordnung der Orts- und Landschaftsbilder, und nichts ist wichtiger, als die Heimatschutzkreise zur aktiven Teilnahme an diesen Problemen aufzurufen.

Es folgt wieder ein langgezogener, mehr gangartiger Raum: Links der tolle Narrenkongress aus allen Landesgegenden, vor den prähistorisch-dämonischen Masken aus dem Lötschental kommen fremde Besucher in Versuchung, zu fragen, welche Südseeinseln nun eigentlich in schweizerischem Besitz seien. Rechts die Darstellung der Urzeit als Freskogemälde mit eingeritzten weissen Linien (von *Theo Wetzel*), eine ausgezeichnete Leistung, lehrreich und zugleich stimmungsvoll, nicht überdeutlich, als ob man das alles so genau wüsste, sondern mit weissen Nebelschwaden, die gewissermassen das Vage, Vermutungsweise unserer Kenntnisse andeuten, und das Morgenlicht, in dem wir jene Vorzeit sehen. Auf Lateinisch zwei Stellen aus Caesars gallischem Krieg: der Adelsbrief den alten Helvetiern ausgestellt vom ersten aller Kaiser. Davor einige Bodenfunde, Abgüsse usw. An der Decke schräge Tafeln mit Charakterköpfen aus allen Sprachgebieten, «Verschiedene Herkunft, Sprachen und Konfessionen, und dennoch eine Nation». Mitten darunter die Köpfe der Bundesräte: eine gute Idee, hoffen wir, dass sich diese enge Fühlung mit dem Volk nicht nur auf diese grafische Nachbarschaft beschränkt. Die Wand rechts ein wenig leer, die Korrektur des im Ausland unausrottbaren Vorurteils, wir seien ein Volk der Hirten, wird schliesslich durch die ganze Ausstellung geleistet, und die schwer verständliche Familienforschung hätte ausführlicher klar gemacht werden müssen, wenn man sie hier schon zeigen wollte. Links, präparatmässig ins Licht vor die Glaswand gestellt, demographische Darstellungen mit bewegten plastischen Elementen, die eine amüsante Note in den trockenen Stoff bringen, ohne ihn dadurch zu bagatellisieren. Die aus dem Boden wachsende Bevölkerungsvermehrung, der Altersaufbau, der achte Schweizer, der eine Ausländerin heiratet (der Sünder steht unter einer Glasglocke), das alles war von drastischer Eindringlichkeit.

Es folgt links der achteckige Frauenpavillon, der, wie jeder Zentralraum, etwas stark Konzentrierendes hatte. Er war als eine Art Ehrenhalle der Frauen gedacht, und war in diesem Sinn von *Berta Tappolet* SWB in heiterer, klarer Farbigkeit ausgemalt, wobei die freistehenden Glasplatten mit roten Umrisszeichnungen das Kleinformatige und Flache der Wände glücklich auflockern. In den Vitrinen lag viel zu viel und zu Verschiedenes, vom Querschnitt durch einen Aluminiumtopf bis zum Kunstgewerbe und zur Stimmrechtspropaganda: hier haben ersichtlich zu viel Köche mit zu verschiedenen Absichten durcheinandergekocht, als dass etwas Einheitliches hätte entstehen können. Gegenüber dem Eingang ein farbenprächtiger Teppich aus Kinderzeichnungen, darunter erstaunlich gute. (Frauenpavillon, «Werk» Nr. 8, S. 254).

Und nun, wo der aufmerksame Besucher vielleicht eben müde zu werden beginnt, kommt er ins Freie, er spaziert über einen offenen Teil der Höhenstrasse und erfrischt sich am Blick nach rechts in die Gartenanlagen und den munteren Betrieb im «Kinderparadies». Diese offenen Strecken sind nicht nur Orte der Entspannung, sie stellen immer wieder den Zusammenhang zwischen Höhenstrasse und Ausstellung sicher, im Sinn der topographischen Orientierung ebenso wie im geistigen Sinn: die Höhenstrasse erscheint als die Leitlinie des Ganzen, von wo aus sich die Teile ordnen, auch war es eine willkommene Abwechslung, nach den kleinteiligen Ausstellungsobjekten grossformatige Formen zu betrachten, wie die schönen «Hetzer»-Binder der Brücke vor dem Kinderparadies, oder später das Betongewölbe bei «Bauen». Zugleich halten diese offenen Strecken den räumlichen Zusammenhang zwischen dem hangseitigen und dem seeseitigen Teil der Ausstellung aufrecht, der sonst von der Höhenstrasse zerschnitten würde. Es folgt als kurze Unterbrechung der freien Strecke der Pavillon «Soziale Arbeit». Das grosse Gemälde von *Fritz Pauli* («Werk» Nr. 8, S. 228) symbolisiert die Liebestätigkeit der beiden Landeskirchen. Eine nette Idee war auch das sozusagen Glasgemälde von *W. Käch* SWB und *W. Binder* SWB, das in Wirklichkeit aus Stücken

farbiger Seide zwischen zwei Glasscheiben bestand, die Nähte verdeckt durch schwarze Konturen. Nur hätte man dieses seiner ganzen Art nach grafisch-derbe Fenster nicht gerade neben die viel differenziertere Malerei von Pauli setzen sollen. Im ganzen gibt dieser Pavillon das, was auch der Frauenpavillon geben wollte: eine würdige Vertretung seines Themas ohne Details, die hier doch niemand richtig würdigen kann und die im angrenzenden Kino besser zur Darstellung kommen. Dann nochmals eine offene Brücke mit dem Blick in prächtig bepflanzte Anlagen mit Weiden und alten Baumgruppen, an der Gebäudekante rechts die aus schneeweissgestrichenem Blech bestehende phantastisch stilisierte Distillationsanlage des Pharmazeutikturmes — ein Beispiel angewandter abstrakter Kunst («Werk» Nr. 5, S. 144). Diese Stelle war die aussichtsreichste der ganzen Höhenstrasse: links sah man die über fünf Meter hohe Gipsplastik «Mutter und Kind» von *Franz Fischer* («Werk» Nr. 6, S. 164 und «Werk» Nr. 8, S. 230), ein Werk, das monumentale Haltung mit menschlicher Wärme verbindet, dahinter die eigenartig belebte Wand des Anatomiepavillons. Die zur Plastik gehörigen, an der Wand schwebenden Embleme hatten einen, wohl keinem Besucher ganz verständlichen Sinnzusammenhang mit der Muttergruppe, wogegen sie als künstlerische Bindung der Freiplastik mit der Wand einleuchten.

Hinter dieser Wand beginnt der Hauptabschnitt der Höhenstrasse, der das staatliche Leben und die Geschichte der Eidgenossenschaft darstellt. Zuerst, schon durch ihre Querlage zur Hauptrichtung das Tempo des Besuchers verlangsamend und damit betont eine lange weisse Halle mit einseitigem Oberlicht aus unsichtbarer Lichtquelle. Sie enthält nichts als die wichtigsten Sätze des ersten Bundesbriefes von 1291 — die Grundlage unserer staatlichen Existenz — im lateinischen Urtext und in allen vier Landessprachen, in plastischer Schrift auf Tafeln an der Wand, davor, in Tischvitrinen auf niederer, granitgepflasterter Estrade würdig geschrieben den ganzen Text — sonst nichts. (Grafiker *W. Baus*, St. Gallen.) Gegen das Stirnfenster ist der Raum durch einen tiefen Sturz verschleust. Durch diese geschickten architektonischen Massnahmen wird die Wichtigkeit der gezeigten Dokumente spontan fühlbar, ohne dass zusätzliche Formen nötig wären; durch die relative Leere des Raumes und den Granitbelag der Estrade ist die Tonart des Monumentalen angedeutet.

Dann, wieder in der Längsrichtung, ein profanes Gangstück, von dem links der Zentralraum der Schweizer im Ausland abzweigt, als repräsentativer Ehrenraum gekennzeichnet durch die Wandgemälde von *A. H. Pellegrini* («Werk» Nr. 8, S. 231—233). Pellegrini ist vielleicht unser geistigster Wandmaler, was ihn schon gelegentlich zur thematischen Ueberinstrumentierung verführte an Stellen, wo es nur auf dekorative Wirkung ankam. Hier ist die intensive Malerei dem Stoff angemessen, und sie ist, wie alle wirklich grosse Kunst, auch für den Laien leicht fasslich, ohne deshalb an künstlerischem Niveau zu verlieren.

Es folgt, wieder in der Hauptrichtung, ein Hauptstück der Höhenstrasse, der Raum «Das Werden des Bundes» mit der 45 Meter langen Bildwand von *Otto Baumberger* («Werk» Nr. 6, S. 163, Einzelheiten «Werk» Nr. 8, S. 234, 235). Auch diesen höchst interessanten Raum besprechen wir hinsichtlich seiner Architektur im Abschnitt «Offene Räume», denn er gehört zu diesem modernen Typus, unbeschadet seiner festlich-grossartigen Wirkung, die ihn der Stimmung des Monumentalen annähert. Die Malerei — eine Kohlezeichnung riesigen Ausmasses mit ganz wenig Akzenten in Ockergelb — ist eine bewundernswerte Leistung. Baumberger, von dem man manchmal den Eindruck eines gewissen Erstarrens in Routine haben konnte, ist hier zu einer grossen, spontanen Leistung durchgedrungen, bei der ihm die Routine natürlich auch zustatten kommt, ohne aber den Eindruck zu beherrschen. Man spürt eine starke Ergriffenheit, die auf die Betrachter überging, die andächtig Bild für Bild entzifferten und dabei die ganze Geschichte des Bundes an sich vorüberziehen liesen. Bei aller Bewegtheit im einzelnen war die Gesamtwirkung die eines Schwarzweiss-Gobelins von einheitlicher, aber nirgends langweiliger aufdringlich-grafischer Teppichwirkung. Nur im Menschentypus ist Baumberger nicht ganz von seiner früheren Gesellschaftskritik losgekommen: Gar so formlos ungepflegt und verhungert haben die alten Schweizer nicht ausgesehen, und nicht unsere ganze Geschichte verlief im Stil des Bauernkrieges. Das aristokratische Element, das aus unserem Freiheitsbegriff und seiner Geschichte nicht wegzudenken ist, hat eine grössere Rolle gespielt als das proletarische, und so sollte es nicht verleugnet werden.

Aus der Erschütterung, die der epische Eindruck dieses grossen Werkes hinterlässt, zieht der nächste Raum die Folgerungen: er zeigt, was aus diesen unendlichen Wirren geworden und was daraus zu lernen ist. Schon der hallende Granitboden mahnt, dass es hier um das Fundament des Staates geht («Werk» Nr. 6, S. 165). Es war eine ausgezeichnete Idee, die Bedeutung der Räume durch den Wechsel des Bodenbelages zu markieren: Granit findet sich zuerst — nur unter den Vitrinen — bei den Bundesbriefen; von nun an, in wirksamer Steigerung als Boden, den der Besucher selbst betritt, in allen Räumen, die die Idee des Staates betreffen, und also monumentalen Charakter haben. Die mehr belehrenden Räume dazwischen haben Linoleumbelag, und zu ihnen, als ihre höchste Steigerung, gehört auch der Raum «Das Werden des Bundes» mit dem Gemälde von Baumberger.

Der Raum mit dem Granitboden ist ganz in Hellblau gehalten, alle seine Wände haben die gleiche Farbe, und damit wird dieser Abschnitt der Höhenstrasse als erster

zum «Raum» im intensiven Sinn, zum gehobenen, monumentalen Raum sogar, obwohl diese Wirkung sogleich wieder gemildert, d. h. zum Teil aufgehoben wird erstens durch die Asymmetrie und Akzentlosigkeit des Ein- und Ausgangs und der bildlichen Darstellungen, zweitens durch die schwebende, mit den Wänden nicht architektonisch gebundene Decke, und drittens durch die blaue Farbe, die die Wände immateriell, gewichtslos erscheinen lässt. An der Schmalwand rechts — noch halb belehrend — — die Darstellung der staatsrechtlichen Struktur, dann steigert sich die Darstellung ins rein Symbolische zur Betonung des menschlichen Gehaltes unserer Staatsform. An den Wänden, riesengross mit scharfen, weissen Linien tief in den blauen Putz eingeschnitten der Rütlischwur, die Familie, der freie Bürger (nach Zeichnungen von *O. Baumberger*), dazu Sprüche, die nicht nur durch diese gleiche Sgraffitotechnik, sondern auch durch ihren Gehalt und die vorbildlich schöne Antiquaschrift nicht B e i schriften, sondern I n schriften sind. Ohne alle Worte überzeugend die Fahnengruppe: die grosse Schweizerfahne, davor, in heraldisch «verwechselten» Farben die kleine Fahne des Roten Kreuzes, hinter beiden an der Wand in weisser Umrisszeichnung das christliche Kreuz, die tiefe Legitimität des Wappens beweisend. Die Dokumentenvitrinen sind lediglich Kommentar, nicht Gegenstand der Darstellung. Auch in diesem Raum zwingt die zweifache Richtungsbrechung, mit der man ihn durchschreitet, zur Verlangsamung des Tempos und zur Spannung der Aufmerksamkeit.

Mit einer Rechtswendung tritt man fünf Stufen hinab ins Freie, man steht vor der offenen Strecke, über der die Wappenwimpel aller dreitausend Gemeinden des Landes flattern — daneben die 22 Kantonsfahnen, am Kopfende die Fahne des Bundes. Eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete, in ihrer Einfachheit grandiose Idee. Erstens ist damit gesagt, dass bei uns jede einzelne Gemeinde «wappenfähig», autonom und damit die eigentliche Urzelle der politischen Freiheit ist: sie regiert sich selbst und verwaltet sich selbst. Zweitens hat jeder schweizerische Besucher sein Vergnügen daran, das Fähnchen seiner Heimatgemeinde zu suchen, und wenn er es gefunden hat, so fühlt er sich gewissermassen persönlich eingeladen, er sieht, dass man an seine Heimat gedacht hat und läge sie im hintersten Bergtal, und drittens war das Ganze ein heraldischer Blumengarten von unbeschreiblicher Farbenpracht. Gäste aus Diktaturländern, die zu Hause nur noch eine Einheitsfahne ohne Vergangenheit auf Kommando zeigen dürfen, pflegten hier zu weinen. Es war schön, dass diese Fahnen im Freien hingen, so dass auch noch der Blick auf den See in den grossen Eindruck einbezogen war.

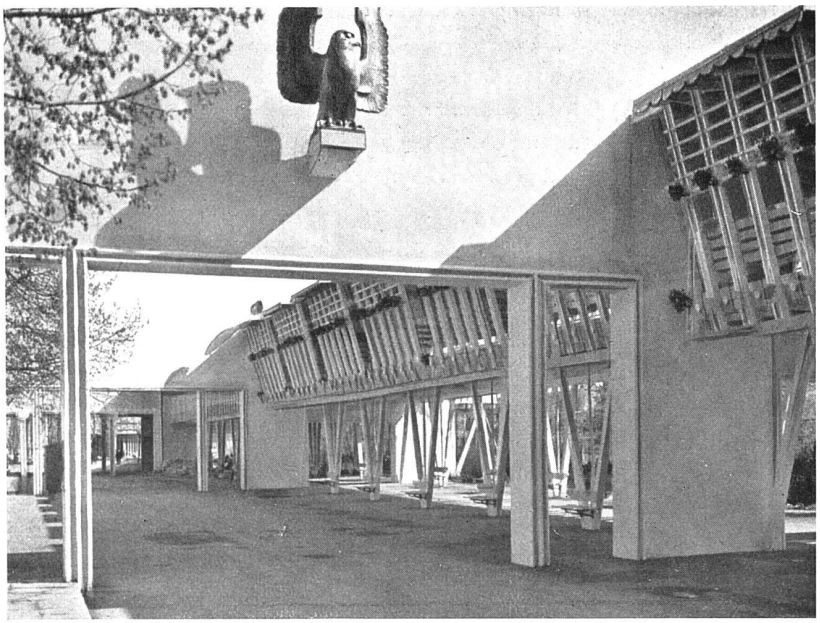
Auch die durch die Wappenstrasse ausgelöste Gemütsbewegung wird durch einen symbolstarken Raum sogleich gefestigt und auf ein bestimmtes Ziel gelenkt: auf den Willen, die so eindrücklich gezeigte Freiheit zu verteidigen. Ein simpel-kubischer, nicht besonders grosser, aber durch seine räumliche Geschlossenheit eindeutig monumental wirkender Raum mit Granitboden enthält nichts als an der entfernteren, dem Verkehr entrückten Schmalseite die bis zur Decke reichende Figur des sich wappnenden Kriegers (von *H. Brandenberger* («Werk» Nr. 6, Seite 168); an den Seiten die Fahnen der drei Urkantone und die Schweizerfahne, dazu die Wehrartikel des ältesten Bundesbriefes und der heutigen Verfassung. Dazu — zum erstenmal — Musik «Rufst Du, mein Vaterland». Die Zurückhaltung, mit der die Ausdrucksmittel des Monumentalen bisher in Reserve gehalten wurden, hat zur Folge, dass hier die höchst bescheidenen Monumentalmassnahmen unverhältnismässig stark wirken — es war gar nicht nötig, die Dimensionen ins Kolossale und die Effekte ins Theatralische zu steigern.

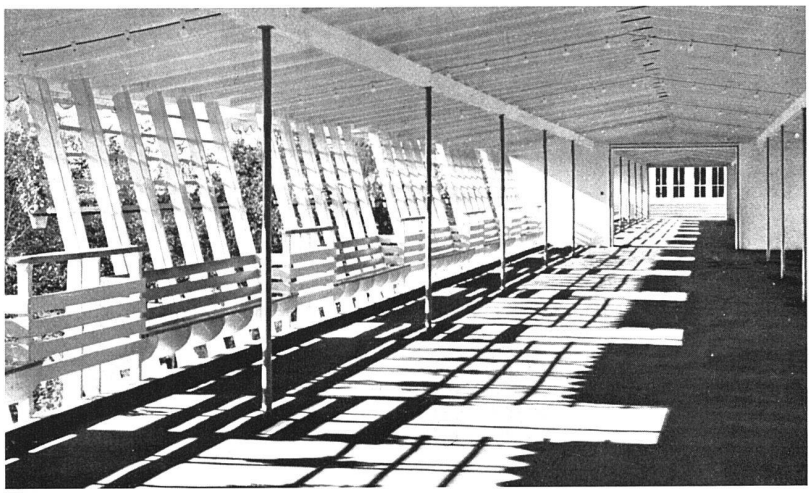
Als Antwort auf das Postulat folgt die Abteilung «W e h r w e s e n», die jedem die Gewissheit gibt, «Die Schweiz will sich verteidigen — die Schweiz kann sich verteidigen — die Schweiz muss sich verteidigen». Grafiker *H. Hartmann*, Bern, hat die Dokumentierung ohne dekorative Umschweife auf militärisch-knappes Schwarzweiss gestellt. Sehr gut ist die Betonung, die auf die zivile Seite der Wehrbereitschaft gelegt ist, vortrefflich die vielfache Nebeneinanderstellung des gleichen Bürgers in seiner zivilen Tätigkeit und als Soldat. Dieser Abschnitt und die nächstfolgenden der Höhenstrasse sind architektonisch interessant: die grossen Pavillons rechts rücken nahe an die Höhenstrasse heran, so dass nur ein schmaler Zwischenraum übrig bleibt, und dieser wird nun von der Höhenstrasse mit Beschlag belegt, indem ihre Darstellungen auf die Wand des Pavillons übergreifen. Das grosse Wandgemälde der Schwachen Schweiz von 1798 und der Starken Schweiz von 1914 von *Fred Stauffer* («Werk» Nr. 6, Seite 167) gehört zum «Wehrwesen» und war darum von unten, für sich allein gesehen, etwas schwer verständlich. Die Malerei war etwas derb, plakathaft, aber doch von abgewogener Farbigkeit; die maigrüne Oase der Schweiz von 1914 inmitten russiger und brandiger Töne überzeugte farbig wie inhaltlich.

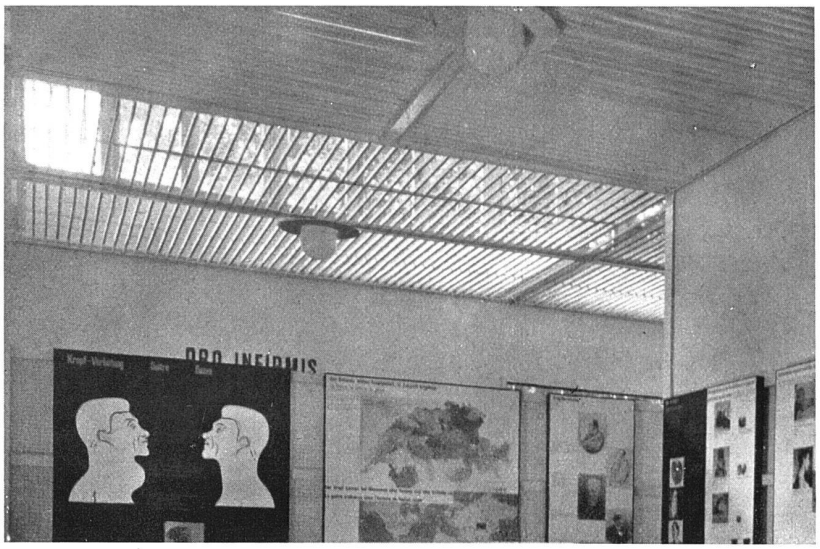
Der Zwischenraum zwischen den Pavillons und der Höhenstrasse wäre eine schmale, lange Schlucht, wenn dieser Eindruck nicht dadurch vermieden würde, dass die Trennwände der Pavillons quer über den Zwischenraum und über die Höhenstrasse fortgeführt waren in Gestalt freistehender Wände mit portalartigen Rechtecköffnungen sowohl im Erdgeschoss wie in der Höhenstrasse. Die langgezogenen schmalen Räume werden dadurch in einzelne Kompartimente zerschnitten, die im Erdgeschoss als Vorhöfe der einzelnen Pavillons, im Obergeschoss als loggienartige Erweiterungen der Höhenstrasse abgelesen werden und die einzeln behandelt werden konnten. Das jeweilige Stück Zwischenraum hat also einen zweifachen architektonischen Sinn; diese «Raumverschränkung» ist ein spezifischer Zug der modernen Architektur.

Auf den Ernst des «Wehrwesens» folgt wieder eine betont heitere offene Strecke: unter saftig grünen Blachen über weissen, zierlichen Sparren spaziert man wie in einem Gewächshaus zwischen Blumen und Sitzplätzen, rechts blitzt die festliche Vorhalle des Aluminiumpavillons und rauscht sein Springbrunnen — eine jener menschenfreundlichen Veranstaltungen, mit denen auf die Ermüdung der Besucher Rücksicht genommen wurde wie noch an keiner anderen Ausstellung.

«Arbeit und Wirtschaft» ist wieder ein geschlossener, gangartiger Raum mit Originalobjekten der Wirtschaftsgeschichte entlang den beiden Seiten und mit schrägen Tafeln an der Decke, in markiger Holzschnittmanier bemalt von *Paul Boesch* («Werk», Heft 9, Seite 261) — nicht zu naturfern, und doch so weit vereinfacht, dass es typisch wirkt — auch diese Tafeln werden hoffentlich in Form eines Albums vervielfältigt. Das Bild an der Stirnseite hätte etwas dichter sein müssen, um den Raum zusammenzuhalten. Der folgende Raum «Sozialpolitik» überbrückt den Zwischenraum nach rechts durch einen geschlossenen, einseitigen Raum (betrachtet unter «Offene Räume»). Die überlebensgrossen Figuren — Fotos in trapezförmigen weissen Rahmen vor brauner Bretterwand und die Texte in Gestalt aufgeschlagener Bücher wirk-







oben: Höhenstrasse, offene, laubenartige Partie nach «Wehrwesen»; weisses Holzwerk, sattgrüne Segeltuchdecke, die weissen Querwände sind die Verlängerungen der Trennwände der Pavillons links («Soll und Haben», Aluminium, Chemie).

Foto L. Beringer, Zürich

Mitte: Die gleiche Partie von innen mit den vielen Sitzgelegenheiten.

Foto Wolgensinger SWB, Zürich

unten: Lattenrost unter der Decke als transparenter Raumabschluss, zugleich als massstäbliche Bindung zwischen dem kleinteiligen Ausstellungsgut und den Konstruktionsteilen der Architektur (aus «Aerztliche Fürsorge»).

Foto Steiner und Heiniger SWB, Zürich

ten recht schön, nur erinnerte die Form der Rahmen an Mumien-Sarkophage.

Der folgende Abschnitt «Wirtschaftliche Zusammenarbeit» liess den Zwischenraum in den Pavillons rechts wieder offen und bezog ihn nur ideell in die Höhenstrasse ein, indem an der Wand rechts und den Trennwänden die weissen Männer- und Frauenköpfe der Berufsstatistik angebracht waren — eine heikle Sache, doch war der Eindruck des Geköpften durch die weissen Querbänder vermieden, die verhinderten, dass sich die abgeschnittenen Hälse vom olivgrünen Grund abhoben («Werk» Nr. 9, S. 260). Ebenfalls von *E. Stanzani* waren die Gipsreliefs an der Längswand links: treffliche Arbeiten, gross gesehen und frisch mit handwerklicher Kühnheit aufgetragen. Dazu schlagende Vergleiche: «Tell hatte wenig Bedürfnisse» und «Noch vor hundert Jahren lebte man ohne ...» (Nr. 9, S. 260, 262.)

Wieder ein geschlossener, nach rechts vorspringender Raum: «Import und Export». Sehr munter, mit viel abstraktem Formenaufwand à la Bill in weissem Gips mit sparsamen, stark weisshaltigen Farben: Hellblau, Graurosa, Hellgrün, Orange, also zarte, süsse, raffinierte Töne. Nur drängte sich hier die Willkür der Aufmachung zu stark vor, man musste den Sinn des Gezeigten erst suchen vor lauter darstellerischem Raffinement — ein Fehler, der sonst selten vorkam. («Werk» Nr. 9, S. 262, 263.)

Dann bereitet ein kurzer, leerer, dunkelblauer Raum, als optische Kunstpause, vor auf die

Ehrenhalle der grossen Schweizer

(«Werk» Nr. 6, Seite 162). Wer hätte je gedacht, dass es so viele berühmte Schweizer gibt — und zwar wirkliche Berühmtheiten, bei denen oft niemand daran denkt, dass sie Schweizer waren, weil sie im Ausland wirkten? Eine wirklich erstaunliche Galerie bedeutender Köpfe, der prozentual zur Bevölkerungszahl kaum ein anderes Volk etwas Gleiches an die Seite setzen könnte. Im Gegensatz zu den vorigen Räumen ist dies — berechtigtermassen — ein symmetrisch komponierter Monumentalraum, «ausstellungsmässig» nur hinsichtlich der Deckenbildung und der durch sie mitbedingten Gewichtslosigkeit seiner Wände. Die starkfarbigen Velours-Teppiche und die etwas schweren, bewusst über das Formminium hinausgehenden Vitrinen, sowie das Kreuzmuster der Decke sind wirksame Mittel der Monumentalisierung. Mit Recht hat man hier das lehrhafte Prinzip der zwangläufigen Führung des Besuchers unterbrochen: er soll nicht nur an diesen Köpfen der Reihe nach vorbeigeführt werden, sondern sich sozusagen in ihrer Gesellschaft fühlen, sie nicht am Faden der Historie aufgereiht zur Kenntnis nehmen, sondern meditierend von Späteren auf Frühere zurückgreifen können. Ein kleiner Vorraum enthält einen Motor und die zugehörigen Werkzeichnungen als Symbol der Qualitätsarbeit, eine Vitrine an der Rückwand des Ehrensaales enthält Spitzenleistungen der schönen Form — neben Kunstgewerbe auch ein Paar Bergschuhe, Küchenmesser usw. Natürlich, das ist schon richtig, und wir predigen ja hier auch immer die Schönheit und Würde der gut gelösten profanen, alltäglichen Aufgaben — aber ist hier dieses lehrhafte Bemühen nicht doch ein wenig aus dem Maßstab gefallen, wo es auf Geist und Leistung höchsten Ranges ankommt? Hat der Durchschnittsbesucher verstanden, was damit gemeint war?

Dann wieder ein leerer, dunkler «Zwischenraum» wie vorhin (ein paar Schritte zu lang), und man biegt scharf nach rechts in einen hellen Raum mit Granitboden ab, der die ganze Höhenstrasse zusammenfasst in das «Gelöbnis»: «Rufst du, mein Vaterland». Ein streng regelmässiger Monumentalraum, ähnlich dem des Wehrwillens, darin nichts als die Gruppe der vier Männer, zusammengehalten durch einen schwebenden Genius, dazu in reicher plastischer Schrift die ersten Verszeilen in allen vier Landessprachen und gedämpfte Musik («Werk» Nr. 6, Seite 169). Ob man die Gruppe von *Luc Jaggi* eigentlich plastisch gut findet, ist eine Frage, die sich nicht stellt: sie überzeugt inhaltlich, und ohne Vorschrift zog jeder den Hut. Erst hier, am Schluss der Höhenstrasse, hat dieses Gelöbnis Sinn und Gewicht — denn hier weiss jeder, was er zu verteidigen und im Frieden zu vertreten hat. Dies zu zeigen war der Sinn der Höhenstrasse.

Nochmals eine Richtungsänderung nach links und rechts — sie wirkt wie eine Schleuse zwischen dem feierlichen Raum und der Aussenwelt — und der Besucher sieht sich auf den Festplatz entlassen. Er steht oben auf der Rampe («Werk» Nr. 5, Seite 155), mit dem Blick über den plattenbelegten Festplatz, vor dem sich das blendend weisse Pferd von *Otto Bänninger* vor dem blauen oder grauen See abhebt, und geradeaus, durch das flache Dach der Konditorei in kluger Ueberlegung freigehalten, der Blick auf die Alpenkette, die damit als landschaftlicher Höhepunkt sinnvoll in das ästhetische Kalkül der Höhenstrasse einbezogen ist. Von hier senkt sich die Rampe, der Besucher geht über zur Betrachtung des Einzelnen, das nun nicht mehr als Vereinzeltes, sondern als Glied eines organischen Ganzen erscheint.

Stilkriterien der modernen Architektur an der LA

«Offene Räume»

Der klassische Raum ist ein homogener Raumkubus, auf allen Seiten begrenzt von Elementen gleicher Art. Diese Wände, Böden, Decken sind vorwiegend Flächen, aber sie werden durch architektonische Gliederungen in gewissem Grad plastisiert, jedenfalls wird dadurch ihr Materiencharakter hervorgehoben. Vielleicht hat ein sol-