

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 58 (2001)

Heft: 3: Design-Positionen im 20. Jahrhundert = Aspects du design suisse au
XXe siècle

Artikel: Zwischen Stuhl und Bank : einige Anmerkungen zu den Anfangszeiten
des Schweizerischen Werkbunds und l'Oeuvre, 1913-1922

Autor: Mauderli, Laurence

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169620>

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: 08.02.2026

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

Zwischen Stuhl und Bank: Einige Anmerkungen zu den Anfangszeiten des Schweizerischen Werkbunds und L'Oeuvre, 1913–1922

von LAURENCE MAUDERLI

Der Schweizerische Werkbund (SWB) und sein welsches Pendant L'Oeuvre (OEV) waren zwei strategisch operierende und programmatisch agierende Interessenverbände, die sich seit ihrer Gründung im Jahre 1913 für die Förderung der Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie engagierten. Ihre Ansätze beinhalteten eine von sozial-ethischen Entwicklungen beeinflusste Gestaltungsmoral, wie sie in England, Deutschland, Österreich oder Holland in fortschrittlicher Weise gefördert wurde. Eines der Hauptanliegen war, die nationale Gebrauchsgüterkultur nachhaltig zu beeinflussen, um die Schweiz international zu positionieren. Nebst den moralischen Hintergründen betonten der SWB und das OEV ihre wirtschaftlich konnotierten Ziele als einen unabdingbaren Teil der Debatte. Beide Verbände waren der Überzeugung, dass eine konstruktive Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie das wirtschaftliche Potenzial erhöhen und in diesem Sinne von nationaler Bedeutung sein würde. Vor diesem Hintergrund generierte sich einerseits das natürliche Bedürfnis einer gestalterischen und industriellen Erneuerung. Andererseits beruhte die Motivation der beiden Verbände darauf, im steigenden internationalen Konkurrenzkampf Schritt halten zu können.

Im Gegensatz zu seinem Schwesternverband OEV waren die Ziele des SWB – nicht zuletzt durch seine offensive Werbekampagne – klarer formuliert. Massgebend für die Erarbeitung der Ziele waren die nach dem bekannten Architekten und Mitbegründer des Deutschen Werkbunds (DWB) Hermann Muthesius¹ benannten «muthesianischen Merkmale»,² zu denen unter anderem die Vorteile der Serienproduktion gehörten. Überzeugt davon, dass der Werkbund-Gedanke insbesondere in der deutschen Schweiz auf fruchtbaren Boden fallen würde, animierte Hermann Muthesius seinen Kollegen Alfred Altherr, einen Schweizer Werkbund zu gründen.³ Der DWB diente dem SWB sowohl strukturell als auch inhaltlich als Vorbild.

Betrachtet man die Situation in der Romandie, hält das Gründungsprotokoll zwar ähnlich formulierte Ziele fest. Im Laufe der Zeit wurden diese jedoch ganz anders umgesetzt. Verglichen mit dem SWB, der sich von Anfang an für das Serienprodukt einsetzte, schlug das OEV bereits in den ersten Gründungsjahren eine konservative Haltung ein, indem es den nach französischem Vorbild arbeitenden *artiste décorateur* förderte.

Zur Gründung von SWB und OEV

SWB und OEV entstanden in einer Zeit des politischen und wirtschaftlichen Umbruchs. Eng mit der SWB-Gründung verknüpft und prägend für deren Programm waren die ersten offiziellen Reformen, die sich in Bildungsstätten wie der Kunstgewerbeschule Zürich bemerkbar machten. Im Jahre 1906 wurde der Belgier Julius de Praetere zum Direktor der Kunstgewerbeschule und des dazugehörigen Museums berufen. Seine klar formulierten Unterrichtsziele, die er nach modernen Gestaltungsprinzipien lancierte, bildeten den Grundstein des Unterrichts:

«1. Frühere Stilformen dürfen nicht angewendet werden, 2. die Form sämtlicher Gegenstände muss in erster Linie ihre Zweckbestimmung klar ausdrücken, 3. nur echte Materialien und Techniken dürfen in Betracht gezogen werden, 4. die Formgebung soll auf geometrische Basis gestellt werden, 5. Verzierungen dürfen nur angebracht werden, soweit sie die konstruktive Wirkung oder die Gesamtformen nicht stören [...]»⁴

Mit diesen Gestaltungsprinzipien, die für die Kunstgewerbereform prägend sein sollten, schuf de Praetere eine für die Schweiz wichtige Basis der Erneuerung. Bedeutende Vertreter der europäischen Kunstgewerbereform wie unter anderen Richard Riemerschmid, Bruno Paul, Jan Eisenlöffel, Hendrik Petrus Berlage, Josef Hoffmann oder Koloman Moser zeigten im Rahmen des Kunstgewerbemuseums ihre neusten Arbeiten, die in naher Zukunft die Schweizer Produkte- und Möbelgestaltung prägen sollten (Abb. 1). Begleitend zu den Ausstellungen fanden regelmässig Vortragszyklen statt, die das Publikum mit Designtheorien und gestalterischen Erfahrungen aus erster Hand konfrontierten. Zu den Referenten gehörten unter anderen Hermann Muthesius (über das englische Haus, 1906), Julius Scharvogel (über Aspekte keramischer Serienproduktion, 1907) oder Wolf Dohrn (über Entwicklungen und Probleme des Deutschen Kunstgewerbes, 1908).⁵ Mit diesen Veranstaltungen gingen wichtige Raumkunstausstellungen einher, die anhand von schweizerischem Möbel- und Produktdesign die Vorteile einer nach modernen Gestaltungsprinzipien angelegten Serienproduktion aufzeigen wollten (Abb. 2). Die erste Raumkunstausstellung (1908) zeigte 25 von lokalen Architekten und

Schreibern gezeichnete und hergestellte Einrichtungen, die das Schweizer Intérieur der Mittel- und Arbeiterklassen nach den genannten Prinzipien verändern sollten. In der Begleitung der «Zürcher Ausstellung für Gewerbekunst» (1912) wurde explizit vermerkt, dass es sich um eine städtische Veranstaltung handle. Sie habe zum Zweck, die zürcherische Industrie und das Gewerbe in gegenwärtiger Gestaltung zu zeigen, um ein umfassendes Bild über ihre Leistung in Bezug auf Geschmack und Technik zu geben.⁶



Abb. 1 Raumkunstausstellung Bruno Paul, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1908. Esszimmer. Design: Bruno Paul.

machte diese zu einem bedeutenden Zentrum der Art Nouveau und übte damit einen wichtigen Einfluss auf die lokale Uhrmacherschule aus.⁸ Bevor L'Eplattenier das Amt als Schulleiter antrat und den *cours supérieur* lancierte, stand die lokale Präzisionsindustrie mit ihren technologischen Errungenschaften im Vordergrund. Der stilistische Einfluss der Objekte liess eine Mischung von Klassizismus und Historismus zu Tage treten.⁹ Gleich nach seinem Amtsantritt versuchte L'Eplattenier, die fortschritt-



Abb. 2 Erste Raumkunstausstellung, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1908. Esszimmer. Design: Unbekannt.

Ferner sollten «[...] nicht ziellose Erscheinungen geschaffen werden, sondern ein Ganzes, das durch ein einheitliches, zum Stile führendes Prinzip in sich gebunden ist.»⁷ Ausserdem bildeten Qualität, Zweckmässigkeit und Formschönheit die Hauptpfeiler dieser Schauen.

Trotz seines mehrjährigen Engagements (1906–1912) blieben de Praeteres Versuche, Schule und Gewerbekreise aus ihren antiquierten Strukturen herauszulocken, ohne Erfolg. Gründe hierfür lagen in der Diskrepanz zwischen Idealvorstellung und lokaler Realität. Diese Diskrepanz äusserte sich bei konservativen Gewerbekreisen durch eine geringe Bereitschaft, nach Kriterien eines modernen Möbel- und Produktdesigns zu produzieren, was ein konservatives Kaufverhalten der bürgerlichen Kundschaft nach sich zog.

Eine andere Situation zeigte sich in der Romandie. Ein an der englischen Arts and Crafts Bewegung angelehnter Unterricht an den Kunstschulen wurde nur von einzelnen Persönlichkeiten praktiziert, so zum Beispiel von Charles L'Eplattenier. Der Künstler, der 1903 die Leitung der Kunstschule La Chaux-de-Fonds übernommen hatte,

lichen Gestaltungsansätze, wie er sie im Ausland beobachtet hatte, in seinen Unterricht zu integrieren. Überkommene Traditionen galt es aufzubrechen. Der an seinen damaligen Schüler Charles-Edouard Jeanneret, den späteren Le Corbusier, erteilte Auftrag, eine Studie über die Lage der angewandten Künste in Deutschland anzufertigen, ist als weiteres Zeichen von L'Eplatteniers avantgardistischen Bemühungen zu verstehen. Jeannerets Studie wurde 1912 unter dem Titel «Etude sur le Mouvement d'Art Décoratifs en Allemagne» veröffentlicht. Deutschland tritt darin als Vorbild für eine erfolgreiche Zusammenarbeit von Kunst und Industrie hervor. Das Ziel, die lokale Industrie über die gestalterischen und wirtschaftlichen Vorteile einer solchen Zusammenarbeit aufzuklären, stiess jedoch nicht auf die erhoffte Resonanz, die Initiative blieb vorerst ohne Konsequenzen.

Als zweites wichtiges Zentrum des Uhrengewerbes spürten Genf und seine «Ecole des Arts Industriels»¹⁰ (Kunstgewerbeschule) den Konkurrenzkampf. Die Schule versuchte vergebens, ihre an die französische Beaux-Art-Tradition angelehnte Ausrichtung zu verändern. Beispiel-

haft für diesen vergeblichen Versuch steht der international bekannte Uhrensektor, der sich trotz der von der Kunstgewerbereform angeregten Impulse weiterhin auf die luxuriös verarbeiteten Unikate konzentrierte. Der kommerziellen Sicherheit und des Traditionsbewusstseins wegen schenkte der konservative Sektor den formschönen, einfachen und kostengünstigen Serienprodukten zu wenig Beachtung, was eine bewusstere ästhetische Gestaltung erfordert und die bewährten Strukturen hinterfragt hätte.

Protagonisten, Strategien und Ziele der beiden Verbände

Der Schweizerische Werkbund und L'Oeuvre wurden 1913 gegründet. Der erste Vorsitzende des SWB war der Architekt Alfred Altherr, der nach seinem Lehrabschluss als Schreiner ein Studium in Berlin aufnahm und sich zum Architekten ausbilden liess. Altherr war einerseits als Ausstellungsmacher, andererseits als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Elberfeld tätig. In seinen architektonischen Arbeiten tritt er als Vertreter einer gemässigten Moderne auf, in welcher sich historische und moderne Stilelemente ineinander fügen.¹¹ Altherr vertrat den Standpunkt, dass der Weg in die Moderne nur unter Miteinbezug des sozialen Mittelstandes gelingen würde. Nur auf diese Weise würde der Werkbundgedanke in weitere Schichten der Gesellschaft eindringen. Die Kraft des SWB, so Altherr, lag in der Adaption Deutscher Gestaltungsprinzipien für den Schweizer Markt. Weitere Gründungsmitglieder des SWB kamen aus Industrie und Wirtschaft sowie aus dem Bildungswesen. Sie wollten das Postulat des SWB mitgestalten und fördern. Die kunstgewerblichen Bereiche wie die Buchbinderei, das Keramik-, Textil- und Holzgewerbe waren stark vertreten und schufen ein Gegengewicht zu den Architekten. Als Verband bildeten sie ein interdisziplinäres Forum, das den Anschein gab, für einen einheitlichen funktionalistischen Gestaltungsansatz zu kämpfen. Während im Jahre 1914 der SWB noch 122 Mitglieder zählte, waren es 1922 doppelt so viele.¹² Teil der Propagandakampagne des SWB war die Gründung der Ortsgruppen in Städten wie zum Beispiel Basel und Bern¹³ mit dem Ziel, den Werkbundgedanken zu fördern und neue Mitglieder zu gewinnen. In den zwanziger Jahren fanden die ersten Versuche statt, ein einheitliches Erscheinungsbild zu konzipieren. Die Öffentlichkeit sollte mittels Gebrauchsgrafik (Geschäftsberichten, Flugblättern und Briefköpfen) über die Aktivitäten des SWB orientiert werden, eine kluge Absicht, die allerdings misslang. Dieser Misserfolg muss einerseits an der Komplexität des Vorhabens gelegen haben. Andererseits mangelte es an den notwendigen Ressourcen.¹⁴

Zu den weiteren Aktivitäten des Verbands zählten kleinformatige Produkteschauen, thematische Ausstellungen sowie Ausschreibungen projektorientierter Wettbewerbe. Der SWB hatte es schwer, sich in den konservativen Industriekreisen durchzusetzen. Was für Letztere zählte, war nicht die Gestaltung eines Produkts, sondern seine Präzi-

sion und Qualität. Der Versuch des SWB, den Schreiner-, Zimmermann- und Schlossermeister-Verband mit Formen der Massenproduktion vertraut zu machen, scheiterte am Vorschlag, vorfabrizierte und vollausgestattete Holzhäuser für den urbanen Kontext herzustellen. Der Verband drückte sein Misstrauen aus, indem er argumentierte, die kunsthandwerkliche Qualität nicht durch ein System anonymer Typisierung ersetzen zu wollen. Ähnliches geschah mit dem Versuch, die Nähmaschinen-Fabrik Helvetia von den wirtschaftlichen Vorteilen fortschrittlicher Gestaltung in einem von technologischer Präzision bestimmten Bereich zu überzeugen. Auch dieser Versuch fiel auf keinen fruchtbaren Boden.¹⁵

Ein wichtiges Zugpferd der SWB-Propaganda war die Fachzeitschrift «Das Werk», die im Jahre 1914 zum ersten Mal erschien. Anhand ausgewählter Beispiele aus Architektur und Kunstgewerbe dokumentierte «Das Werk» die Interessen des komplexen Verbandes SWB, der – schwankend zwischen Tradition und Moderne – nach einer Identität suchte.

Im Protokoll der ersten Generalversammlung des 1913 gegründeten OEV hält der Verband seine Absicht fest, ebenso wie der SWB die Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie in der Romandie zu fördern. Vor diesem Hintergrund fallen indes zwei Punkte auf, die das OEV weitgehend geprägt haben. Ein Ziel des OEV war es, die berufliche Situation des *artiste décorateur* zu verbessern, um den von der Rezession betroffenen Sektor aus seiner Notlage zu retten. Während der SWB seinen Weg unter anderem in der Adaption Deutscher Ansätze suchte, orientierte sich das OEV an den noch stark im 18. Jahrhundert verankerten französischen Design-Standards, wie sie etwa Jacques-Emile Ruhlmann (1879–1933) vertrat. Ruhlmann machte durch seine hochglanzpolierten Möbel, die er mit teuren exotischen Hölzern furnierte oder mit Perlmutteinlagen versah und die als Ikonen des Art Deco Designgeschichte schrieben, auf sich aufmerksam. Die Frage, ob hierfür die Bezeichnung *art appliqués* (angewandte Kunst) berechtigt war, hatte der englische Künstler Clement John Heaton (1861–1940) zu klären. Als Mitglied der 1884 gegründeten «Arts Workers' Guild», einer Künstlervereinigung, die den Theorien der Arts and Craft Bewegung folgte, lehnte Heaton den vom OEV bevorzugten Begriff *art appliqués* ab.¹⁶ Im Sinne von William Morris (1834–1896) vertrat Heaton den Ansatz, dass es im Wesentlichen nicht darum ginge, welcher Kategorie eine Vase oder ein Schmuckstück zugeordnet werden könne. Heaton ging es vielmehr darum, das OEV davon zu überzeugen, eine offene Haltung gegenüber ihrer Aufgabe zu entwickeln. Diese Haltung sollte ein interdisziplinäres Arbeiten fördern. Wenn auch das OEV bestrebt war, seine Aufgabe als Vermittler zwischen Kunst und Industrie im Sinne eines SWB zu erfüllen, vermochte der Verband diesem Zweck nur rudimentär nachzukommen. Das OEV demonstrierte gar zusehends eine Unentschlossenheit, die es ihm erschwerte, sich als strategisch operierende Organisation einen Namen zu machen.

Trotz seiner Profilierungsschwierigkeiten wurde das OEV zu einer wichtigen Plattform für die Interessen einzelner Persönlichkeiten wie zum Beispiel derjenigen des ersten Präsidenten Alphonse Laverrière (1872–1954). Als Laverrière zum Präsidenten gewählt wurde, hatte er in Lausanne bereits einige wichtige Aufträge abgeschlossen (Chauderon Brücke 1904–05, Hôtel de la Paix 1909, Hauptbahnhof 1908–10). Seine Aufgabe im OEV verschafften Laverrière, der bis Mitte der dreissiger Jahre sein Amt ausführte, zahlreiche Aufträge, die sein eigenes Geschäft zum Florieren brachten. Die Zahl der OEV-Mitglieder ist vergleichbar mit jener des SWB. Während im Jahre 1914 das OEV 100 Mitglieder zählte, hatte sich die Zahl bis 1930 verdoppelt.¹⁷ Die Auswahlkriterien potentieller Mitglieder deckten sich mit denjenigen des SWB (zum Beispiel Schweizer Staatsbürgerschaft). Die OEV-Mitglieder kamen vorwiegend aus dem kunst- und kunstgewerblichen sowie architektonischen Bereich und dem Inneneinrichtungssektor, wobei es wie beim SWB auch hier mehr männliche als weibliche Mitglieder gab. Die Werbe-Kampagne der Romands verlief nach einem ähnlichen Konzept, wie es der SWB formulierte, wobei die Veranstaltung von Wettbewerben und Ausstellungen Teil der Strategie waren: zum Beispiel «Les Arts du Feu» (1916), die unter anderem moderne Metall-, Keramik- und Emailarbeiten zeigte, um die erfolgreiche Zusammenarbeit von Kunst und Industrie am Beispiel einzelner Objekte zu zeigen. Ausserdem orientierte sich das OEV mit seiner erstmals 1914 publizierten Fachzeitschrift «Revue de L'Oeuvre» an der SWB Publikation «Das Werk». Noch im gleichen Jahr wurde die Revue wegen mangelnden finanziellen Ressourcen eingestellt und 1915 durch das kostengünstigere «Bulletin» ersetzt. Dieses wurde zum offiziellen Blatt des Verbands und veröffentlichte zweimal im Monat Artikel über Kunst und Design-Themen.¹⁸

Obwohl die beiden Interessenverbände formal gesehen die gleichen Ziele verfolgten, bildeten Versuche der permanenten Zusammenarbeit die Ausnahme. Ein Auftritt von SWB und OEV als Gleichgesinnte war die gemeinsame Beantragung staatlicher Subventionen, die erstmals 1917 gesetzlich festgelegt wurden. Noch im gleichen Jahr folgte daraufhin die Gründung der Eidgenössischen Kommission für angewandte Kunst. Im Zuge der Kunstgewerbereform signalisierte dieser Schritt den Beginn einer neuen Ära, die zur Etablierung der angewandten Künste beitrug und diese als wichtigen Zweig der schweizerischen Industrie positionierte.

Ferner war die Bedrohung durch aussenstehende, kommerzielle Ausbeutung sowohl für SWB als auch für OEV Grund genug, sich für die gesetzliche Festlegung des künstlerischen und intellektuellen Eigentums einzusetzen. Designhistorisch betrachtet, kommt diesen Initiativen fundamentale Bedeutung für die Entwicklung des Schweizer Designs zu.

Durch die Andersartigkeit des kulturellen Kontextes und die entsprechend unterschiedlich ausgerichtete Orientierung durch die Nachbarländer Deutschland und Frank-

reich ist die Geschichte der beiden Verbände SWB und OEV aussergewöhnlich. Denn beide Verbände vermeinten, durch Adaption ausländischer Gestaltungsansätze das Schweizer Design des 20. Jahrhunderts lancieren zu können und dieses auf internationaler Ebene bekannt zu machen.

Ausstellungsmachen:

Zwischen Idealvorstellung und lokaler Realität

Als charakteristische Beispiele inhaltlicher Auseinandersetzungen von SWB und OEV können die erste umfassende Ausstellung des Schweizer Werkbunds 1918 und die «Exposition Nationale des Arts Appliqués» 1922 verstanden werden. Ausserdem sind sie eine wichtige Quelle für die Visualisierung der Komplexität der beiden Interessenverbände und deren Mitglieder, die nicht müde wurden, unter dem Druck der europäischen Kunstgewerbereform und dem unerbittlichen Konkurrenzkampf über die Bedeutung der Schweiz als Designland zu debattieren.

Die erste vom SWB veranstaltete Ausstellung sollte das kriegszerstörte Europa über den Stand der Schweizer Kunst und Industrie informieren, zur weiteren Zusammenarbeit anregen und der Schweiz über die Landesgrenzen hinaus Aufmerksamkeit verschaffen. Die Schau setzte sich zum Ziel, das Neueste aus den Bereichen Möbel- und Produktgestaltung für die sozialen Schichten der Arbeiter und des Mittelstandes zu zeigen. Der Ausstellungsort befand sich auf dem alten Tonhallenareal beim Zürichsee. Für diese Veranstaltung hatte Alfred Altherr ein Gebäude in Leichtbauweise entworfen, dessen Material nach Ausstellungsende verkauft wurde, um einen Teil der Ausstellungskosten zu decken (Abb. 3 und 4). Es wurde grosser Wert darauf gelegt, dass das klassizistisch anmutende, farbig gestaltete Gebäude einladend wirkte. Über die Farbkomposition des gesamten Anwesens und dessen Wirkung wurde im Flugblatt der Ausstellung ausführlich geschrieben: «Der Zusammenklang vom Grün des Rasens, dem strahlenden Blau des Wandelganges und dem satten Ocker der Säulen. Die Geschlossenheit der Wirkung wird durch die Höhe des hellgrauen Frieses, der durch hübsche dekorative Malereien leicht belebt und am oberen Rand durch drei kräftige dunkelblaue Streifen begrenzt wird, wirkungsvoll gesteigert»¹⁹ (Abb. 5). Beim Eingang befanden sich zwei Hallen. In der einen Halle waren Wechselausstellungen zum Thema Wohnen zu sehen, in der anderen kunstgewerbliche Arbeiten wie Keramik, Metallarbeiten oder Gebrauchsgrafik. Diesen zwei Hallen waren die Arbeiter-Wohnungen angegliedert, die in Gruppen oder Einzelhäusern mit den entsprechenden Nutzgärten zusammengefasst waren. Die Querachse des Ausstellungsgebäudes war besetzt mit einem 200-plätzigen Marionettentheater, das mit regelmässigen Aufführungen für eine andersartige Unterhaltung des Publikums sorgte. Neben dem Theater waren zwanzig Räume für die Besucher aus dem sozialen Mittelstand ausgestellt. Ausser-

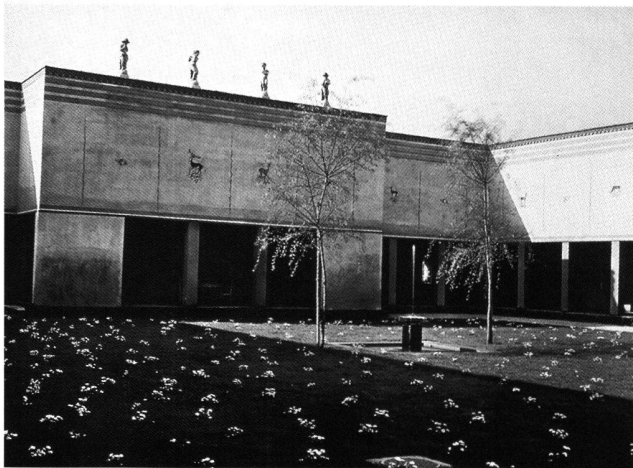


Abb. 3 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Perspektive des Innenhofs. Architekt: Alfred Altherr.



Abb. 4 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Perspektive des Innenhofs. Architekt: Alfred Altherr.



Abb. 5 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Raum für Wechselausstellung. Design: Alfred Altherr.



Abb. 6 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Schlafzimmer. Design: Alfred Altherr (Sektion Arbeiterklasse). Betten und Stühle, Tannenholz bemalt (Typenmöbel). Sitzfläche der Stühle geflochten.

dem gab es ein mit Typenmöbeln eingerichtetes, nach Vorbild des bekannten Dadaistentreffpunkts Café Odéon konzipiertes Kaffeehaus im Wienerstil.

Das typische «Arbeiterhäuschen» war schlicht und meistens mit Typenmöbeln, praktischem Linoleumbelag oder waschbarer Wandtapete eingerichtet. In der Küche konzentrierte man sich zunehmend auf die Funktion. In Anlehnung an Gartenhaussiedlungen legte man direkt an die Küche anschliessend einen Nutzgarten an, der die Selbstversorgung gewährleisten sollte (Abb. 6–8). Für die



Abb. 7 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Küche. Design: Hektor Egger. Hersteller: Handwerker- und Gewerbeverein des Amtes Aarwangen (Sektion Arbeiterklasse). Möbel: bemaltes Tannenholz. Die Stühle sind dem traditionellen Stabellen-Modell entnommen. Die Küchenutensilien sind aus Aluminium. Die Weissware stammt möglicherweise aus der Porzellan-Manufaktur Langenthal.

Wohnung des sozialen Mittelstands zeigten die Aussteller Möbel von schlichter Eleganz mit polierten Oberflächen, um die Maserungen der teuren Hölzer wie Kirsch- oder Nussbaum sichtbar zu machen (Abb. 9). Die Möbel wurden von lokalen Werkstätten in Kleinserien hergestellt. Die Werkstätten, die teilweise als Kooperationsbetriebe

In Fachkreisen stiessen die Mustereinrichtungen auf grosses Interesse, wobei den Einrichtungen der Arbeiterklasse am meisten Beachtung und internationale Anerkennung geschenkt wurden. Der Mittelstand tendierte daraufhin, Einrichtungen der Arbeiterklasse zu kaufen, da Möbel und Produkte für die Arbeiterklasse kostengünstiger kon-



Abb. 8 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Arbeiterhaus mit Gemüsegarten für die Selbstversorgung.

organisiert waren, arbeiteten nach den modernen Prinzipien der Arbeitsteilung, um eine preisbewusste Produktion identischer Möbelgarnituren anbieten zu können.

Noch vor Ausstellungsende zeigte sich, dass der erhoffte Erfolg nicht eintreten würde. Das Kaufverhalten der Mittelschicht war konservativ. Auch die knappen finanziellen Mittel der Arbeiterklasse erlaubten es kaum jemandem, die für sie hergestellten Einrichtungen zu erwerben. Die Auswirkungen des Generalstreiks und die Grippe-Epidemie gereichten der Ausstellung zusätzlich zum Nachteil.

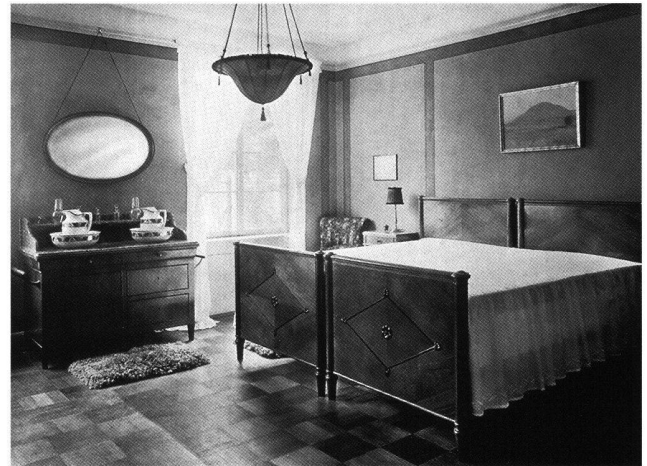


Abb. 9 Schweizerische Werkbundaussstellung, Zürich 1918. Schlafzimmer-Garnitur. Design: Ziegler & Balmer, St. Gallen. Hersteller: H. Schlatter & Co., St. Gallen. (Sektion Mittelstand). Möbel Kirschbaum poliert, geschnitzte Applikationen.

zipiert waren als diejenigen für den Mittelstand, bei denen vergleichsweise teure Materialien bevorzugt wurden.

Was das Kunstgewerbe angeht, waren, abgesehen von einigen Ankäufen, die zum Beispiel das Kunstgewerbemuseum Zürich tätigte, keine wichtigen Käufer zu vermerken. Dennoch wurde die Ausstellung in weiten Kreisen als gelungener Werbeauftritt des SWB rezipiert.

Als die erste Nationale Ausstellung für Angewandte Kunst (Exposition Nationale des Arts Appliqués) für 1922 geplant wurde, verfügte der SWB bereits über gewisse Erfahrungen im Ausstellen und Visualisieren der Zusammenarbeit von Kunst und Industrie.

Ein erster Versuch einer breiten, umfassenden Zusammenarbeit zwischen SWB und OEV nahm mit der Planung der «Exposition Nationale des Arts Appliqués» (E.N.A.A.) 1922 in Lausanne immer mehr Gestalt an. Von vornherein stand fest, dass es sich bei der E.N.A.A. um eine Generalprobe der zukünftigen Teilnahme der Schweiz an der «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels» 1925 in Paris handeln sollte. Zum ersten Mal wurden die beiden Interessenverbände offiziell vom Bund finanziell unterstützt (Abb. 10 und 11).

Die ursprünglich geplante Zusammenarbeit der beiden Verbände fand indes nur bedingt statt. Der offizielle Grund



Abb. 10 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Eröffnungskomitee der E.N.A.A.; von links nach rechts: H. Baumann, Alfred Altherr, Nora Gross, Alphonse Laverrière, Daniel Baud-Bovy, Fritz Vital. Foto: Kern, Lausanne.



Abb. 12 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Fassade Ausstellungsgebäude. Design: Alphonse Laverrière.



Abb. 11 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Katalogeinband und Plakat zur Ausstellung. Design: B. Steiner und A. König, Kunstgewerbeschule, Zürich.

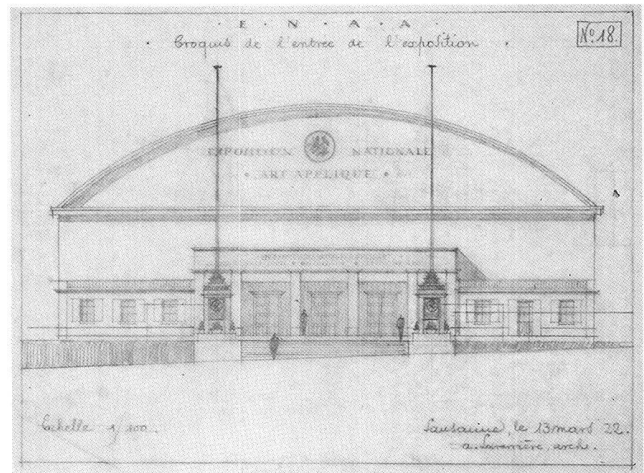


Abb. 13 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Fassade Ausstellungsgebäude. Design: Alphonse Laverrière. Bleistift auf Papier. Massstab: 1:100. Signiert und datiert unten rechts: Laverrière, Lausanne 1922.

für diese gescheiterte Zusammenarbeit von SWB und OEV noch während der Planungsphase sollen die Sprachschwierigkeiten des SWB gewesen sein. Kaum jemand konnte sich in Französisch verständigen. Dies hatte zur Folge, dass der Architekt und OEV-Präsident Alphonse Laverrière mit seinem Team die organisatorische und gestalterische Überhand nahm. Laverrière verstand es, diese Machtposition auszunutzen. Angefangen bei der Architektur der Ausstellungsgebäude über dessen innenarchitektonische Gestaltung bis hin zu seiner Jury-Mitgliedschaft für die Auswahl der Exponate trug sehr vieles seine Handschrift (Abb. 12 bis 17).

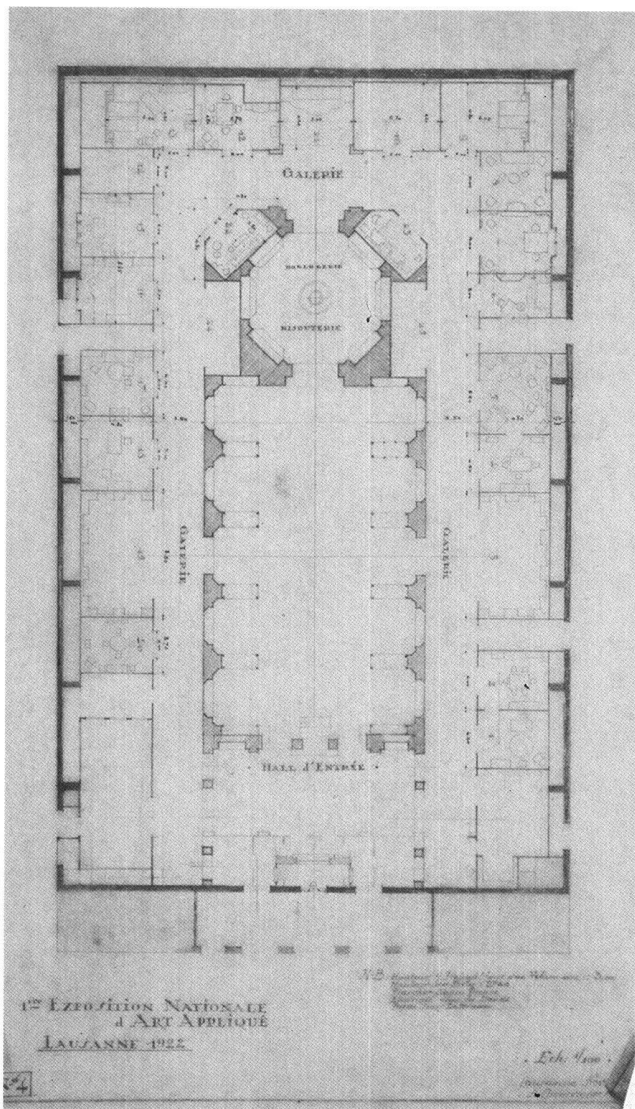


Abb. 14 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Grundriss Ausstellungsgebäude. Design: Alphonse Laverrière. Bleistift auf Papier. Signiert und datiert unten links: Laverrière, Lausanne 1922.

Die E.N.A.A galt als grosse Werbeplattform der Schweiz, die trotz der Wirtschaftskrise von sich als von einem konkurrenzfähigen Land reden machte. Entgegen der Werkbundaussstellung von 1918 war an der E.N.A.A. die Arbeiterklasse nicht vertreten. Im Gegenteil, alles drehte sich um den Mittelstand. Entsprechend dürfte auch



Abb. 15 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Herrenzimmer. Design: Alphonse Laverrière. Hersteller: Maison Held & Cie., Montreux. Eingebautes Bibliotheksmöbel mit Glasfront. Nussbaum, poliert mit klassizistischen Stilelementen. Wandappliken aus geschnitztem, blattvergoldetem Holz, Alabasterschalen.

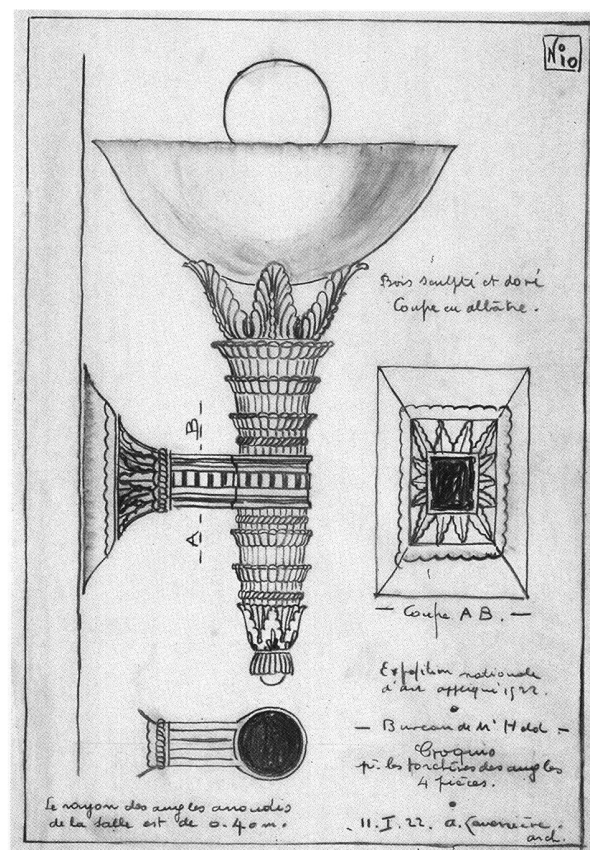


Abb. 16 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Entwurfszeichnung für Wandappliken zum Herrenzimmer (vgl. Abb. 15). Design: Alphonse Laverrière. Bleistift auf Papier. Signiert und datiert unten rechts, A. Laverrière, 11. I. 22.

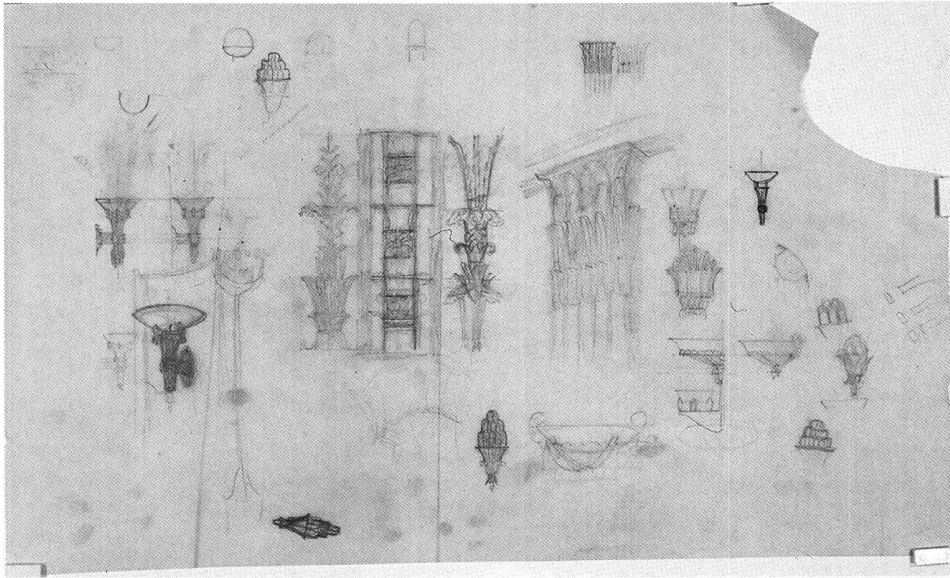


Abb. 17 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Studien- und Skizzenblatt zum Entwurf des Herrenzimmers (vgl. Abb. 15). Design: Alphonse Laverrière. Bleistift auf Papier. Unsigniert und undatiert.

die Atmosphäre gewesen sein. Wenn auch die aufwändige Veranstaltung kein kommerzieller Erfolg war, ist sie dennoch als wichtige Quelle der unterschiedlichen Gestaltungsansätze von SWB und OEV zu lesen. Um die deutsche beziehungsweise französische Adaption der Design-Standards zu erkennen, bietet die E.N.A.A. einige

charakteristische Beispiele wie das vom Zürcher Architekten Otto Zollinger gestaltete Damenzimmer (Abb. 18), oder den Salon von Alphonse Laverrière (Abb. 19).

Die Auflösung der E.N.A.A. war vom Misserfolg belastet. Der Künstler und Schuldirektor Charles L'Eplattenier war der Ansicht, dass man in Zukunft auf nationaler



Abb. 18 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Damenzimmer. Design: Otto Zollinger, Zürich. Hersteller: unbekannt. Möbel, Nussbaum mit Elfenbeineinlagen, bedruckter Stoff. Wanddekoration, Elsa Zollinger, Zürich.

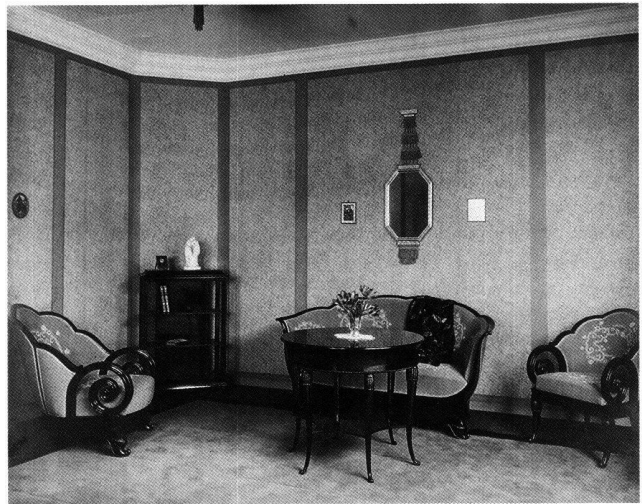


Abb. 19 Exposition Nationale des Arts Appliqués, Lausanne 1922. Salon. Design: Alphonse Laverrière. Hersteller: Maison Held & Cie., Montreux. Nussbaum poliert, Stickerei-Bezüge, Kamin mit verschiedenen Marmoren.

Ebene wieder kleine Schauen bevorzugen sollte, weil man damit besser an die Öffentlichkeit gelangen könne. Ausserdem sollten nach Meinung von SWB und OEV grossformatige Schauen wie die E.N.A.A. ausschliesslich vom Staat organisiert werden. Die Verbände machten jedoch deutlich, dass sie dem Staat bei derartigen Vorhaben gerne als Berater zur Seite stehen würden.

Der Schweizer Pavillon an der «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels» 1925 in Paris wurde als eine Schau der Einheit und Vielfalt beschrieben. Ein Sprecher vermerkte, dass die Einheit der Schweizer Schaustücke sich nicht durch eine charakteristische Ästhetik bemerkbar machte, sondern durch die Fleissigkeit und Genauigkeit der Verarbeitung der Ausstellungsstücke. Die Beharrlichkeit, mit welcher die Schweiz für ihre Produkte warb, schien so auffallend zu sein, dass der Verdacht aufkam, die Schweiz sei von der Angst befallen, im internatio-

nen Kontext übersehen zu werden. Einzelne Sektoren wie zum Beispiel die Tourismusbranche fielen durch ihre offensiven Werbekampagnen besonders auf. Traditionelle Sektoren der Gestaltung wie Textilien, Grafik und Uhren machten durch ihren modernen Geist auf sich aufmerksam. Vom OEV vermerkte man, dass es eine konservative Haltung vertrat. Was beim SWB allgemein gefiel, war seine fortschrittliche Gestaltungspolitik, die sich im Objekt widerspiegelte und durch welche der SWB als Leader der Schweizer Moderne charakterisiert wurde. «Le Werkbund de Zurich témoigne d'un esprit d'invention particulièrement avancé. Les lignes droites, les formes synthétiques dérivées du Cubisme y dominent.»²⁰ Designhistorisch betrachtet, dokumentiert dieses Kapitel einen wichtigen Zeitabschnitt, in dem viel für die Wahrnehmung und Entwicklung des Schweizer Designs geleistet wurde.

ANMERKUNGEN

- ¹ HERMANN MUTHESIUS war eine der prägendsten Figuren des 1907 gegründeten Deutschen Werkbunds. Berühmt wurde Muthesius durch seine Publikation: *Das Englische Haus* (hrsg. von ERNST WASMUTH), Berlin 1904. *Das Englische Haus* behandelte die Entwicklungen englischer Architektur und Inneneinrichtung und etablierte sich als Standard-Werk der Europäischen Design Reform.
- ² JOAN CAMPBELL, *The Founding of the German Werkbund*, in: *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton 1978, S. 14–15. Die muthesianischen Merkmale hoben guten Geschmack und Qualität als wichtige Eigenschaften der Gestaltung hervor. Hinzu kamen der wirtschaftliche Erfolg und das Erwecken patriotischer Gefühle als unterstützende Kraft für eine grundsätzliche Reform.
- ³ WILHELM KIENZLE, *Die Entwicklung des Werkbundgedankens*, in: *25 Jahre Schweizerischer Werkbund*, Zürich 1939, S. 25.
- ⁴ STANISLAUS VON MOOS, *Industrieästhetik* (= *Ars Helvetica* 11), Disentis 1992, S. 233.
- ⁵ *Merkbuch der Kunstgewerbeschule (Band 1)*. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (Dokumentation).
- ⁶ *Wegleitung, Zürcher Ausstellung für Gewerbekunst*, Zürich 1912, S. 34–35.
- ⁷ *Wegleitung* (vgl. Anm. 6), S. 15.
- ⁸ Vor dem ersten Weltkrieg lag mehr als 50% der Schweizer Uhrenproduktion in lokalen Händen. Vgl. W. EGGER, *Notes sur l'Histoire de l'Ecole d'Art*, in: *Catalogue de l'Ecole d'Art*, La Chaux de Fonds 1973, S. 9–10.
- ⁹ W. EGGER (vgl. Anm. 8), S. 9–10.
- ¹⁰ Die Ecole des Arts Industriels wurde 1876 von den lokalen Industriellen gegründet. Das Ziel war es konkurrenzfähige Handwerker auszubilden, damit Sektoren wie die der Uhrenbranche ihren Platz an der internationalen Spitze bewahren konnten.
- ¹¹ ELISABETH GROSSMANN, *Der neue Direktor, Alfred Altherr*, in: *Gründung und Entwicklung: 1878–1978: 100 Jahre Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich, Schule für Gestaltung: Auftrag: Bilden und Gestalten für Mensch und Umwelt* (= *Ausstellungskatalog*), Zürich 1978, S. 97–98, 125.
- ¹² Schweizerischer Werkbund (SWB) Archiv: *Geschäftsbericht 1922*, S. 10–11.
- ¹³ Weitere Ortsgruppen gab es in den Städten Luzern, Aarau und St. Gallen.
- ¹⁴ SWB Archiv: *Geschäftsbericht 1921*, S. 6–7.
- ¹⁵ SWB Archiv: *Korrespondenz 1921–1923*, Brief SWB an Schaffer (11. Januar 1922).
- ¹⁶ Archives Cantonales Vaudoises (ACV): PP-192-1-OEV: *Première Assemblée Générale (9. November 1913)*, S. 8.
- ¹⁷ ANTOINE BAUDIN, *Quelques repères pour une histoire de l'association de l'Oeuvre (1913–1963)*, in: *Made in Switzerland: la Confédération et les arts appliqués – 80 ans d'encouragement* (Katalog der Ausstellung in Lausanne), Zürich 1997, S. 117.
- ¹⁸ ANTOINE BAUDIN (vgl. Anm. 17), S. 118.
- ¹⁹ HANS RÖTHLISBERGER, *Werkbundaussstellung, Einführung*, in: II. Flugblatt (unpaginiert, undatiert).
- ²⁰ RENÉ CHAVANCE, *La Section Suisse*, in: *Art et Décoration*, Paris 1925, S. 84.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1–9: Dokumentation Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich.
 Abb. 10: Reproduktion aus *La Patrie Suisse, Journal Illustré* 29, Genf 1922, S. 125.
 Abb. 11: Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne.
 Abb. 12–19: Archives de la Construction Moderne (EPFL/DA), Lausanne.

ZUSAMMENFASSUNG

Der Schweizerische Werkbund (SWB) operierte grundsätzlich nach einem gleichartigen Programm wie L'Oeuvre (OEV) in der romanischen Schweiz. Beiden war die Förderung der Zusammenarbeit von Kunst und Industrie erstes Anliegen. Die hieraus gewonnenen Synergien sollten der Schweiz zu wirtschaftlichem Nutzen gereichen und ihr den Ruf einer innovativen, zukunftsgerichteten und offenen Nation einbringen. Die beiden Interessenverbände SWB und OEV hofften, durch Adaption ausländischer Gestaltungsansätze den Boden für das Schweizer Design des 20. Jahrhunderts vorzubereiten. Trotz gleichartiger Strategie fand die ursprünglich angestrebte Zusammenarbeit der beiden Verbände nur sehr bedingt statt. Grund hierfür waren unter anderem die Andersartigkeit der kulturellen und industriellen Kontexte und die dadurch stark geprägten Ansätze. Vor diesem Hintergrund ist die Geschichte der beiden Schweizer Verbände eine, die nicht ohne Probleme verlief.

RÉSUMÉ

Le «Schweizerischer Werkbund» (SWB) suivait en principe un programme d'activités analogue à celui de l'Oeuvre (OEV) en Suisse romande. Le premier souci des deux associations était celui de promouvoir la collaboration entre l'art et l'industrie. Les synergies découlant de cette union étaient censées apporter à la Suisse des avantages économiques, ainsi qu'une réputation de pays ouvert, innovateur et tourné vers l'avenir. Les deux groupes d'intérêts SWB et OEV se proposaient de jeter les bases du design suisse du XX^e siècle en adaptant les paramètres de création appliqués à l'étranger dans le domaine du design. Néanmoins, la coopération souhaitée ne se déroula pas sans quelques heurts.

RIASSUNTO

Lo Schweizerischer Werkbund (SWB) operava per principio secondo un programma analogo a quel de L'Oeuvre (OEV) nella Svizzera romanda. Entrambe le organizzazioni avevano in primo luogo l'obiettivo di promuovere la collaborazione fra arte e industria. Le sinergie derivate sarebbero dovute tornare utili alla Svizzera e promuoverne la reputazione quale Paese innovativo, orientato al futuro e aperto. Le due organizzazioni SWB e OEV speravano che, adattando dei principi presi in prestito all'estero, si sarebbe potuto preparare il terreno per il design svizzero del XX secolo. La collaborazione cui si mirava non fu, tuttavia, priva di problemi.

SUMMARY

The Schweizerische Werkbund (SWB) pursued basically the same objectives as L'Oeuvre (OEV) in French-speaking Switzerland. The most important aim of both organisations was to promote the collaboration of art and industry. The resulting synergies would have useful economic consequences and earn Switzerland the reputation of being an innovative, future-oriented and open-minded nation. The two associations, SWB and OEV, hoped to pave the way for Swiss design in the 20th century through the adaptation of approaches to design from abroad. The co-operation to which they aspired did not, however, run as smoothly as desired.