

# Die Architektur der Landesausstellung : kritische Besprechung

Autor(en): **P.M.**

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: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86790>

## **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.

## Die Architektur der Landesausstellung – kritische Besprechung von P. M.

Vorbe merkung: Dieses Heft enthält gewissermassen den Text zu den vorangehenden sechs Bilderheften, die mit ihren 192 Bildern die bisher ausführlichste Darstellung der LA bilden und vor allem die einzige einigermaßen vollständige Wiedergabe ihrer Malereien, Skulpturen, Gärten. — Es war vorgesehen, dieses Heft und schon das Oktoberheft noch während der Dauer der Landesausstellung herauszubringen. Die Mobilisation des Redaktors sowie zahlreicher technischer Mitarbeiter der Firma Fretz hat dies leider verhindert, aber wir sind sicher, dass die Ausstellung im Gedächtnis unserer Leser so fest haftet, als ob sie noch stünde, so dass eine abschliessende Besprechung auch heute noch auf Interesse zählen darf.

Red.

## I. Vorbemerkung: der historische Augenblick der LA.

Es war die erste Aufgabe unserer Zeitschrift, die künstlerischen Arbeiten und die vergängliche Architektur der Ausstellung im Bilde festzuhalten, aber das darf uns nicht davon dispensieren, das Gesehene nachträglich auch noch gedanklich zu verarbeiten. Denn diese Ausstellung war nicht nur ein nationales Ereignis ersten Ranges, sondern auch die seit langem wichtigste kollektive Leistung der schweizerischen Architektur, die es verdient, eingehend daraufhin betrachtet zu werden, was sie über die in den letzten Jahren eigentümlich undurchsichtig gewordene Entwicklung der Baukunst aussagt. Die Kenntnis der Bauten können wir bei jedem Leser voraussetzen, deshalb sind wir zu keiner katalogmässigen Vollständigkeit und Reihenfolge der Beschreibung verpflichtet, wir fügen vielmehr allgemeine Ueberlegungen als Exkurse ein, wo sich dazu Gelegenheit bietet, und verweisen den Leser für ein systematisches Studium der Ausstellung auf den Katalog und das geplante Erinnerungswerk «Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung Zürich 1939».

Zwei allgemeine Feststellungen sind vorzuschicken und bei der Betrachtung des Einzelnen stets gegenwärtig zu halten. Erstens: diese Ausstellung ist in einer fast providentiellen Weise genau zur rechten Zeit gekommen, in der sie aus kulturellen und politischen Gründen nötig war. Sie erscheint nachträglich als die entscheidende geistige Vorbereitung zur Mobilisation, und es ist die wichtigste Aufgabe der vielberufenen «kulturellen Landesverteidigung», diese geistige Spannung, diesen spontanen Zusammenschluss aller Kräfte wachzuhalten.

Die alten Griechen als eminent historisch bewusstes Volk wussten wohl, dass sich die «Rechte Stunde» durch keine Regie erzwingen lässt, sie ist da oder ist nicht da, und sie fassten diese Einsicht in das Symbol eines besonderen Gottes des guten Augenblicks — des Kairòs — dem man vor Beginn wichtiger Unternehmungen opferte. Dieser Gott hat unserer Landesausstellung gnädig zugewinkt, und die «Rechte Stunde» hat ihr eine über jede Berech-

nung und Hoffnung hinausgehende Resonanz verliehen, wie sie durch die Qualität des Gebotenen wohlverdient ist, mit ihr allein aber nicht erklärt werden kann.

Es ist gewiss schade, dass Tausende von ausländischen Besuchern durch die Zeitumstände vom Besuch der LA abgehalten wurden, um so mehr, als diejenigen, die doch kamen, des Lobes voll waren. Aber nach innen haben die gleichen Zeitumstände die Ausstellung zu einem Politicum ersten Ranges gestempelt.

Zweitens: Diese Landesausstellung leistet einen höchst wichtigen Beitrag zu einer der brennendsten Fragen der heutigen Kunst-Situation, und dies — was besonders wichtig ist — de facto, ohne sich ausdrücklich ein Programm daraus zu machen. Seit Jahrzehnten, vielleicht seit Puvis de Chavannes Genofeva-Wandbildern im Pariser Panthéon zum erstenmal, beginnt sich die heillose Kluft zwischen «Sachverständigen» (also Künstlern, Architekten und kunstgebildeten Intellektuellen) auf der einen Seite, und dem für Kunstbetrachtung nicht speziell geschulten «Publikum» auf der anderen zu schliessen. Gewiss findet dieses Publikum vieles aus anderen Gründen schön als der Künstler, soweit es überhaupt darüber reflektiert; es wird weder die spezifische Modernität gewisser Oberflächen-Texturen und Materialverwendungen, noch die surrealistische Pointe gewisser Malereien und grafischer Darstellungen als solche würdigen. Aber man wird sich in Künstlerkreisen endlich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass der Laie genau so wenig gehalten ist, in artistischen Fachangelegenheiten Bescheid zu wissen, wie der Konsument von Fleisch und Milch gehalten ist, die hinter der Produktion dieser Bedarfsgüter stehenden Bemühungen der Viehzüchter fachmännisch zu würdigen. Die Künstler und Grafiker der LA haben begriffen, dass es darauf ankam, Ideen-Inhalte oder menschliche Situationen, die jedermann angehen, auf eindringliche Art mit den besten künstlerischen Mitteln auszusprechen. Ich weiss nicht, ob sie das als «Konzession an das Publikum» empfanden — jedenfalls wäre dies ein grosser Irrtum, denn diese Orientierung der Kunst auf die Vermittlung eines

bestimmten Inhaltes bedeutet keineswegs eine Preisgabe des künstlerischen Anspruchs, denn «populär» ist allenfalls das Thema, der ausserkünstlerische Rohstoff, und das künstlerische Moment liegt erst in seiner Bearbeitung. Kunst wird erst dann wieder als öffentliche Angelegenheit des Volkes empfunden werden, wenn sie sich — wie an der LA — bemüht, geistigen Bedürfnissen der Allgemeinheit Form zu geben. Diese Form kann dann voller artistischer Finessen stecken, die nur der Kenner würdigt, durch ihren inhaltlichen Kern, der die künstlerische Bemühung trägt und rechtfertigt, bleibt sie dann trotzdem «gemeinverständlich». Wenn auf dem LA-Schiff ein Bauer seine Eindrücke dahin zusammenfasst, Baumbergers Schweizergeschichte sei «suber gmalet», oder der Tierzucht- oder Milchpavillon sei «chaibe glatt», so ist damit für die «ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes» mehr erreicht, als wenn wir in kunstgeschichtlichen Führungen zu ohnehin schon Ueberzeugten predigen, denn es beweist, dass diese bewusst auf den Besucher abgestimmte und an praktische Bedürfnisse gebundene Kunst durch ihren Stoff-Gehalt auf Kreise Eindruck macht, die nie eine Kunstausstellung besuchen. Aber dabei bleibt es eben nicht, sondern dadurch bekommt auch der gemeine Mann wieder Mut und Lust, künstlerische Dinge anzusehen und dazu Stellung zu nehmen an Stelle des halb verlegenen, halb gleichgültigen Respektes, mit dem heute selbst der durchschnittliche «Gebildete» jeder Stellungnahme in Kunstdingen ausweicht, weil ihm Künstler und Kunstschriftsteller nun nachgerade seit Jahrzehnten einbläuen, dass er vom «eigentlich Künstlerischen» (das jenseits des Inhaltlichen erst anfängt), ja doch nichts verstünde, was freilich richtig, aber ganz in der Ordnung ist.

Mancher Künstler, der sich höchst international fühlte und mit Verachtung auf «Bourgeois» und «Heimatspiesser» herabsah, ist bei der Mitarbeit an der LA zu einer anderen Einschätzung von Land und Volk gekommen. Er sieht heute, wie stark dieses Publikum auf Künstlerisches reagiert, sobald es spürt, dass es seinerseits vom Künstler ernst genommen wird, dass ihm der Künstler etwas Wesentliches sagen und nicht bloss artistische Finessen vormachen will. Hält man daneben den ausgesprochen matten Eindruck der zweiten, der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Ausstellung im Kunsthau Zürich, so ist nicht zweifelhaft, in welcher Richtung eine gesunde Entwicklung der Kunst allein zu erwarten ist.

Auch die Architektur der Landesausstellung erfreute sich des allgemeinen Beifalls der Besucher wohl gerade deshalb, weil sie gar nicht aufdringlich als besondere «Architektur» in Erscheinung trat, sondern selbstverständlich wirkte. Es ist dies das höchste Lob, das heutigen Bauten zugesprochen werden kann, denn alle Bestrebungen der Architektur müssen heute auf dieses eine Ziel gerich-

tet sein, nach einer Epoche der Sensationierung nach jeder erdenklichen Seite wieder «Selbstverständlichkeit» zurückzugewinnen. Das übliche Gezänk zwischen Avantgardisten und Traditionalisten findet an der LA keinen Ansatzpunkt: zweifellos waren die Bauten — wenn wir vom Dörfli absehen — «modern», aber ebenso offensichtlich diente diese Modernität gerade dazu, die vaterländischen, traditionellen, volksmässigen Inhalte auf die denkbar überzeugendste, wirkungsvollste Art zur Anschauung zu bringen, so dass sich das eine nicht vom anderen trennen liess. Die Modernität war so überzeugend sinnvoll, so gar nicht nur eitles Manifest ihrer selbst, dass sie eben durch diese dienende Funktion auch den Fernstehenden voll gerechtfertigt erschien.

Um die Ausstellungsbauten architektonisch zu würdigen, muss man sie im Hinblick auf das Fundamentalproblem der heutigen Architektur hin betrachten. Und dieses ist das Problem der Monumentalität — genauer, die Frage, wo monumentale Haltung nötig und wo sie falsch ist. Um dieses Problem kreisen — grossenteils ohne dass dies den beteiligten Architekten klar gewesen wäre und noch wäre — alle Stilbemühungen der letzten hundert Jahre.

Die Architekturgeschichte dieser Zeit müsste in ein sinnloses Konglomerat der gegensätzlichsten Tendenzen auseinanderfallen, wenn wir nicht alle die sich widersprechenden Experimente und Schlagwörter als Versuche betrachten dürften, von den verschiedensten Seiten her die Grenze zu ziehen zwischen der profanen, alltäglichen Bedürfnissen dienenden, und der monumentalen, also feierlichen, in letzter Instanz sakralen Architektur. Das XIX. Jahrhundert hatte den Instinkt für diese Grenze verloren; auch noch die alltäglichen Bauaufgaben wurden in der Tonart des Erhabenen, Ausserordentlichen gelöst, während diese doch nur Sinn hat bei den seltenen, wichtigen Bauaufgaben, und so war es die vordringlichste Notwendigkeit, die Eigenart und Würde der Profanarchitektur wiederherzustellen und gegen die Monumentalarchitektur abzugrenzen, zu zeigen, wie sich profane Bauten in dieser ihrer profanen Art praktisch und ästhetisch zur Vollkommenheit steigern lassen, ohne dabei in die Tonart des Monumentalen umzukippen. Die Vorliebe für Fabrikarchitektur, die «Zweckbau»- und die «Form-ohne-Ornament»-Parolen meinen im Grund ebenso diese profane Form, wie die romantische Richtung, die mit ländlichen und biedermeierlich-bürgerlichen Formen operiert, so sehr sich beide Richtungen in ihren Mitteln und Parolen widersprechen.

Daneben erheben aber die Mächte der Kirche und des Staates nach wie vor ihren legitimen Anspruch auf Monumentalität. Es war ein als Reaktion gegen den mit den Monumentalformen getriebenen Missbrauch begrifflicher, aber objektiv eben doch unsinniger Extremismus, wenn

die Avantgarde der zwanziger Jahre selbst diesen Mächten das Recht auf monumentale Bauformen absprechen wollte. In Wirklichkeit kommt es nicht auf die Vernichtung der Monumentalarchitektur an, sondern auf ihre Beschränkung auf jene Fälle, wo sie Sinn hat.

Wenn man heute in Russland und Deutschland bei Monumentalaufgaben in einen schematisierten Klassizismus zurückfällt, so ist das eine typische Kurzschlusslösung für ein echtes, auch noch nirgends sonst überzeugend gelöstes Problem; und die modernen Architekten sind daran nicht ganz unschuldig, denn in ihrem einseitigen Interesse für die natürlich weitaus grössere profane Hälfte der Architektur hatten sie versäumt, Formen für den an Umfang kleineren, an Bedeutung aber nicht minder wichtigen monumentalen Sektor bereitzustellen. Heute bedeutet die Verpflichtung zur Monumentalität da, wo sie nicht abgelehnt werden kann, eine ausgesprochene Verlegenheit für die moderne Architektur, und alle Grossbauten der letzten Jahre auch in der Schweiz und in den nordischen Staaten sind Versuche, eine moderne Monumentalität zu entwickeln, ohne dabei die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte preiszugeben.

Die Bauten der Landesausstellung leisten gerade zu diesem Hauptproblem der Monumentalität einen wichtigen Beitrag. Nun lassen sich Ausstellungsbauten freilich nicht ohne weiteres mit permanenten Gebäuden vergleichen: ihre Aufgabe ist in einem pointierteren Sinn repräsentativ. Aber es kommt nun eben darauf an, in welcher Richtung diese Repräsentation gesucht wird. Wo das Land im ganzen als Einheit höherer Ordnung dargestellt werden soll, ist die gehobene Tonart des Monumentalen ohne Zweifel am Platz, denn anders als symbolisch lässt sich dieses Ganze überhaupt nicht ausdrücken. Wo es sich dagegen um Teilgebiete handelt, können diese analytisch-lehrhaft demonstriert werden, die spezifische Würde solcher Darstellungen liegt dann in ihrer Exaktheit und Uebersichtlichkeit. Weder Statistiken noch Rechnungen trägt man mit Orgelbegleitung vor, und dementsprechend erfordern sie auch profane Architektur- und Darstellungsformen. Es ist das grosse Verdienst der LA, dass beide Tonarten, die des Profanen und die des Monumentalen, sauber auseinandergehalten sind (mit kleinen Ausnahmen, auf die wir zurückkommen). Auf dieser Trennung beruht die intellektuelle und künstlerische Sauberkeit der Ausstellung.

#### «Eingang» — nicht «Portal»

Monumentalität bedeutet Absonderung vom Alltag, erhabene Ruhe jenseits vom Getriebe der Geschäfte; das Monumentum soll ja eben beharren oberhalb der Vergänglichkeit. Darum gehört die Betonung des Eingangs

zu den wichtigsten Requisiten eines jeden Monumentalstils: wer die Schwelle des Portals überschreitet, macht den Schritt aus der Zeit ins Zeitlose. Die Türöffnung als solche gibt den Zugang frei, ihre monumentale Umrahmung, ihre über menschliches Mass vergrösserten Bronzeflügel warnen aber und mahnen, sich diesen Schritt ernstlich zu überlegen, sie sollen eher abschrecken und Ehrfurcht gebieten als anlocken. Wer sich das deutlich vor Augen hält, der kennt die Grenze zwischen Sinn und Unsinn der monumentalen Architektur.

Die Landesausstellung hat deshalb kein «Hauptportal». Am rechten Ufer gibt es zwar eine grosse Stirnwand mit dem Wandgemälde von Daniöth («Werk», Nr. 6, S. 183), aber sie hat keine Mittelöffnung, sondern unscheinbare Eingänge, auf die die Malerei weiter nicht Bezug nimmt, und sie sind stark nach rechts gerückt. Es sind also Türen und keineswegs ein «Portal», denn von einem «Portal» dürfte man erst reden, wenn diese Eingänge in der Mitte der Wand liegen und damit die Komposition beherrschen würden. Die ganze Wand wäre dann bloss Folie für diese monumentale Mittelöffnung — jetzt ist sie eine selbständige architektonische Fläche, die die Oeffnungen sozusagen nur nebenbei enthält. Auch die zuerst befremdliche Schräglage dieser Stirnwand ist eine bewusste Brechung des Monumentaleffektes und zugleich eine gewollte Lockerung des architektonischen Zusammenhanges: durch diese Schräglage wird auch der Anschein vermieden, als wäre diese Wand die Stirnseite eines entsprechend grossen Gebäudekörpers. Sie erscheint als das, was sie ist: als Wandschirm und Blickfang. Es ist wichtig, dass verschiedene Architekten auf ähnliche Ideen kamen: die schwarze Eingangswand vor dem Textil-Pavillon mit dem Sgraffito von Barraud («Werk», Nr. 5, Seite 138) will das gleiche, zwar steht sie senkrecht, aber sie zeigt durch ihre Durchbrechung über dem Eingangs-Vordach, dass sie nur Wandschirm und nicht Gebäudefront sein will. Als drittes Beispiel schliesst sich die Vorhalle vor dem Aluminium-Pavillon an («Werk», Nr. 6, Seite 170); auch sie ist ausdrücklich und willentlich zusammenhanglos vor den Kubus des eigentlichen Pavillons gestellt, und nicht von diesem her entwickelt und mit ihm verwachsen.

Die LA enthält auch ein lehrreiches Gegenbeispiel: den Klinker-Portikus des Keramik- und Glas-Pavillons («Werk», Nr. 6, Seite 172). So einfach er in seiner Instrumentierung ist, so fällt er doch fühlbar aus der Tonart des Uebrigen, weil hier plötzlich eine zu monumentaler Absonderung nicht berechtigte Unterabteilung mit dem Pathos eines Hauptportals auftritt.

Auf dem linken Ufer, der Hauptseite der LA also, gab es überhaupt keine architektonischen Empfangsfanfaren. Die Besucher sickerten durch unscheinbare Kassen- und Kontrollschleusen ins Ausstellungsgelände, und die

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 Symmetrieachsen. 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 einschleichen 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.