

Stilkriterien der modernen Architektur an der LA

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **26 (1939)**

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

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86792>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

ten 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 Berufstatistik angebracht waren — eine heikle Sache, doch war der Eindruck des Geköpften durch die weissen Querbänder vermieden, die verhinderten, dass sich die abgeschnittenen Häuse 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 Vereinzelttes, 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-

cher Raum nur auf einer Seite Fenster, so dass er praktisch von ungleichen Wänden umgeben ist, aber diese sind dann von Profilen gleicher Art umgeben wie die Türen oder die Wandfelder der anderen Seiten, so dass trotz den Unterschieden alle Wände gleich materiell, gleich schwer und gleich raumabschliessend wirken. Und durch ihre Kassettierung oder durch Stuckprofile und vor allem durch die an die Wand anschliessenden Gesimsprofile ist auch die Decke in diese Architektonisierung aller Begrenzungselemente einbezogen.

Ausnahmsweise hat es daneben schon immer «offene» Räume gegeben, Nischen, Exedren, denen eine der vertikalen Begrenzungsebenen fehlte, oder Hofräume, die oben offen sind: ihre übrigen Wände haben trotzdem diesen Charakter der architektonisch organisierten Materie. Wenn es der Barock liebte, einzelne Raumfragmente ineinander übergehen zu lassen, Räume zu verschränken und zu synkopieren, so lag der pointierte Reiz dieser Massnahmen gerade darin, dass auch diese Räume «eigentlich» als geschlossene gedacht waren. Indem man Räume, die von sich aus statisch-ruhig sind, zum Tanzen und Quirlen brachte, wurde mit dem Monumentalraum aufs geistreichste Allotria getrieben; wenn aber der Raum dabei seinen Charakter als Monumentalraum eingebüsst hätte, hätte der Missbrauch seinen Reiz verloren.

Die moderne Architektur hat offene Räume anderer Art entwickelt, die nicht mehr statische Raumkuben sind, denen allenfalls eines ihrer Begrenzungselemente fehlt oder die man barock ineinanderschiebt, sondern Ausschnitte aus dem unorganisierten, universellen Raum, die durch einzelne unzusammenhängende Ebenen nur markierend begrenzt, nicht aber eigentlich abgeschlossen und damit zum «Raumkubus» gestempelt werden. Der Architekt legt geradezu Wert darauf, diese Begrenzungsebenen möglichst verschiedenartig auszubilden, um auch das Missverständnis zu vermeiden, als wären diese Räume als homogene Kuben gemeint. Dies, und nicht das vorgeschützte Lichtbedürfnis, ist auch die Ursache der so beliebten, total in Glas aufgelösten Aussenwände.

Das hat zur Folge, dass der Raum nicht mehr als homogener Kubus, sondern leer, unindividuiert und an sich richtungslos erscheint. Die Wände, denen jede architektonische Artikulierung fehlt, wirken scheibenhaft, rein zweidimensional und damit immateriell. Dieser Architektur fehlt darum der barocke Zug der in Bewegung gebrachten Schwere; wo keine zu bewegende Materie ist, ist keine Bewegtheit möglich.

Die Architektur der LA enthält einige Musterbeispiele solcher Räume in ausstellungsmässiger Zuspitzung, wodurch ihr Stilprinzip deutlicher hervortritt als an permanenten Bauten, an denen praktische Rücksichten die extreme Deutlichkeit der Stilabsichten zu trüben pflegen. Wir beschreiben einige dieser Räume.

«Gemeinden, Landschaften, Städte» an der Höhenstrasse. («Werk» Nr. 6, S. 162.)

Ein korridorartiger, durchaus asymmetrischer Raum: rechts die senkrechte, helle Wand, stark gegliedert in Rechtecknischen mit unsichtbarer Lichtquelle von oben; entschieden die Hauptwand mit den wichtigsten Ausstellungsobjekten, das einzige Raumelement ausser dem (stets akzentlosen) Boden, das auf das normale rechtwinklige Axenkreuz Bezug hat. Alles andere — Decke und linke Wand — ist schräg, und obendrein durch dunkelmoosgrünen Anstrich unauffällig gemacht. Die Wand links läuft glatt durch, aber sie ist stark nach aussen geneigt, so dass sich der Raum nach oben erweitert; plastische Akzente fehlen, dafür ist in die schräge Fläche eine Reihe grosser Landschaftsdiapositive eingelassen. Die Decke, in gleicher Farbe, steigt gegen die helle Wand rechts an, in zwei Zonen dringt Reflexlicht ein: es nimmt dem Raum das Nächtliche und der unsichtbaren Lichtquelle über den Kojen rechts das ungewollt Sakrale, das jeder indirekten Beleuchtung so leicht anhaftet, ohne doch das von aussen durch die Diapositive einfallende Licht zu überblenden. Wären die Wände symmetrisch, oder auch nur die linke Wand senkrecht und die Decke horizontal, so müssten sie als Begrenzung eines Raumprismas wirken, und dann wären die Bilder beider Seiten als «Raumschmuck» auf diesen Raum bezogen. Die architektonische Asymmetrie macht den Raum als solchen unablesbar, sie vernichtet den Raumeindruck klassischer Prägung, und so erscheinen nun diese Bilder als einzig mögliches Objekt der Wahrnehmung, und nicht der Raum, was auf eine sehr starke Intensivierung der Bilder hinausläuft.

«Das Werden des Bundes» (Höhenstrasse)

Das Musterbeispiel eines «offenen Raumes» anspruchsvollerer Art («Werk» Nr. 6, S. 163): der ganze Raum ist darauf abgestimmt, die Längswand rechts mit dem grossen Schwarzweiss-Gemälde Baumbergers als Hauptsache erscheinen zu lassen. Links ist der Raum durch eine verglaste Wand nur praktisch, nicht aber ästhetisch geschlossen, denn diese «Wand» will in keiner Weise als Gegenstück zur Bildwand abgelesen werden, sie ist eine Art Wandschirm, beweglich hingestellt, und alle architektonischen Massnahmen gehen darauf aus, dies deutlich zu machen. Weder die Decke, noch der Bodenbelag sind gleichmässig bis zur Fensterwand durchgeführt: die glatte Decke hört über der einseitigen Stützenreihe vor der Glaswand auf und macht die unter der Schalung liegende Lattung sichtbar, wodurch die Glätte der Decke und Bilderwand aktiviert wird, und zugleich ein kleinteiliger Gliederungsmaßstab auftritt, der Raum und Malerei gross erscheinen lässt. Das Wandgemälde war ganz in Schwarz und Weiss gehalten, das Schwarz wird von den Vitrinen davor auf-

genommen und ins Architektonische systematisiert, und ausser ihrem Inhalt haben sie auch noch den Sinn, den Besucher von der Wand wegzudrängen in die Distanz, die zum Betrachten des Bildes nötig ist. Im Schachbrettmuster des Bodens wird das Schwarz im groben gegen Weiss verrechnet, die schweren Bänke geben ihm plastisch Substanz, links, im Bodenstreifen zwischen Stützen und Glaswand, kommt das Kalkül zur Ruhe. An den dünnen Stützen — schwarz mit weissen Stäben bespannt — kommt das Schwarz-Weiss in der gleichen zarten Mischung vor wie im Wandgemälde, konzentrierter, weil plastisiert statt flach, so dass eher diese Stützen trotz ihrer körperlosen Dünne als Gegenstück zur Bildwand wirken, als die gänzlich akzentlose Glaswand. Auch die Schmalwände sind unbetonte, immateriell wirkende Schirme, weder mit der Bildwand, noch mit der Fensterwand ästhetisch gebunden.

Der Raum «Soziale Probleme» der Höhenstrasse war ebenfalls ein «offener Raum» dieser Art: Rückwand und der angrenzende Teil der Decke sind wie ein Blatt Papier in die Kante des sonst dunkelbraunen Raumes hineingefalzt.

Die Besonderheit dieser Räume wird erst recht deutlich, wenn man sie mit den «Monumentalräumen» der Höhenstrasse vergleicht, die ausdrücklich homogene «Raumkuben» im klassischen Sinn sind. Der aufmerksame Betrachter konnte aber das Prinzip des «offenen Raumes» auch noch an vielen anderen Stellen der Ausstellung mehr oder weniger deutlich angewendet sehen, stets in der gleichen Absicht, keinen einheitlichen «Raumeindruck» aufkommen zu lassen, sondern den Raum in blossen Distanzen zu einzelnen Bildwänden zu zerschneiden, um diese als die Hauptsache erscheinen zu lassen.

Sehr rein zeigte dieses Kompositionsprinzip z. B. auch die Wein-Degustationsbar («Werk» 9, S. 283, Aussenansicht «Werk» 7, S. 217) und die grosse Eingangshalle der Landwirtschaft («Werk» 8, S. 239) mit der grossen Bildwand von E. G. Rüegg rechts und durch Stellwände in den Hauptraum eingreifende (und ihn damit absichtlich zerschneidende) Seitenkojen links mit kleinformatigen Darstellungen. Wäre der Raum geschlossen, die Decke waagrecht, stüß nach rechts fallend, so wäre der Maßstabunterschied zwischen Gemälde und Kojen unerträglich, weil beides als Pendant erscheinen würde. Dass solche Räume nichts weiter sind und sein wollen als von Wänden umstellte Bildebenen, zeigen Uebergangsformen, die den Raum zu blossen offenen Wandschirmen reduzieren, wie etwa die in die Andeutung einer Decke übergehende Wand der Berufsstatistik («Werk» 9, S. 260).

Schwebende Decken

Bei anderen Pavillons ist die Zerlösung des Raumes in einen nur negativ empfundenen Zwischenraum zwi-

schen unabhängigen Begrenzungsebenen dadurch markiert, dass sich diese Ebenen nicht im Winkel verschneiden, wie Wände und Decke eines herkömmlichen Raumes, man lässt vielmehr vor dem Zusammentreffen einen Streifen offen, so dass sich die Ebenen nicht berühren, die Decke scheint dann zwischen den höhersteigenden Wänden gewichtslos zu schweben oder über Wänden, die schon weiter unten aufhören, als waagrechte Platte durchzulau- fen. Den ersteren Fall haben wir z. B. im Pavillon des Strassenverkehrs («Werk» 6, S. 176 oben und «Werk» 8, S. 247, den zweiten im Pavillon der natürlichen Heilquellen («Werk» 8, S. 252, 253) und in der «Ehrenhalle des Sports» («Werk» 6, S. 171), wo zwischen Bildwand und Decke ein freier Streifen verbleibt. Die von einer einzelnen Wand her entwickelte, im Raum freischwebende Decke hat schon im Corso-Theater in Zürich eine überzeugende Formulierung gefunden («Werk» 1936, Nr. 11, S. 334, 338, 339); durch ihre virtuelle Gewichtslosigkeit wirkt sie als Element der Entmaterialisierung; an der LA finden wir eine hellblaue, grosswellig bewegte Decke frei schwebend über dem langgestreckten Korridor der Parfümerie, Chemiserie usw. im Modepavillon.

Körperlose Stützen

Im gleichen Sinn wirken die betont dünnen, röhren- oder s'angenartigen Stützen, die nichts vom animalischen Volumen der antiken Säule an sich haben. Ihre immaterielle Dünne und Glätte lässt sie als technische Form erscheinen, eingespannt zwischen oben und unten, nicht als frei aufragendes, selbständig standfestes Form-Individuum, wie dies die klassische Säule war. Man gibt darum solchen Stützen in der Regel auch keine Kopf- und Fußstücke — also Basen und Kapitäle — die eine ästhetisch-funktionelle Bezugnahme auf Decke und Boden bedeuten würden: man lässt die Stütze vielmehr totlaufen, oder unterschneidet sie womöglich nach oben und unten, so dass der für das Auge die Form tragende Zylindermantel frei zwischen beiden Horizontalebenen zu schweben scheint, während ein fast unsichtbarer Kern die statische Leistung besorgt. Röhrenartige, hell und glänzend gestrichene Stützen dieser Art gab es im Raum der Konfektion bei «Kleidermachen Leute» — die Fugenteilung der Deckenplatten lief in betonter Gleichgültigkeit beziehungslos darüber hin, während man früher irgendeine Kapitalbildung und Anschlussprofile der Decke für ästhetisch unerlässlich gehalten hätte. Im Gang der Gerberei, Hutmacherei usw. des gleichen Pavillons gab es eine einseitige Reihe dünner Stützen, die nur mit ihrem schwarzen Kern, nicht aber mit der diesen umspielenden weissen Lattung bis Boden und Decke reichten — ähnlich die mit Schilfrohr umman-

telte Stütze im Leseraum von «Plan und Bau» («Werk» 9, S. 258). Ein Extrem an Schlankheit: die Metallstützen der Vorhalle des Aluminiumpavillons («Werk 6, S. 170).

Penetrationen und Transparenz

Der extreme Beweis für die immaterielle Auffassung der modernen Architekturformen liegt im Auftreten von Raum- und Flächendurchdringungen, die in Einzelfällen über die oben skizzierte Verschneidung architektonischer Ebenen hinausgehen, und in einer auffallenden Vorliebe für transparente Flächen. Von den Raumverschränkungen an dem vor dem Finanz-, Chemie- und Maschinenpavillon liegenden Teil der Höhenstrasse war schon die Rede: das gleiche Raumstück hatte dort die Doppelbedeutung eines Vorraumes bzw. Zwischenraumes vor dem betreffenden Pavillon und eines Zusatzraumes zur Höhenstrasse. Eklatante Fälle von Penetrationen liegen überall da vor, wo Ausstellungsbauten so um vorhandene Bäume herumgebaut wurden, dass diese nun die Architekturformen zu durchwachsen scheinen (so z. B. bei «Plan und Bau» «Werk» 7, S. 197) und im Dörfli. Das sind nicht nur Verlegenheitslösungen, weil man eben den Baum schonen wollte, sondern die Architekten hatten ersichtlich ihren Spass daran. Im Modepavillon gibt es Figuren, die nur als Kontur aus Draht vor den Hintergrund der Stoffe hingestellt sind — schon im Schweizer Pavillon in Paris 1937 gab es Draht-Mannequins — das läuft im Effekt auf eine noch vollkommene Transparenz hinaus, als wenn sie aus Glas wären. Die schon erwähnten Lattenroste unter Hallendecken haben zur Folge, dass zugleich der Raum durch eine horizontale Decke geschlossen erscheint, während doch der Blick in die darüberliegende Konstruktion des Dachraumes offen bleibt, und im gleichen Sinn wirken die heute beliebten japanisierenden Bambusgitter als blosse Andeutung eines Abschlusses, der den Zusammenhang der Räume nicht aufhebt, so z. B. in der Konditorei oder, in witziger Persiflage, das «Bambusgitter» aus Tonröhren im Keramikpavillon. Das Bestreben, einen Raum in den andern übergehen zu lassen, steht auch hinter der Vorliebe für zartgegliederte Brüstungen von Brücken, Balkonen usw.: die Massivbrüstungen der Nachkriegszeit wirken heute als Brutalität.

Das alles ist gegenüber der auf klassischen Traditionen beruhenden Architektur völlig neu: dort waren alle Wände und Decken stets massiv gemeint und dann eindeutig durchbrochen von einzelnen grossformatigen Oeffnungen, die durch die Profilierung ihrer Ränder ausdrücklich sich mit der Mauermauerie auseinandersetzen. Der Zug zum Abstraktformalen, Immateriellen hat hier ein weit sinnvollerer Betätigungsfeld gefunden als in der Malerei, wo er sich in blossen Formspielereien totläuft.

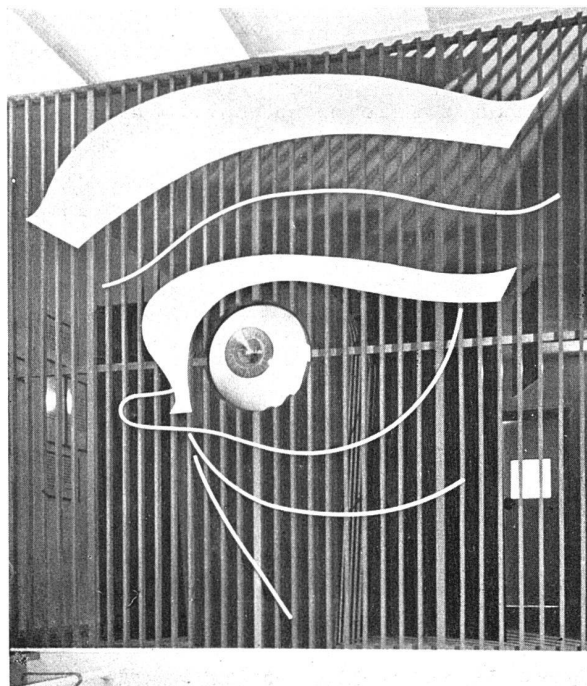


Oberflächen-Texturen von deutlich ornamentalem Charakter an einem Teil der Höhenstrasse (rechts). Man beachte, die Wände sind als selbständige Ebenen behandelt und durch eine neutrale Zone vom Dach getrennt.

Foto H. Meiner, Zürich

Auge, Kombination von plastisch-materieller Darstellung (Augapfel) und graphisch-flächiger Stilisierung vor transparentem Lattenrost (Entwurf Steiner SWB) im Pavillon «Physiologie».

Foto Steiner & Heiniger SWB, Zürich



Oberflächen-Strukturen

Die Nachkriegszeit brachte die Besinnung auf das kubische Volumen der Bauten, den radikalen Verzicht auf das die Grundform verschleiernde Ornament — eine notwendige Reinigung, die zunächst eine reichlich brutale Kisten-Architektur zeitigte, deren kahle Flächen in möglichst ungebrochenen Farben — weiss oder bunt — einheitlich gestrichen wurden. Ausnahmsweise gestaltete sich an Ausstellungsbauten der Architekt etwa horizontale Streifungen, und nur Bruno Taut riskierte an alten und neuen Bauten in Magdeburg eine Art abstraktes Kurvenornament, das gerade dem Hauptmangel dieser Architektur abhelfen weder konnte noch wollte: ihrer Maßstablosigkeit. Man setzte dafür das positiv klingende Wort «kubisch» und «abstrakt», und vergass, dass «maßstablos» gleichbedeutend ist mit unmenschlich. Die Weissenhofsiedlung in Stuttgart — wie alle «Ausstellungs-Siedlungen» eine schon im Programm problematische Verquickung unvereinbarer Gegensätze (denn «Siedlung» bedeutet unakzentuierte, alltägliche Architektur, während jede «Ausstellung» auf Sensation ausgehen muss, sonst ist sie langweilig) — wirkt heute, nach zwölf Jahren schon, gespenstisch antiquiert, ihr aufdringlicher Kubismus erscheint brutal, laut und hart. Die glatten, grellen strukturlosen Rechteckflächen der Zwanzigerjahre sind heute verschwunden, an ihrer Stelle finden wir in der Zürcher Ausstellung mannigfaltige Oberflächen-Strukturen aus Lattungen, Gitterungen, geometrischen Rapportmustern usw. Solche Flächenbelebungen treten an Bauten der verschiedensten Architekten in vielen Varianten auf, und wenn wir verwandte Massnahmen am Kongressgebäude und an der Christian-Science-Kirche in Zürich und an den führenden Neubauten in Schweden finden, so erhellt daraus, dass es sich nicht um die persönliche Liebhaberei eines einzelnen Architekten, sondern um ein Stilmerkmal der heutigen Architektur handelt, das übrigens auch schon an den Betonmauern von Frank Lloyd Wright auftritt.

Untersuchen wir zunächst die Tatbestände. Am Eingang Enge gibt es Lattenzäune aus vertikalen Latten, deren Frontseite rot (oder blau) und deren Flanken weiss gestrichen sind (oder grün und weiss am rechten Ufer). Von sich aus, als Prisma aus Holz, hat die Latte auf allen vier Seiten die gleiche Farbe, und als homogener Körper wirkt sie auch noch, wenn alle vier Seiten gleichfarbig angestrichen sind. Der Farbwechsel aber nimmt der Latte diesen Charakter der stofflichen Homogenität, er bedeutet eine ausdrückliche Immaterialisierung, er stempelt sie zum abstrakten stoff- und schwerelosen Formelement. Fasst man die Lattenwand als Ganzes ins Auge, so bedeutet der Farbwechsel eine Differenzierung und damit Intensivierung der Längendimension, denn nun bringt das perspektivische Zusammentreten der entfernteren Latten zugleich einen Farbwechsel mit sich,



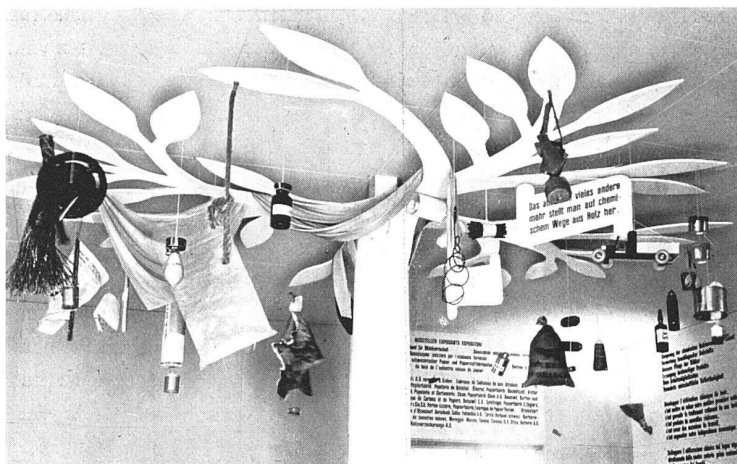
Gebüschgruppe des Belvoirparks, in die Architektur des Pavillons «Photographie» einbezogen — Verschränkung von Landschaft und Architektur.
Foto R. Spreng SWB, Basel

indem die Farbe der Stirnseiten immer weniger, die der Flanken immer stärker in Erscheinung tritt. Das gilt auch für die mit weissen Latten bespannte blaue Wand am Eingang zur Höhenstrasse, wo perspektivisch das Weiss immer mehr vorherrscht, oder für die bespannten Kegelhütten des Modepavillons («Werk» 7, S. 205). Die lediglich grafische Verkürzung des Umrisses einer farblich homogenen Fläche wird zu einer vor den Augen des Betrachters abrollenden Reihenfunktion differenziert, die Ebene des Zaunes oder der Wand erscheint zugleich materiell entstofflicht und ästhetisch aktiviert.

Aehnliche Farbwechsel wie an den Lattungen finden sich auch an andern Bauteilen, und überall wirken sie als Mittel der Immaterialisierung, sie lassen die betreffenden Teile gewichtslos, zierlich erscheinen. So wirkten z. B. die roten schmalen Kanten der Tritte an der Wendeltreppe des Schwebebahnsturmes, oder die Sprossen der Glaswände von «Kleider machen Leute», die zum Teil blaue Stirnseiten und weisse Flanken hatten (an den Türen dazwischen umgekehrt), oder die flachen grünen Latten vor weisen Sprossen in den Binnenhöfen dieses Pavillons.

Durch die Lattungen wird der betreffenden Wand aber auch ein bestimmter «innerer Maßstab» gegeben. Eine glatte Bretterwand oder gar eine fugenlose Mauer bleiben ohne Bezug zum Betrachter: sie haben zwar eine bestimmte Grösse, aber keinen bestimmten Maßstab, wenn er nicht durch eine Türe, durch Fenster oder dergleichen gegeben wird. Eine Dachlatte dagegen hat eine direkte Maßstabverwandtschaft zum menschlichen Körper: sie kann ungefähr von der Hand umspannt werden. Durch

Die immaterielle Stütze. Statt als «Säule» zur Decke in Beziehung gesetzt zu werden, ist diese Stütze zur dekorativen Massnahme ausgebildet. Die statische Leistung wird von dem von unten fast unsichtbaren rechteckigen Kern besorgt, ohne dass die Decke weiter darauf antworten würde. Aus dem Pavillon «Unser Holz».



Penetration von Baum und Architektur — ein durch die Situation nahegelegter Scherz, der von den Architekten heute gerne hingegenommen wird, während er in einer materieller empfundenen Architektur als unerträglich abgelehnt worden wäre. («Chütechliwirtschaft» im Dörfli)

Foto Wolgensinger SWB, Zürich



Die Architektur geht von den landschaftlichen Gegebenheiten aus; die offene Terrasse der Chütechliwirtschaft ist um die alte Baumgruppe herumgebaut.

Foto ATP-Bilderdienst, Zürich



die Lattenbespannung von Wänden und Decken wird also der menschliche Maßstab gewissermassen über die an sich maßstablosen architektonischen Flächen ausgebreitet, die Architektur wird in den unmittelbar körperlichen Erlebnisbereich einbezogen — und damit das erreicht, was früher das Ornament erreichte. Wir finden solche Lattungen und Gitterungen auch an Decken, wo die Konstruktionselemente damit unterspannt werden. Vermöge der Transparenz der Gitterungen bleibt die Konstruktion sichtbar, der brutale Zusammenprall der technischen Dimensionen mit dem Maßstab des Besuchers wird aber gelindert, und zugleich vermittelt der Lattenrost zwischen dem groben Maßstab der Baukonstruktion und dem feinen der ausgestellten Objekte (dies sehr fühlbar z. B. in der Halle des Bundes Schweiz. Gartengestalter BSG in «Wohnen»).

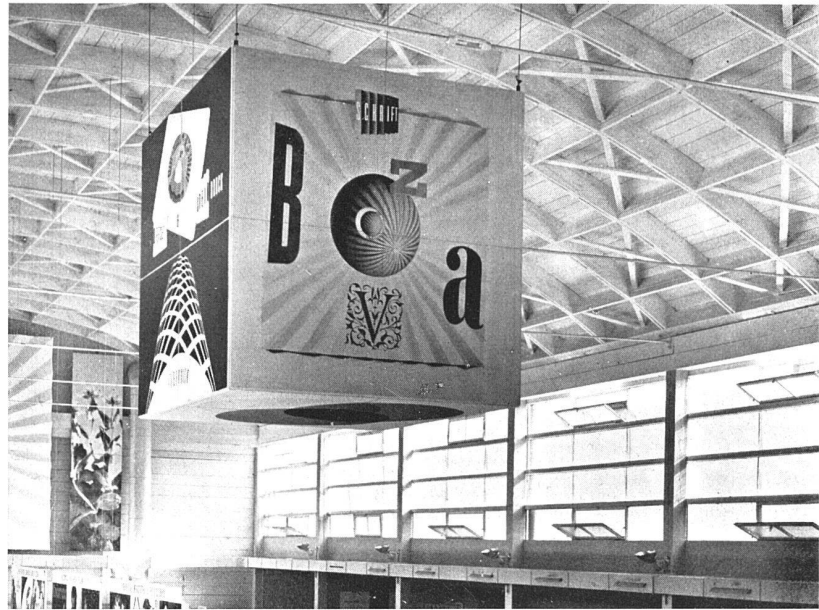
Nicht alle Bauten begnügen sich mit schlichten Gitterungen: einige zeigen reichere Muster und beweisen damit, dass es hier — bewusster oder uneingestandenermassen — um das Problem des Ornamentes geht. Man hört noch gelegentlich argumentieren, das Ornament entspreche einer früheren Kultursituation und werde heute durch die neue Wertschätzung der materiellen Oberflächenstrukturen aufgewogen, die sich aus der sachgemässen Bearbeitung der Werkstoffe von selbst ergeben. Aber das gilt nur für kleinformatige Gegenstände, die man in die Hand nimmt und ganz aus der Nähe betrachtet — und auch da ergeben sie sich selten von selbst, sondern sie müssen durch bewusstes Raffinement erzeugt werden (z. B. an Textilien, Glas, Holz, Keramik, Metall). Und wenn man sich hier über den ornamentalen Charakter solcher Texturen noch täuschen kann, so ist das nicht mehr möglich vor Bauten, an denen für relative Fernsicht wirksame Oberflächenstrukturen durch besondere zusätzliche Massnahmen genau so künstlich angebracht werden müssen wie nur irgendein Ornament traditioneller Art. An den Aussenwänden mehrerer Pavillons der Höhenstrasse, oder an der Decke der Ehrenhalle der berühmten Schweizer («Werk» Nr. 6, S. 162) geht die Oberflächenbelebung denn auch unverkennbar über in einen eigentlich ornamentalen Flächenrapport, der sich nur durch seine geometrische Naturferne vom klassischen Ornament unterscheidet, wogegen er die Absicht nach ästhetischer Intensivierung und Differenzierung der Fläche sowie die Setzung eines bestimmten Maßstabes mit ihm gemein hat.

In die gleiche Gruppe von Massnahmen zur Erzielung eines bestimmten Maßstabes gehört die Vorliebe für Well-Eternit als Verkleidung von Aussenwänden und — für die Stilabsicht noch bezeichnender, weil durch keine praktischen Vorteile bedingt — von Innenwänden mehrerer Ausstellungshallen; werden darauf Tafeln mit Schriften oder Darstellungen angebracht, so ergibt sich von selbst jener Eindruck des immateriellen, «abstrakten» Schwebens, der der heutigen Architektur so wichtig ist. Als Oberflä-

chenstruktur ist auch das Kassettenrelief der Schlackensteine am Pharmazeutik- und am Anatomiepavillon zu werten, und die originelle Struktur der Rückwand hinter der «Mutter» von Franz Fischer («Werk» Nr. 6, S. 164 und «Werk» Nr. 8, S. 230): die einzelnen Platten sind Gipsabgüsse eines Stückes alten Trockenmauerwerks. Aufgemalt findet sich eine Oberflächenstruktur in Gestalt perspektivisch gemalter Viereckwaben am Terrassenrestaurant, am alkoholfreien Restaurant und am Modepavillon; die betreffenden Wände scheinen wie durchbrochen, zugleich maßstäblich differenziert und gewichtslos. Am Pavillon «Elektrizität» («Werk» Nr. 5, S. 150, 151) steht ein feinmaschigeres Lattengitter plastisch freischwebend weiss vor der blauen Wand — typischerweise ohne sich mit ihr oder dem Dach zu verbinden: infolge des sich ergebenden Schattenschlages eine der reichsten Massnahmen dieser Art. Der Effekt des perspektivischen Zusammenschiebens wird hier noch durch die Rundung der Wand beschleunigt und das «Abstrakte» dieser Gitterungen dadurch unterstrichen, dass sie nur an einer Seite des Pavillons auftritt. Neben der «Ehrenhalle des Sports» war das städtische Kakteenhaus mit Wänden aus weissen Lattenrosten umgeben, weil es sonst den Maßstab der Ausstellungsbauten verdorben hätte («Werk» Nr. 6, S. 171).

In vielen Fällen sind die Konstruktionsteile für solche Gitterstrukturen verwendet worden. Es ist charakteristisch und als Parallele zur «abstrakten» Malerei zu verstehen, dass man gar keinen Wert darauf legt, die konstruktive Leistung der einzelnen Bauelemente auch noch formal zu betonen. Im Gegenteil, man verschleiert die Funktion, man liebt möglichst dünne, immateriell wirkende Stützen, wie in der Vorhalle des Aluminiumpavillons und sogar in der Front des Holzpavillons («Werk» Nr. 6, S. 170; «Werk» Nr. 8, S. 244), und man zieht es vor, Wand und Decken aus zahlreichen kleinteiligen Elementen zu konstruieren, die in ihrer Gesamtheit z. B. als Diagonalgitter wirken (so z. B. Seeseite der Abteilung «Weinbau» am rechten Ufer), in dem das Kräftespiel für das Auge unsichtbar bleibt, während der «Konstruktivismus» gerade die Leistung der Teile durchsichtig machen wollte. Man kann bei solchen Gittern nicht mehr deutlich unterscheiden zwischen Tragwerk und Raumabschluss, zwischen belasteten und lediglich füllenden Teilen. Auch im Obergeschoss des Chemiepavillons ist die Schalung hinter das Tragwerk verlegt, das seinerseits zugleich ein ornamentales Gittermuster bildet («Werk» Nr. 5, S. 149 oben). Viele Hallen haben ein so zartes und kleinteiliges Rahmenwerk in ihren Glaswänden, dass es selbst schon als Oberflächenstruktur erscheint, so z. B. die Blumenhalle («Werk» Nr. 5, S. 156) oder Teile von «Kleidermachen Leute» (z. B. «Werk» Nr. 7, S. 207); konstruktiv hätte die gleiche Leistung jeweils auch mit wenigen gröber

Kleinteilige Konstruktionselemente, zugleich ornamental verwendet: die Decke des Pavillons der graphischen Gewerbe. Typische Neigung zur Gitterstruktur, in der sich die statisch beanspruchten Teile nicht besonders hervorheben.
Foto Spreng SWB, Basel



dimensionierten Elementen erreicht werden können, statt mit vielen zarten.

Die Betontonne von «Bauen» («Werk» 6, S. 173).

Auch dieses erstaunliche Gebilde war, ästhetisch betrachtet, ein Beispiel moderner Architektur von abstrakter Form, ein Beweis, wie wenig es heute selbst ein Ingenieur nötig findet, die technische Struktur eines Bauwerkes auch äusserlich in Erscheinung treten zu lassen. Das Technische als solches hat den Reiz der Neuheit eingebüsst, und der Laie hat es aufgegeben, seinem Kalkül in Gedanken folgen zu wollen. Er nimmt das Ergebnis sozusagen als Zauber hin, als Wunder, das er nicht weiter durchschauen kann. Und so reiht sich diese im höchsten Grad rational durchdachte Leistung äusserlich den irrationalen Formen der abstrakten Kunst an — vielleicht ohne es zu wollen — und im Bewusstsein ihrer Undurchschaubarkeit hat diese Halle den gleichen Unterton von Ironie, den auch die irgendwie verdeckt-grotesken Gebilde von Arp usw. haben.

Japonismen

Alle die Latten- und Bambusgitterungen, Rohrungen, die Verwendung naturroh belassener Hölzer, die nicht-axialen Flächenkompositionen, und besonders die Anlage vieler Gärten sind ohne ostasiatische Vorbilder nicht zu denken (z. B. «Werk» 7, S. 196, 198, 201, 210, 211). Die LA wie alle modernen Bauten zeigt viel Einzelheiten, die als Japonismen anzusprechen sind. Bei den Gärten ist die Anlehnung manchmal ein wenig naiv: verstanden ist das ästhetische Prinzip des symmetrischen Gleichgewichts — also für uns die Hauptsache — unverstanden bleibt das Detail, die Trittsteine, Steinlaternen, Steingruppen usw., die im Osten eine ganz bestimmte Symbolbedeutung haben, während wir sie spielerisch als formale Requisiten handhaben,

worüber ein gebildeter Asiate lächeln wird. Aber im ganzen gesehen sind diese Japonismen viel mehr als eine Modekuriosität. Die europäische Gegenwart ist vielmehr für Ostasiatisches deshalb empfänglich, weil sie selbst in gewissen, begrenzten Hinsichten Aehnliches sucht, und darum ist für den Architekten heute viel von japanischen Vorbildern zu lernen. Der Sinn für die primären, naturgegebenen Materienqualitäten war in Europa niemals so hoch entwickelt wie im Osten; das Interesse des europäischen Künstlers und Kunsthandwerkers galt seit den alten Griechen immer in erster Linie der künstlichen Form, in die die Materie nicht selten bis zur Verleugnung ihres natürlichen Charakters gezwungen wird. Wogegen der Osten in seiner überlegenen Passivität solche Gewalttätigkeit verabscheut, er lässt die natürliche Materienbeschaffenheit des Holzes, des Steines, Porzellans und der Gewächse in seinem Garten gelten, er würdigt sie ästhetisch, lockt sie zur feinsten Entfaltung hervor und bringt sie zur Geltung. Sobald sich der Materialismus des XIX. Jahrhunderts ins Geistige und Aesthetische sublimierte, musste er, obwohl von anderen Voraussetzungen kommend und auf andere Ziele gerichtet, diese Ebene schneiden, und so besteht heute eine beschränkte, in ihrem Bereich aber echte und fruchtbare Verwandtschaft zwischen der ostasiatischen Kunst und der modernen Architektur, angewandten Kunst und Gartenkunst Europas.

Auch darin, und darin vor allem, kann uns der Osten Vorbild sein, dass er die profane Architektur bis zum höchsten ästhetischen Raffinement entwickelte, und dass er damit ihre Würde anerkannte, während in Europa bis auf die letzten Jahrzehnte jede profane Bauaufgabe, für die grössere Mittel verfügbar waren, aus ihrer profanen Ebene heraustret, um sich der Monumentalarchitektur zu

nähern — woher die ganze Architekturmisère des XIX. Jahrhunderts stammt.

Zwei Beispiele

«Natürliche Heilquellen und Klimakurorte»

Abbildungen: «Werk», Nr. 8, S. 252, 253 und Nr. 9, S. 268.

Dieser kleine Pavillon ist ein Musterbeispiel für die Stiltendenzen der heutigen Architektur in ausstellungsmässiger Zuspitzung. Hier gab es überhaupt keine geschlossenen, allseitig begrenzten Räume, sondern nur offene, durch freistehende Wandschirme verschiedener Art markierte Raumausschnitte, die praktisch ineinander übergangen. Beim Betreten übernimmt eine von *Paul Speck* um ihren Kopf ergänzte griechische Nereide gewissermassen die Führung des Besuchers und die Vermittlung des plastischen Elementes mit den im übrigen flächigen Darstellungen («Werk» Nr. 8, Seite 253 oben). Von dieser Figur nach rechts rollt sich in lockeren Kurven eine etwa zwei Meter hohe verputzte Wand ab, die frei im Raum steht; ihrem Fuss entlang schlängelt sich ein sprudelnder Wasserlauf als suggestives Symbol des «Heilbades». Das Fresko der Wand, von *Hans Stocker*, gehörte zu den schönsten Malereien der Ausstellung: köstlich — auch farbig — die Badenden im Glas mit perlendem Sprudelwasser, oder das Laubwerk, und die braunen Badenden im intensiv blaugrünen Wasser («Werk» Nr. 8, Seite 252). Schade, dass sich der Maler die Sympathie vieler Besucher verschertzte durch die unnötig grob gemalte braune Trinkende, die durch ihre rohe Unfertigkeit auch aus den übrigen, farbig fein differenzierten Figuren herausfiel. (S. 352 oben rechts.) Höchst kunstvoll ist das plastische Element mit der Malerei verrechnet und beides zugleich an die Architektur gebunden in dem — unregelmässigen — Reliefoval im Konkavbogen rechts («Werk» Nr. 8, S. 252 unten und «Werk» Nr. 9, S. 268), über dem die Decke eine runde Oeffnung aufweist: die einzige Stelle, wo die Architektur den freien Kurven der Bildwand durch eine geometrisch exakte Kurve antwortet. Das Relief selbst lockert sich in der Einzelfigur links kompositionell gegen den Figurenfries auf, während die von *Paul Speck* fast plastisch gemalte Frauenfigur rechts vom Relief von der Malerei her die Bindung an das Relief bildet. Im schärfsten Gegensatz zu dieser weichen, schwingenden Bewegtheit steht die sachliche Dokumentierung über die einzelnen Kurorte: leicht und heiter im Ton, aber ganz streng, vorbildlich diszipliniert in der Anordnung, an flachen und im Zickzack gebrochenen Wandschirmen («Werk» Nr. 9, Seite 268 unten). An einer einzigen Stelle sind diese gegensätzlichen Formfamilien mit raffinierter Pointierung untereinander verklammert: durch das nach rechts detaillierte, einzelne Rechteckfeld der Bilderwand mit den Nonnen und den Kindlein in der Gelte («Werk» Nr. 8,

Seite 253 unten) — in allem zur geschweiften Wand gehörig, aber durch seine Isolierung, seine Tafelform und Rechteckstruktur den Wandschirmen rechts verwandt. Nebenbei: hier ist auch die Schlange richtig verstanden, als der heilende Erdgeist, während bei Plakatwettbewerben usw. immer wieder Aeskulapschlangen auftreten, die von einem Dolch oder Pfeil durchbohrt werden, weil sie von mythologisch ahnungslosen Malern für ein Symbol der Krankheit gehalten werden.

Dahinter ein ruhiger Raum mit dem Auskunftscharakter: die statische Abklärung des Raumes und die notwendige Widerlagerung seines dynamisch entwickelten kurvenreichen Anfangs. Es ist ein Vergnügen, dieses sauber komponierte ästhetische Kalkül auch begrifflich nachzurechnen.

«Aluminium» («Werk» 5, S. 149 und «Werk» 6, S. 170).

Auch dieser Pavillon ist für die derzeitigen Stiltendenzen aufschlussreich. Er ist einer der wenigen Versuche, die Architektur über das Nützliche hinaus ins Festliche zu steigern. Die Ausstellungshalle selbst ist ein heiterer, aber in seiner Haltung durchaus profaner Nutzbau ohne Anspruch auf Monumentalität; die Vorhalle dagegen erhebt diesen Anspruch, wenn auch nicht mit indiskreter Emphase. Und da ist nun bezeichnend, dass diese Vorhalle vom Baukörper des Pavillons durchaus, ja mit Schärfe getrennt ist, wie um unzweideutig zu zeigen, dass sie als selbständiger Körper lediglich vor den Nutzbau hingestellt ist, mit dem sie als Baukörper gar nichts zu tun hat. Diese Vorhalle ist keineswegs vom Pavillon her entwickelt, wie das Peristyl von der Cella des Tempels her, das Vorhallendach mit den Flachtonnen schwebt bindingslos über den Wänden. Es ist die gleiche, gewollte Beziehungslosigkeit zwischen Monumentalmassnahme und Baukörper, die in kleinerem Maßstab an den Stirnwänden des Landwirtschaftspavillons und des Textilpavillons festzustellen ist: Profanarchitektur und monumentale Architektur werden als so wesensverschieden empfunden, dass sie zwar räumlich benachbart und gedanklich aufeinander bezogen auftreten, nicht aber direkt auseinander entwickelt werden können — ein Gedanke, den der Schreibende bereits anlässlich der Diskussion über den Entwurf eines neuen Bankgebäudes am Paradeplatz entwickelt hat, wo es sich auch darum gehandelt hätte, die Massnahmen der Monumentalisierung für sich isoliert zusammenzufassen und den Baukörper selbst als Profananbau zu belassen, statt den ganzen Baukörper nach Art des Historismus zu monumentalisieren.

Die Aluminiumvorhalle spielt ausserdem geistreich mit den verschiedenen Materialien: die stumpfe, gewissermassen weiche Rauheit der Welleternit-Wände steht pointiert neben der abstrakten Glätte der Glastafeln und Metallteile; die sozusagen passive Transparenz der ebenen Glasflächen kontrastiert mit den aktiv mit dem Licht spielenden, gebogenen Aluminium-Tonnen des Gewölbes, und der betont immate-

rielle Charakter der Architektur äussert sich ausser in der Unverbundenheit ihrer einzelnen wandschirmartigen Elemente auch in der unsinnlichen Dünne der spiegelnden Alu-

miniumstützen. Und der rauschende Wasserfall bot in seiner Bewegtheit wieder einen schönen Gegensatz zur begrifflichen Schärfe der Architektur.

Innenräume

Während die Entwicklung der Architektur im grossen eine gewisse Stetigkeit erkennen lässt, ist das Bild bei den Innenräumen zunächst verwirrend unklar. Nicht dass die Räume unklar wären, im Gegenteil, sie sind fast alle erfreulich einfach, aber die Stil Tendenzen, die sich dabei äussern, sind so gegensätzlich, dass man nicht recht sieht, wo die Entwicklung hinaus will. Die Schlagwörter haben sich abgenützt, die Parole von der Zweckmässigkeit ist allgemein akzeptiert und damit zum Gemeinplatz geworden. «Form ohne Ornament» wirkt schon historisch, als Etikette des weltanschaulichen Purismus der zwanziger Jahre. «Heimatstil» ist eine Phrase gewisser Möbelfabrikanten, unter der sich niemand etwas Genaueres vorstellt, noch jemals vorgestellt hat, als eine gefühlsmässige Anlehnung an traditionelle Formen oder gewisse Arten der Holzbehandlung, denn ernstlich denkt niemand daran, auf den technischen Komfort der Gegenwart zu verzichten, der auch bei den Möbeln zu neuen Formen geführt hat. Wir stehen hier im kleinen vor der gleichen Entwertung der ideologischen Programme, die wir im grossen in der Politik erleben, aber während dort hinter den zerfallenden Fassaden nichts übrig bleibt als die faktische Macht, die ihre Rechtfertigung in sich selber zu finden glaubt, bleibt hier die menschliche Substanz, das Bedürfnis nach Bequemlichkeit und nach einer gewissen «Haltung», die sich in der Anlehnung an historische oder moderne Formen ausspricht, ohne dass diese so ernst genommen wären wie in den zwanziger Jahren, als sie mit der Unbedingtheit und Unduldsamkeit weltanschaulicher Manifeste auftraten. Diese Haltungen werden heute mehr nur markiert, angedeutet, die «moderne» oder die «historische» Note tritt nur als Nuance auf. Noch vor wenig Jahren hätte kein «Moderner» gewagt, ein altes Bild aufzuhängen oder ein altes Möbel zwischen neuen aufzustellen, es wäre denn in surrealistischer, also ironischer Absicht gewesen; andererseits wird sich heute auch ein ausgesprochener Freund der Tradition kaum mehr verpflichtet fühlen, sich hundertprozentig «stilecht» auszustatten. Diese Auflösung der Programme mag intellektuell etwas Verwirrendes haben, menschlich ist sie ausgesprochen sympathisch, sie bedeutet die Lockerung verkrampter Positionen zugunsten einer entspannteren Menschlichkeit, und darin zeigt sich, dass sich auch die Innenräume in der gleichen Richtung entwickeln wie die grosse Architektur.

Das Monumentalmöbel ist verschwunden — das Kolossalbuffet, auf Hochglanz poliert, das den Bewohner zum Zimmer hinausdrückt. Es hat in ganz grossen Verhältnissen Sinn, nicht aber in der normalen bürgerlichen Wohnung, hier ist es heute zum Merkmal provinzieller Rückständigkeit und

des schlechten Geschmacks geworden, gleichviel in welcher Stilart es gehalten sein mag.

Die moderne Idee des kombinierten Möbels ist nicht mehr ausschliesslich an den Typus des betont modernen «Kistenmöbels» gebunden: sie kommt auch in mehr historisierenden Formen vor und beweist damit, dass sie Allgemeingut geworden ist. Aber nicht nur die Entmonumentalisierung des Möbels, auch die lockere, «funktionelle» Verteilung der Möbel im Innenraum, dieses Hauptanliegen der modernen Innenarchitektur, hat sich sozusagen restlos durchgesetzt, auch an reicher ausgestatteten Räumen mit historisierenden Möbeln. Das «klassische» Schema mit Tisch und Lampe in Zimmermitte, um die sich alles Weitere gruppiert, womöglich nach den Mittelaxen der Wände orientiert, ist verschwunden. Noch im Jugendstil war es umgekehrt: da gab es ausgefallene «moderne» Möbel, aber sie waren nach dem klassischen Schema aufgestellt, das für repräsentative grosse Salons Sinn hatte, nicht aber für die bürgerliche Gebrauchswohnung. Durchgesetzt hat sich auch das Bewusstsein, dass die Wohnungseinrichtung vom Bewohner und nicht vom Ameublement auszugehen hat: man legt keinen Wert mehr auf absolute «Stileinheit». Natürlich müssen sich die Möbel nach Art und Farbe vertragen, aber das können sie auch ohne Uniformierung, und sogar in so ausgesprochen repräsentativen Räumen wie der grossen Halle im Musterhotel oder der Raumgruppe der Firma Traugott Simmen in «Wohnen» («Werk» Nr. 10, S. 300–302) liebt man es heute z. B., Stühle verschiedener Form mit verschiedenen Bezügen nebeneinanderzustellen. Es ergeben sich daraus Möglichkeiten abwechslungsreicher Kombinationen, Gruppenbildungen innerhalb des Raumes, Kontrastierungen, die die einzelnen Formen aktivieren. In diesem Sinn werden gern betont ornamentierte Stoffe neben einfarbige gestellt, Holz neben Metall, Historisches neben Modernes.

Das Metallmöbel und betont technisch geformte Typenmöbel aus Holz traten in den zwanziger Jahren mit dem Anspruch auf, das allein existenzberechtigte Möbel der Zukunft zu sein. Man begründete das soziologisch, und man wollte nicht gelten lassen, dass in dieser Vorliebe auch eine modische, ästhetische Komponente steckte. Von diesem Absolutheitsanspruch und Zukunftspathos ist nichts übriggeblieben: Wo heute überhaupt noch Metallmöbel verwendet werden, sind sie ganz unauffällige Gebrauchsgegenstände, denen nichts Programmatisches mehr anhaftet, oder aber bewusst als solche gehandhabte ästhetische Akzente, das blitzende Metall hat dann mehr luxuriösen, als technischen Charakter. Der Surrealismus ist — in des Wortes verwegenster Be-