

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 59 (2008)

Heft: 1: Territorien der Kunst - Denkmaltopographien in Europa = Territoires de l'art - Topographies artistiques en Europe = Territori dell'arte - Topografie artistiche in Europe

Buchbesprechung: Bücher = Livres = Libri

Autor: Mestelan, Patrick / Huber, Dorothee / Seger, Cordula

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

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

AKTUELL
ACTUALITÉ
ATTUALITÀ

**Réplique au compte-rendu de Laurent Stalder
sur le livre de Patrick Mestelan, *L'ordre et
la règle. Vers une théorie du projet d'architec-
ture*, paru dans *Art + Architecture en Suisse*,
n° 2, mai 2007**

Monsieur,

Mon éditeur vient de me transmettre votre
compte-rendu de mon dernier livre, *L'ordre et la
règle*. Sa teneur ne m'a pas autrement surpris.

Hormis votre plume quelque peu senten-
cieuse derrière laquelle se cache une certaine
rigidité d'esprit de «professeur juré», je suis très
touché que vous vous soyez donné tant de peine
pour commenter cet ouvrage.

Si rien dans l'ouvrage ne vous interpelle,
n'auriez-vous pas dû laisser à vos lecteurs le
soin de se faire leur propre opinion?

Quoi qu'il en soit ce comportement étrange
me laisse penser avec sourire que je vous ai,
d'un certain côté, touché, voire dérangé. Même
si cette position vous gêne, reconnaissez mon
droit d'être en dehors de la mouvance actuelle
qui trop souvent fait la part belle à l'émotion, au
sensible, voire au sensationnel, dissimulant cer-
tains intérêts que je ne partage pas. Admettez
que, vu sous cet angle, le livre est en soi une
prise de position claire, sans polémique.

L'ambition de ce livre, qui semble vous avoir
échappée (un trop lointain souvenir de certaines
souffrances peut-être ...), est celle de démontrer
en les définissant les principaux mécanismes
complexes de la constitution de la forme archi-
tecturale et l'interdépendance irréductible des
échelles afin d'opérer une longue série de choix
dans la plus grande cohérence; de démontrer
surtout que toute pensée relative à la forme ar-
chitecturale n'est pas étrangère à une pensée
sur la ville et inversement: ce qui semble par-
ticulièrement vous énerver, surtout lorsqu'on
touche à certains mythes du Mouvement Mo-
derne. Pour ce faire, la brûlante actualité ne né-
cessite pas nécessairement d'être convoquée; l'his-
toire a toujours été revisitée.

Vos désobligeantes remarques sur la biblio-
graphie n'a d'égale que votre maladresse. Je passe
sur vos propos contradictoires, mais m'étonne
de votre position qui voudrait que le dernier livre
à la mode efface tous les précédents.

Patrick Mestelan, professeur

ArchitekturKultur in Bern

*hrsg. von Hubertus Adam im Auftrag
der Ortsgruppe Bern des BSA. Sulgen/Zürich:
Verlag Niggli AG, 2007. 288 S., zahlreiche
Farb- und S/W-Abb., Pläne.
ISBN 978-3-7212-0601-2, CHF 68.-*

In Bern in den vergangenen 50 Jahren zu planen
und zu bauen, das heisst, sich immer wieder neu
zu verständigen über das Gewicht des architek-

tonischen Erbes und die kulturelle Potenz einer
Stadt mittlerer Grösse. Wiederholt vermochte
hier der Ruf einer verschlafenen Beamtenstadt
widerspenstige Kräfte zu wecken; und diesen
gelang es jeweils leicht, die bewahrenden Kreise
in Aufregung zu versetzen. Auf dieser Fabel bauen
die Autoren von *ArchitekturKultur* auf und suchen
die Architektur der Nachkriegszeit nicht isoliert,
sondern eingebettet zu sehen in eine besonders
experimentierfreudige Kunst-, Literatur-, Klein-
theater-, Tanz-, Rock- und Pop-Szene: Der de-
korative Titel *ArchitekturKultur* behauptet ein
vitales Miteinander der progressiven Künste
und eine gewisse Leitfunktion der Architektur.
Über die Tragfähigkeit dieser Konstruktion lässt
sich streiten, in der Darstellung im vorliegen-
den Prachtband erscheint sie wenn nicht unver-
mittelt, so episodisch und kokett.

«Marksteine» der architektonischen Moder-
ne setzten Robert Maillart, Otto Rudolf Salvis-
berg, Hans Weiss, Hans Brechbühler und Walter
von Gunten. Sie alle beharrten auf einem Begriff
der Moderne, in dem sich die unterschiedlichen
Geltungsansprüche von Brücke, Bürogebäude,
Säuglingsheim, Feuerwehrkaserne, Gewerbe-
schule oder Parkgarage architektonisch mani-
festieren. Auf diesem soliden Fundament ruhen
die beiden Hauptteile des Buches, die Würdigung
der Zeit bis 1990 aus der architekturhistorischen
und die Zeit danach aus der architekturkriti-
schen Perspektive. Unter dem Titel «Explosion
der Stadt und kulturelle Experimente» erfasst
Christoph Allenspach die Planungs- und Bau-
tätigkeit und die künstlerische Produktion zwi-
schen 1950 und 1990. Ob wir diese vier Jahr-
zehnte nun als eigene architekturgeschichtliche
Epoche in der Tradition der Moderne beschrei-
ben und historisieren wollen oder als «Vorge-
genwart» zum Podest der Gegenwartsarchitek-
tur machen, die Schwierigkeit bleibt die gleiche:
Zu fern und zu nah zugleich sind uns die Ereig-
nisse, die Akteure noch präsent – und schon fällt
es dem Historiker schwer, die Quellen für seine
Arbeit überhaupt noch dingfest zu machen. Spä-
testens wenn es darum geht, Bauwerke aus die-
ser Zeitspanne als Baudenkmäler zu begreifen
und einzustufen, tritt der Mangel an zuverlässi-
gen Begriffen, Wertmassstäben und Beurtei-
lungskriterien zu Tage. Hier leistet Allenspach vor-
zügliche und wertvolle Grundlagenarbeit: kennt-
nisreich, gründlich und umfassend.

Wie kaum einer andern Schweizer Stadt ge-
lang es Bern in den 1950er- und 1960er-Jahren,
die wirtschaftliche Prosperität für einen planmä-
ssigen Städtebau zu nutzen. Unter den Augen ei-
ner interessierten Fachwelt entstanden westlich
der Stadt, in Bümpliz, mit dem Tscharnmergut,
dem Schwabgut und Gäbelbach, und im Osten,
auf dem Oberen Murifeld, in Wittigkofen, gegen
10 000 Wohnungen, und noch lange kamen jähr-
lich auf Stadtgebiet fast 1000 Wohnungen dazu.
Dabei zählte Bern 1980 sogar etwas weniger Ein-

wohner als 1950, dafür ein Drittel mehr Haushaltungen. Und: Kam 1950 ein Auto auf 18 Einwohner, so fuhr 1990 fast jeder zweite mit einem Auto durch die Stadt.

Das sozialdemokratische Bern betrat schweizerisches Planungsneuland und betrieb Siedlungsbau als Sozialpolitik. Baurecht, gemeinnützige Bauträger und Baurationalisierung waren die modernen Instrumente, den Wohnraum zu verbilligen. Gute Anbindung an den öffentlichen Verkehr, Schulen und Tagesstätten, Läden und Freizeiteinrichtungen gehörten zur Standardausrüstung einer vorbildlichen Wohnsiedlung. 1955 hatte die Stadt eine neue Bauordnung und einen neuen Zonenplan erlassen, die die bauliche Entwicklung an der Peripherie stärkten, und zwar sollte anders als in den Stadtrandsiedlungen der Zwischenkriegszeit die Bebauungsweise nicht flach und ausgedehnt, sondern jetzt hoch und dicht sein; das Hochhaus erlebte weder in Zürich noch in Basel eine derart selbstverständlich optimistische Anwendung im Wohnungsbau, und dies weitgehend ohne ideologische Nebengeräusche. Gleichzeitig investierte die Stadt in den Ausbau grosser öffentlicher Einrichtungen wie den Bahnhof oder das Inselspital. Als Kronzeugen für die Beziehung zur internationalen Architektur treten die Siedlung Halen, Wohnhäuser von Fritz Haller, Richard Neutra und Ernst Anderegg sowie Heinz Islers Schalen auf.

Parallel dazu gewann die Verkehrsplanung die Oberhand in der Stadtplanung; auch Bern erhielt seinen Plan Leibbrand und entwarf aberwitzige Verkehrsprojekte. Grosse Geschäfte begannen sich in die Altstadt hineinzufressen. Bern wurde von der Zukunft eingeholt und sah

1954 eine Demonstration von 8000 besorgten Bürgerinnen und Bürgern, die sich gegen drohende Abbrüche in der Altstadt zur Wehr setzten. Um 1980 erneuerte sich der Widerstand, jetzt gegen eine weitere Ausdehnung des Siedlungsgebietes. Die neuen Figuren in Denkmalpflege und Stadtplanung förderten fortan eine behutsame Entwicklung nach innen: Die Pflege der stadtnahen Wohnquartiere und des öffentlichen Raumes wurden als wichtige Aufgaben der Stadtentwicklung erkannt.

Das letzte Jahrzehnt, die unmittelbare Vergangenheit nimmt – Anlass und Auftrag entsprechend – fast die Hälfte des Bandes ein. Hier schreibt Hubertus Adam die Chronik der jüngsten Ereignisse und grundiert die Geschichte der Gegenwart. Porträts von viel versprechenden Einzelbauten wechseln mit Untersuchungen über neue Ansätze in der Stadtplanung, in der Altstadt und beim Wohnungsbau in den Quartieren.

Die langwierigen Auseinandersetzungen um Erweiterungs- und Erneuerungsprojekte wie Gurten, Marzili, Kursaal, Bahnhof oder Frauenklinik enthüllen in der Rückschau ein Bild von Stagnation und Blockierung. Den Ausweg suchten die planenden Behörden 1995 mit einem neuen Stadtentwicklungskonzept. Entlang den ausgebauten S-Bahn-Linien bestimmten sie die Gebiete Wankdorf und Ausserholligen für Büro- und Gewerbenutzung, gefolgt von Schwerpunktgebieten für Freizeit und für Wohnanlagen. Die komplizierten Grossplanungen Wankdorf und Brünnen erfahren in der Darstellung von Hubertus Adam eine ebenso straffe und kritische Würdigung wie die Turbulenzen um die Entstehung des Zentrums Paul Klee oder – gegenwärtig brisant – die Erweiterung des Kunstmuseums.

Bern blüht, das ist der Eindruck, den uns die hier jüngst entstandenen Bauwerke vermitteln. Ob wir uns den neuen Bundesplatz oder die Leopardenanlage im Dählhölzli, die Stadthäuser an der Brückenstrasse im Marzili oder das Restaurant Schwellenmätteli unter der Kirchenfeldbrücke ansehen: Gute Architektur geniesst hier öffentliche Wertschätzung. Als Leserinnen und Leser von *ArchitekturKultur* wissen wir um die günstigen Voraussetzungen, um die Kraft eines gepflegten baulichen Erbes, die unerlässliche Beharrlichkeit von Behörden und Organisationen, die sich nicht scheuen, hohe Qualität einzufordern und die belebenden Umtriebe von wachen, widerspenstigen Szenen.

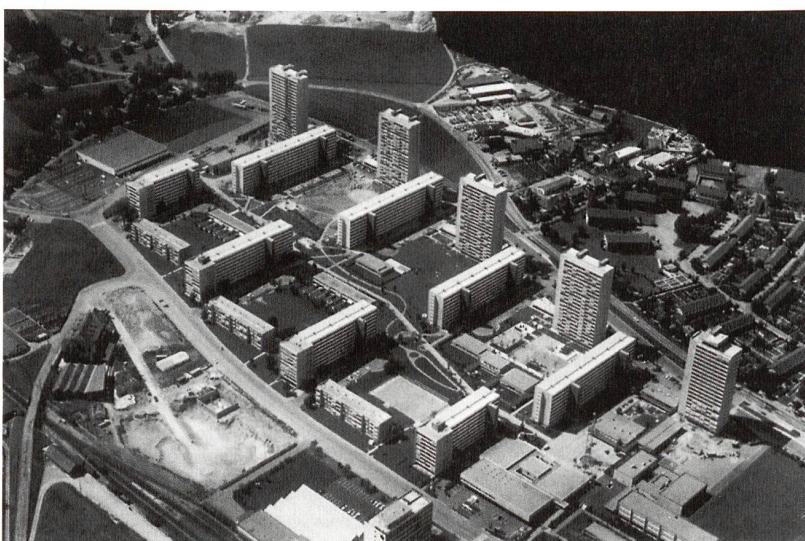
Dorothee Huber

Des Alpes à la mer – l'architecture d'André Gaillard

hrsg. von Martine Jaquet. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires, 2005
(les archives de la construction moderne).
272 S., zahlreiche Duplex-Abb.
ISBN 2-88074-663-9, CHF 49.50

Das Buch wurde anlässlich der Ausstellung *Des Alpes à la mer* publiziert, welche die Archives de la construction moderne im Herbst 2005 an der EPFL zeigten. Und tatsächlich sind viele Projekte André Gaillards in Grösse, Plastizität und Eigenwilligkeit eigentliche Augenfänger. Zudem erstaunt das vorgestellte Werk in seiner Breite, es reicht von frei nach tibetanischen Vorbildern inspirierten Wohntürmen im Wallis, über streng standardisierte Wohnbaukomplexe in La Chaux-de-Fonds bis hin zu amöbenartigen Villen aus Spritzbeton in Anières. Der rote Faden lässt sich wohl am ehesten im expressiven Charakter der Projekte festmachen. Zuweisungen stilistischer Art bleiben schwierig, sind die Inspirationsquellen doch breit gestreut; so lassen sich zwar formale Analogien aufzeigen, aber keine methodisch fundierten Positionen herausarbeiten.

Dies entspricht André Gaillards Arbeitsweise: ein meist vom Kontext losgelöstes Schöpfen, die Projekte erscheinen autonom. Dabei interessiert ihn nicht die Theorie, sondern die bildliche Metapher. So hat Gaillard trotz seiner langjährigen Tätigkeit als Entwurfsprofessor an der Ecole d'architecture de l'Université de Genève – er lehrte von 1953 bis zum durch die Studentenrevolution ausgelösten Umbruch 1969 – nichts Schriftliches hinterlassen, keine Essays, keine Lehrprogramme, keine Artikel. Er unterrichtete mit dem Stift in der Hand die Inspiration des Augenblicks und zeichnete auf, was er den Studierenden näher bringen wollte. Damit vermittelte er als Lehrer, was er als Schüler an derselben Institution mitbekommen hatte, eine Beaux-Arts-Tradition, die auf der Kompetenz des Meisters beruht und auf die visuelle Erinnerung baut, welche



Bern-Bümpliz, Überbauung Tscharnnergut, 1958–1967. (Repro, S.37; Planungsamt Stadt Bern)

die Geschichte als Fundus versteht, aus dem sich die eigene Inspiration alimentiert. Dabei ist die Zeichnung Mittel der Aneignung wie der Analyse.

Entsprechend zentral für das Verständnis der Gaillard'schen Architektur ist der einführende Artikel von Colette Raffaele, der sich mit Ausbildung und Werdegang beschäftigt sowie die Beaux-Arts-Tradition der neu gegründeten Genfer Architekturschule sehr anregend herausarbeitet. André Gaillard, 1921 geboren, schreibt sich 1942 an der Schule in Genf ein, die Eugène Beaudouin im Sinne der Pariser Beaux-Arts-Schule leitet und prägt. Nicht zuletzt geht es darum, ein eigenes Profil zu verfolgen, um sich von Lausanne abzuheben. In Genf ist das Atelier der eigentliche Arbeitsort, die theoretische Ausbildung dagegen spielt eine untergeordnete Rolle. Die weitgehend offene Gestaltung und Organisation des Studiums sind dem Tempo und Temperament der Studierenden angepasst, die freie Entfaltung wird gross geschrieben und der Methoden-Schule entgegengesetzt, denn die Methode formuliert klare Arbeitsinstrumente und wird deshalb als einengend empfunden. Auch birgt die Ausbildung, aus der Tradition des 19. Jahrhunderts entstammend, eine gewisse Distanz gegenüber den Dogmen der Moderne und eröffnet dadurch die Möglichkeit, Aspekte neu zu interpretieren.

Damit ist eine wichtige Grundlage geschaffen, das Werk Gaillards zu erfassen: Es ist die formale Metapher, die Architektur als Skulptur, die er während seiner Ausbildung schätzen lernte und später weiter verfolgte. «Szenografisches Arbeiten» nennt dies Pierre Frey in seinem Vorwort und spricht gar von einer «Spektakel-Architektur von starker kreativer sowie kommunika-

ver Energie». Die Architektur als Inszenierung wird besonders in Gaillards Projekten für den Tourismus greifbar. Von der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre an gibt es eine starke Konzentration auf touristische Entwürfe sowohl in den Schweizer wie auch in den französischen Alpen, an der Küste Spaniens und der Karibik. Mit Aminona im Kanton Wallis, in der Nähe von Crans-Montana gelegen, erfindet das Büro ein ganzes Feriendorf. Hier schlägt sich besonders augenfällig nieder, was Paul Marti in seinem Beitrag zur Büroorganisation für das ganze Werk geltend macht, nämlich die Anmutung einer naiv demiurgischen Schöpfung, die sich über soziale Wirklichkeit und politische Machbarkeit hinwegzusetzen scheint.

Um Ideen zu verwirklichen, ist sich das Büro denn auch nicht zu schade, selbst als Investor und Entwickler aufzutreten. Im Fall des Wintersportorts Aminona wird zusammen mit der Bank Leclerc aus Genf als Finanzpartner eine Gesellschaft gegründet. Als Vorbild des Projekts fungiert der 1960 ebenfalls neu erfundene französische Ferienort Flaine mit 2000 Hotel-, 4000 Apartment- und 1000 Betten für Angestellte, für den Marcel Breuer auf private Initiative hin den Masterplan erarbeitete. André Gaillard war neben anderen Architekten eingeladen, an diesem Ferienparadies mitzuarbeiten. Entsprechend grossartig ist auch Aminona angelegt. Der Plan von 1968 umfasst nicht weniger als 23 expressive Türme aus Beton und Holz. Die Architektur, die vorgibt, Motive aus der tibetanischen Kultur aufzugreifen, markiert in jedem Fall deutliche Distanz zum Traum vom heimeligen Swiss-Chalet. Dies machte auch die kurios anmutende Bautafel deutlich, die überschrieben war mit:

«Gehen Sie nicht mehr im Tibet Ski fahren, kaufen Sie sich ein Appartement in Aminona und vergleichen Sie!» Tatsächlich ist diese Botschaft bei den potentiellen Käufern schlecht angekommen, so wurden nur gerade drei Türme realisiert.

Gerade diese exemplarische Eigenwilligkeit und der Mut, sich in bauliche Abenteuer zu stürzen, verdankt sich wohl der ungewohnten Doppelspurigkeit des Büros, die Paul Marti als eigentliche Pointe herausstreicht: auf der einen Seite steht Gaillard als umtriebiger Wettbewerbsarchitekt, Synonym für das Ethos der Disziplin, auf der anderen Seite agiert er als Investorarchitekt gemäss ökonomischen Gesichtspunkten. Aus dieser Ambivalenz scheint das grossartig gescheiterte Aminona zu resultieren. Gerade dieser faszinierenden Ambivalenz wird die Publikation, die Zusammenhänge wie Diskontinuitäten weit über die klassische Monografie hinaus darstellt, nicht nur gerecht, sondern gibt ihr mit gut recherchierten Beiträgen den Raum, in dem sie sich erst zeigen kann. Cordula Seger

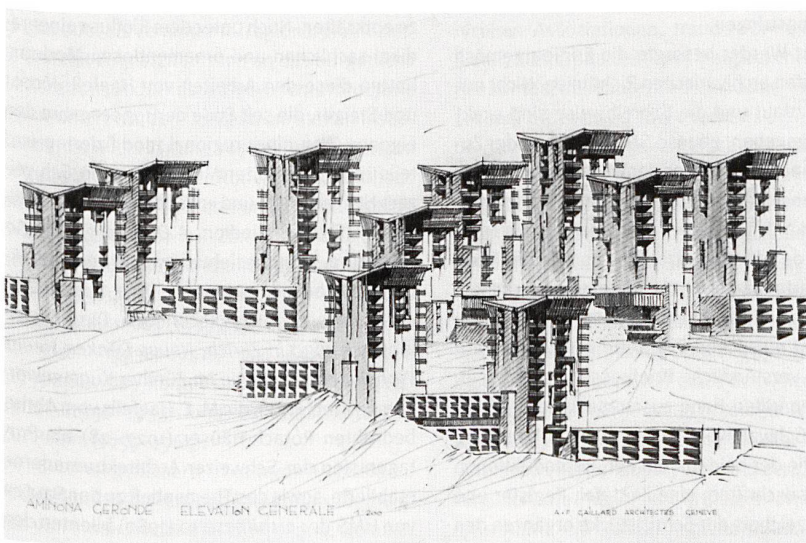
Ernst Gubler und Max Gubler. Briefwechsel

2 Bde., hrsg. von Kurt Werder. Eine Veröffentlichung der Eduard, Ernst und Max Gubler-Stiftung. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2006. Bd. 1: Briefe. 544 S., 85 S/W-Abb. Bd. 2: Apparat und Erläuterungen. 344 S., 97 S/W-Abb. ISBN 3-85881-176-9, CHF 98.–

Als ein sichtbares, «emotionales Äquivalent des Gedankens» bezeichnete Ernst Gubler (1895–1958) das Gemälde eines «denkenden Malers». Das Moment der Reflexion charakterisiert seine Persönlichkeit in hohem Masse; es förderte seine kunstpädagogische und schriftstellerische Arbeit, und während es seiner eigenen bildhauerischen und malerischen Produktion manchmal hemmend im Wege stand, begleitete es die Kunst seines Bruders Max (1898–1973) und hatte dadurch an ihrer Entfaltung bedeutenden Anteil.

Wesentliche Voraussetzungen zum Verständnis der theoretischen und bildnerischen Tätigkeit dieses herausragenden Brüderpaares lassen sich ihrem im letzten Jahr erschienenen Briefwechsel entnehmen. Im Auftrag der Eduard, Ernst und Max Gubler-Stiftung erarbeitete Kurt Werder eine Edition der gesamten erhaltenen Korrespondenz, die ein eindrückliches Bild der Lebensumstände der Familie Gubler und ihrer familiären Beziehungen wie auch ihres kulturellen und sozialen Umfeldes vermittelt.

Ernst Gubler wohnte, nur unterbrochen von Reisen und seinen Studienjahren in München und Weimar 1921 bis 1923, zeitlebens in der elterlichen Wohnung an der Langstrasse in Zürich, Max Gubler indessen hielt sich mit seiner Lebensgefährtin und späteren Ehefrau Maria Gronenschild 1923 in Florenz auf, bis 1926 und



A. & F. Gaillard, Ansicht der Bauten für Aminona (Wallis), Planung von 1960–1978. (Repro, S. 175)

nochmals 1928 auf der Insel Lipari und ab 1930 in Paris, bevor er 1937 sein neu erbautes Atelierhaus in Unterengstringen bei Zürich bezog; aus diesen Jahren datiert die Mehrzahl der Briefe.

Max richtete seine Schreiben nicht nur an den drei Jahre älteren Bruder, sondern bezog auch den Vater, einen eher stillen Dekorationsmaler und Restaurator von Wandmalereien, und insbesondere die Mutter mit ein, die einen prägenden Einfluss auf die Familie ausübte. Ihre Briefe an die beiden Söhne sind denn auch Teil der Edition. Ihr grosses mitmenschliches, soziales Bewusstsein, verbunden mit einer tiefen protestantischen Frömmigkeit, machten für sie das Leben zu einer schweren Aufgabe, die es zu bestehen galt und wofür man sich vor Gott zu verantworten hatte. Neben dieser strengen Pflichtauffassung sind ihre Briefe aber auch Zeugnisse eines warmherzigen menschlichen Umgangs, einer grossen Empfänglichkeit für die Schönheit der Natur und einer Gabe, ihre Beobachtungen subtil und nuanciert mitzuteilen; einige Schreiben aus den alljährlichen Sommerferien der Familie im Riedertal im Kanton Uri, an denen in späteren Jahren gelegentlich auch die Gattin des ältesten Sohnes Eduard teilnahm, gehören dazu.

Den überlieferten Zeugnissen zufolge zeigt sich das Verhältnis Max Gublers zu den Eltern, besonders der Mutter, von Liebe und Anerkennung geprägt. Doch von den drei Brüdern stand Ernst wohl in innigster Beziehung zu ihr und lebte, anders als Max, der sich dem engen familiären Zusammenhalt durch seine Aufenthalte im Ausland entzog, beständig in ihrer Nähe. Die Offenheit und das rückhaltlose Vertrauen zwischen Mutter und Sohn, das in den Briefen aus der Studienzeit zum Ausdruck kommt, wirken

berührend; Ernst schildert darin unter anderem seine Erlebnisse an den Akademien von Weimar und München, einzelne Kontakte zum Weimarer Bauhaus oder die Stimmung in der Bevölkerung im inflationären Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg.

Auch der Schwere seines Lebensgefühls verleiht er Ausdruck, das Leichtgewichtige erregte sein Misstrauen; nur Kunst aus «Gesinnung», aus «grösster geistiger Arbeit habe Berechtigung», schrieb der 27-Jährige, ein «Weltbild» sei dem «Chaos» gegenüberzustellen, das «menschlich volle» dem nur «Decorativen», wie es neun Jahre später in einem Brief an Max in Paris heisst.

In ihrer Frühzeit trösteten die beiden Brüder sich gegenseitig über Misserfolge hinweg und spornten einander an; in den 1930er-Jahren, als Max Gubler in Paris lebte, entstand eine fast symbiotische Arbeitsweise. Ernst modellierte den *Stehenden Knaben mit Gitarre* nach einer Zeichnung seines Bruders. Gingen ihm die Ideen für den Bühnengestaltungskurs innerhalb seines Lehrauftrages an der Zürcher Kunstgewerbeschule aus, sprang Max mit Entwürfen ein, die Ernst weiter ausarbeitete. Viele der kunstphilosophischen Erörterungen von Ernst wiederum kreisten um die Malerei des Bruders, Max baute auf ihnen auf, setzte sie in die Praxis um. Max sandte Zeitschriften und Kataloge aus Paris, berichtete von Ausstellungen, Begegnungen und Besuchen, so etwa im Atelier des verehrten Aristide Maillol, Ernst kümmerte sich um Ausstellungen und Aufträge in Zürich, wie beispielsweise um den Auftrag für ein Wandgemälde im Treppenhaus der Kunstgewerbeschule, der an Max ging, während er selbst eine Brunnenfigur für die zugehörige Gartenanlage zu gestalten hatte; und schliesslich organisierte er für seinen Bruder die Planung und Ausführung des Atelierhauses in Unterengstringen.

Kurt Werder besorgte die Edition gemäss strengsten archivarisches Richtlinien. Nicht nur der Wortlaut und die Schreibweise sind exakt wiedergegeben, ebenso Streichungen oder Zusätze, auch die Stellung der Worte innerhalb der Briefe und der Zustand der einzelnen Dokumente wurden präzise festgehalten. Beilagen in Form von Fotos oder Aufsätzen und auch in die Texte integrierte Skizzen sind ebenfalls abgedruckt.

Diese editorischen Hinweise wie auch die äusserst nützlichen Erläuterungen zu nicht auf Anhieb verständliche Briefpassagen sind in einem separaten Band zusammengefasst. Zahlreiche Schwarzweiss-Fotografien zu Werk und Biografie der beiden Künstler, Reproduktionen der Handschriften, eine Zeittafel, Register und ein Verzeichnis der Schriftstücke ergänzen den zweiten Band.

Sind die Briefe in ihrem Nebeneinander von Alltäglichem und Tiefsinnigem und ihrer Spontaneität oft eine bestechende, manchmal auch

erheiternde Lektüre, werden sie für jede tiefer gehende Beschäftigung mit dem Werk der Gubler-Brüder neben dem *Euvre*-katalog Max Gubler und der Anthologie von Texten und Bildern Ernst Gublers, *Conversa*, unverzichtbar sein.

Viola Radlach

Haefeli Moser Steiger.

Die Architekten der Schweizer Moderne

hrsg. von Sonja Hildebrand, Bruno Maurer, Werner Oechslin. Zürich: gta Verlag, 2007. 464 S., 840 Farb- und S/W-Abb. ISBN 978-3-85676-205-6, CHF 96.–

Kongresshaus Zürich 1937–1939.

Moderne Raumkultur

hrsg. von Arthur Rüegg, Reto Gadola. Zürich: gta Verlag, 2007. 260 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb. ISBN 978-3-85676-202-5, CHF 48.–

Zwei umfangreiche, grossformatige Publikationen und die Ausstellung *Stuhl Haus Stadt* im Museum für Gestaltung Zürich mit verschiedenen Diskussionsveranstaltungen – das Jahr 2007 glich einer Grossoffensive, um das Werk der Architekten Max Ernst Haefeli (1901–1976), Werner Max Moser (1896–1970) und Rudolf Steiger (1900–1982) beziehungsweise ihrer wechselnden Bürogemeinschaften, unter anderem seit 1937 als Haefeli Moser Steiger (HMS), grundlegend aufzuarbeiten, der breiten Öffentlichkeit vorzustellen und ihm den gebührenden Platz in der internationalen Architekturentwicklung und der Ausprägung einer spezifischen Schweizer Moderne zuzuweisen. Bereits seit Ende der 1970er-Jahre arbeitete das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich an einer kritischen Edition des HMS-Gesamtwerks und bemühte sich, die harschen Vorwürfe dogmatischer Vertreter des Internationalen Stils zu entkräften. Noch unter dem Einfluss einer radikal-sachlichen und ornamentlosen Moderne hatten diese den Arbeiten von Haefeli, Moser und Steiger, die seit Ende der 1930er-Jahre den eigenen Weg einer regional modifizierten und teils üppig dekorierten Moderne gingen, Schweizer «Heimeligkeit» und «pseudo-bäuerische Stilarten» (Sigfried Giedion, *A Decade of New Architecture*, 1951) beziehungsweise den Charakter von «Laubsägearbeiten» (Max Frisch, *Cum grano salis*, 1953) zugeschrieben. Die Ausstellung *Um 1930 in Zürich. Neues Denken Neues Wohnen Neues Bauen* im Zürcher Kunstgewerbemuseum (1977), die M. E. Haefelis vom Abriss bedrohten Rotach-Häuser (1927–28) als Protagonisten der Schweizer Architekturmoderne etablierte, sowie das Themenheft zu den Bauten von HMS der *archithese* 10 (1980) bildeten den Auftakt ihrer lange vernachlässigten Würdigung. Mit der Präsentation des Gesamtwerks *Haefeli Moser Steiger. Die Architekten der Schweizer Moderne* und der Einzelstudie *Kongresshaus Zü-*



Max und Ernst Gubler auf der Terrasse des Atelierhauses in Unterengstringen, um 1943. (Walter Dräyer, Zürich)

rich 1937–1939. *Moderne Raumsulptur* liegen nun zwei fundamentale Publikationen vor, die die Arbeiten eines der bedeutendsten Schweizer Architekturbüros vollständig dokumentieren. Ein ausgezeichnete, umfangreich illustrierter Werkkatalog sowie thematisch weit gefächerte Aufsätze zu den Entwurfsvorstellungen, zur Stadt- und Regionalplanung sowie zum Design begründen die längst überfällige Anerkennung von HMS und deren Bauten im Kontext der nationalen und internationalen Architekturentwicklung und Formdiskussion.

Beide im gta Verlag erschienenen Publikationen sind hervorragend lektoriert. Unzählige, darunter viele farbige Abbildungen von Architektur-, Lage- und Siedlungsplänen, Zeichnungen, Projektstudien, Skizzen, Ansichten, Akten, Korrespondenzen, bauzeitlichen und aktuellen Fotografien (die jedoch nicht immer datiert sind), Detailaufnahmen vom Interieur, private Aufnahmen von den Architekten sowie den unterschiedlichen Nutzern der Bauten von Maskenball- bis Schwimmbad-Besuchern sowie programmatische Schriften, die den Diskurs um die moderne Architektur der Zeit sowie die Rezeptionsgeschichte der Bauten von HMS aussagekräftig bebildern, lassen beide Publikationen zu eindrucksvollen Werkanalysen mit Schwerpunkt auf den 1920er- bis 1940er-Jahren werden. Die akribische Rekonstruktion des umfangreichen Gesamtwerks lässt hierbei entschuldigen, dass auf den über 700 Seiten beider gewichtiger Bücher in Fotografien, Zitaten und kritischen Gegenstimmen immer wieder Doppelungen auftauchen. Trotz eines mengenmässig nahezu unüberblickbaren Œuvres der drei Architekten sind es vordergründig einige wenige Hauptwerke, die damals wie heute national und international wahrgenommen und als besonderer Weg der Schweizer Moderne euphorisch begrüsst oder als verhinderte, regional modifizierte und mit Zugeständnissen an das bürgerliche Dekorationsbedürfnis aufgeweichte Moderne diskreditiert werden. Im Zentrum stehen insbesondere die Einrichtung von sechs Wohnungen in Ludwig Mies van der Rohes Apartmenthaus auf der Werkbundaussstellung Weissenhof in Stuttgart (1927) sowie in Zürich die Rotach-Häuser (1927–28), die Werkbundsiedlung Neubühl (1928–1932), das Zett-Haus (1929–1932), das Freibad Allenmoos (1935–39), die ev.-ref. Kirche Altstetten (1936–1941), das Kongresshaus (1936–39), das Kantons-, heute Universitäts-spital (1938–1953) und das Geschäftshaus Zur Palme (1955–1964).

Ein breit gefächertes Team von Architekten, Architekturhistorikern und Fotografen, die meisten von ihnen an der ETH Zürich tätig, wo auch im gta Archiv die Nachlässe von Haefeli, Moser und Steiger liegen, hat die Bauten, Projekte sowie konzeptionellen Äusserungen unter verschiedenen Aspekten analysiert. Werner Oechs-

lins «HMS und der Schweizer Weg zur modernen Architektur» schlägt einen grossen Bogen, um die Protagonisten und zentralen Forderungen des Neuen Bauens aufzuzeigen sowie deren anfänglich enormen Einfluss auf HMS und schliesslich das sukzessive Lösen von der internationalen zu einer regional modifizierten Moderne zu diskutieren. Die Beiträge von Oechslin, «Moderne mit und ohne Ornament», von Stanislaus von Moos, ««New Escapism»?», und von Katharina Medici-Mall, «Ein Labortest in Sachen Monumentalität», in der Publikation zum Kongresshaus vertiefen exemplarisch an diesem Schlüsselbau von HMS die Kontroversen der 1920er- und 1930er-Jahre um heftig umkämpfte Positionen zur formalen Gestalt moderner Baukunst: Sind Ornamente und materialästhetische Gestaltungselemente «tote Schmuckform» (Walter Gropius, 1925) und «dekorativer Schleim» (Sigfried Giedion, 1928), so wie auch die Werkbundaussstellung 1924 in Stuttgart die *Form ohne Ornament* forderte? Kann das Neue Bauen mit der kompromisslosen Forderung nach rationaler Funktionalität mehr als «provisorische Notbaracken in neuer Sachlichkeit» (Peter Meyer, 1932) errichten und moderne, repräsentationsfähige Bauten mit festlichem, monumentalem Charakter entwerfen?

In dem Kongresshaus, das zeigen die von Arthur Rüegg zusammengestellten Raumkunst-Dossiers zu den Themen Ornament, Mobiliar und Leuchten, gelingt eine solche Synthese aus modernen Bauformen, Konstruktionen und Materialien mit verspielten, zum Teil schon postmodern anmutenden Dekorationselementen vor allem in der Innenraumgestaltung. Organisch geschwungene Raumformen, unregelmässig changierende Plattenbeläge, geometrische Muster, wirkungsvolle Material-, Oberflächen- und Farbkontraste, zahlreiche Dekorationen mit botanischen Assoziationen, traubenförmige Glaslüster, Kletterpflanzen- und Maiglöckchen-Lampen sowie spiralförmige Deckenleuchten (Haefeli-Locken) brechen die sonst vorherrschende modern kubische, funktionale Erscheinung des Gebäudes. Diese von Rüegg ein wenig hilflos als «Ästhetik des Hybriden» bezeichnete Gestaltung lieferte die für das Kongresshaus geforderte Sinnlichkeit und festliche Raumstimmung und kombinierte sie mit der im Aussenraum gewünschten repräsentativen Monumentalität. Ob das Kongresshaus damit tatsächlich zum bahnbrechenden Wegbereiter eines Schweizer Sonderwegs der Moderne in den 1930er-Jahren wird, wie es in beiden Publikationen immer wieder unterschwellig behauptet wird und demzufolge vergleichbare Phänomene in Skandinavien (v. a. Alvar Aalto und Gunnar Asplund), Südamerika (Oscar Niemeyer und Lucio Costa), in den USA aber auch in Europa marginalisiert werden, mag dahingestellt sein. In der Bauzeit des Kongresshauses, in den Jahren 1937–39, ist die

Phase einer radikal-dogmatischen, kompromisslosen internationalen Moderne bereits am Abklingen. Regionalismen, Referenzen zu lokalen Materialien und Bautraditionen sowie das harmonische Einpassen in die gebaute und natürliche Umgebung sind keine singulären, die Schweiz exzeptionell kennzeichnenden Innovationen mehr, wie die Publikationen in mancher Hinsicht glaubhaft machen möchten. Das Kongresshaus – dies zeigen die detaillierten Besprechungen und die umfangreichen Illustrationen – spielt jedoch mit den Regionalismen in einer solch faszinierenden und lustvoll dekorativen Art, wie es sonst bei keinem öffentlichen Grossprojekt dieser Art zu finden ist. Vieles davon ist bedauerlicherweise durch nachfolgende Umbauten, Erweiterungen und Modernisierungen verloren gegangen.

Die Publikation – und damit die berechtigte architekturhistorische Wertschätzung des Kongresshauses – erscheint rechtzeitig zur gegenwärtigen Abrissdiskussion. Es mutet allerdings wie eine verzweifelte Liebeserklärung an den Ursprungsbau an, wenn Rüegg anmerkt, dass durch Herausoperieren aller Ergänzungen dieser Zustand von 1939 wieder hergestellt werden könnte. Dies klingt ähnlich absurd wie der Wiederaufbau des Berliner Stadtschlösses oder gar des Palasts der Republik aus den im Depot eingelagerten und denkmalpflegerisch dokumentierten Abrissfragmenten und Musterexemplaren des Palastes.

Dennoch: Einen vollständigen Abriss des denkmalgeschützten Gebäudes – trotz aller Umbauten und Veränderungen – begründet dies nicht; die Publikation liefert einen wertvollen Beitrag über die historische Bedeutung des Baus



Zürich, Kongresshaus, Balkon und Deckenleuchten im Übungssaal.
(Repro aus: Haefeli Moser Steiger, S. 295)

und fordert ein intensives Nachdenken über die erhaltenswerte Bauteile ein.

Weitere detail- und kenntnisreiche Beiträge ergänzen Kontexte rund um das Kongresshaus und das Baugeschehen der Zeit: Hierzu gehören die Aufsätze von Bruno Maurer zu Haefelis Konzepten zur Bebauung und Verkehrserschliessung des Zürcher Seeufers (Wettbewerb 1925/26) und darüber hinausgehend zur städtebaulichen Einbindung des Kongresshauses in die Umgebung sowie von Claude Lichtenstein zum Kongresshaus als zentrales Projekt der Landesausstellung 1939. Arthur Rüegg untersucht in «Weiterbauen» als Entwurfsstrategie» das – schon wieder als hybrid bezeichnete – Spannungsverhältnis des HMS Neubaus zu den erhaltenen Bauteilen des Vorgängerbaus der Tonhalle (1892–95), des sogenannten Zürcher Trocadéro des Wiener Büros von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer.

Im Unterschied zur Kongresshaus-Studie weiten die Autoren in der HMS-Monografie ihren Untersuchungsgegenstand: Rüeggs «HMS und die Einrichtungsfrage» zeichnet die virulente Diskussion um den neuen Wohnungsbau, gesundes *Befreites Wohnen* (Sigfried Giedion, 1929) und funktionale Typenmöbel anhand von Inneneinrichtungen und Möbelentwürfen von HMS im Kontext zeitgenössischer Designentwicklungen nach. Maurer gelangt über die Frage nach der Propagierung und Vermittlung der Moderne in die Gesellschaft zur erzieherischen Qualität von Architektur, Wohnungs- und Städtebau bis zu der vor allem von M. E. Moser angestossenen Reform der ETH-Architekturabteilung Ende der 1950er-Jahre. Sonja Hildebrand und Marcel Meili ergänzen das Spektrum der Tätigkeit und Einflussnahme von Haefeli, Moser und Steiger auf die Stadt- sowie die Schweizerische Landesplanung.

Beide Publikationen zusammen liefern einen vorzüglichen Einblick in das Werk von HMS sowie in das Schweizer Architekturgeschehen, schwerpunktmässig bis in die 1940er- und 1950er-Jahre und weniger detailliert und gründlich in den nachfolgenden Jahren. Besonders faszinierend entfaltet sich hierbei das Netzwerk der drei Architekten mit renommierten internationalen Vertretern ihres Fachs. Nachdem alle drei bei Karl Moser an der ETH studiert hatten, brachen sie zu Studienreisen nach Deutschland, Holland, Italien und die USA auf. Haefeli arbeitete dann zeitweise bei Otto Bartning; Moser bei Granpré Molière, Verhagen und Kok in Rotterdam (bei dem auch Mart Stam arbeitete) und bei Frank Lloyd Wright in den USA; Steiger bei Arthur Korn und Siegfried Weitzmann in Berlin. Alle drei beteiligten sich in der «Kollektivgruppe Schweizer Architekten» an der Werkbundausstellung in Stuttgart 1927 und der Werkbundsiedlung Neubühl in Zürich 1928–1931. Ausserdem zählten sie zu den Gründungsmitgliedern der CIAM 1928 und

verfassten die programmatische Studie *Stadtprobleme* für den CIAM-Kongress 1933. Dieses Netzwerk wird durch Korrespondenzen und gegenseitige Bezugnahmen spannungsreich nachgezeichnet und ist an den eigenen Architektur-entwürfen von HMS zum Teil deutlich nachvollziehbar. Es zeigt auf faszinierende Weise, wie hart und kontrovers um Positionen in der Moderne gerungen wurde, wie eng die verschiedenen Strömungen und Protagonisten der Avantgarde miteinander verbunden waren und wie sehr man sich zugleich um scharfe, hegemonial zu interpretierende Abgrenzungen bemühte.

Anna Minto

Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006

hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft im Auftrag der Jubiläumstiftung der Credit Suisse. Bern/Zürich: Benteli, 2006. 412 S., 409 Farb- und 103 S/W-Abb. ISBN 978-3-7165-7, CHF 49.–

Zum 150-Jahr-Jubiläum hat sich die Credit Suisse ein Buch geschenkt. Es handelt von Kunst, von der Schweizer Kunst der letzten 150 Jahre. Beauftragt wurde mit dem Unternehmen das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK). Dort hat man darauf verzichtet, eine neue Gesamtdarstellung zu schreiben, stammt eine solche doch, 1983 verfasst, aus der Feder des ehemaligen SIK-Direktors Hans A. Lüthy und seines Nachfolgers Hans-Jörg Heusser. Eine neue Darstellungsform sollte her, auch in der Absicht, die Ergebnisse einer diversifizierten Forschungslandschaft adäquat zu nutzen. Man hat sich für eine Aufsatzsammlung entschieden, 23 Essays von verschiedenen Autorinnen und Autoren, die eine grosse Bandbreite von Themen vertiefend beleuchten. Da ein solches Projekt aber in seine Einzelteile zu zerfallen droht und die inneren Kohäsionskräfte gerne vermissen lässt, wurde den Einzelbetrachtungen eine knappe chronologische Übersicht, in fünf Kapiteln von fünf ausgewiesenen Autoren, vorangestellt. Diese «Zeitlinien» vermitteln den Zusammenhang und geben der Publikation den nötigen Halt. Überspannt werden diese Texte von einer Bildstrecke, die – einem Film oder einem Comicstrip gleich – eine eigene visuelle Bilderzählung darstellt. Bemerkenswerterweise zeichnet sie nicht eine geglättete, möglichst einheitliche Entwicklungslinie nach; sie ist vielmehr von Brüchen und oft von einem überraschenden Nebeneinander geprägt.

Auch wenn das Buchkonzept zur Vereinzelung tendiert, so lassen sich doch einige Themen ausmachen, die, von mehreren Beiträgen umspielt, eine Art Schwerpunkte in der Ansammlung des Unterschiedlichen ergeben. Ein solcher Fokus liegt zum Beispiel auf der Frage nach der «nationalen Identität». Im einführenden Aufsatz zu diesem Thema kommt Hans Ulrich Jost rasch

zur erfrischenden Bemerkung, dass er «mit «nationaler Identität» nicht viel anzufangen» wisse, handle es sich doch um ein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Konstrukt, das oft genug politisch missbraucht worden sei. So analysiert er die Versatzstücke, aus dem sich das Bild der Nation fügt, vom Unspunnenfest über den Schweizer Krieger bis zum Alpenmythos, um ihnen entgegenzustellen, was den «helvetischen Alltag» tatsächlich prägte. Die «Arbeit am Alpenmythos» wird in der Folge von Lucas Marco Gisi beschrieben, während zwei Texte sich mit den grossen nationalen Kunstaufgaben, dem Wandbild (Laurant Langer) und dem Denkmal (Urs Hobi), auseinandersetzen. Hier speisen sich Mythenbildung und Kunstwerke in einer Art Endlosschleife gegenseitig. So verbildlicht Richard Kisslings Tell-Denkmal in Altdorf den Mythos der legendären Gründungsfigur und wird selbst zu ihrem Träger.

Was aber ist Schweizer Kunst? Was gehört dazu und was nicht? Die Frage wird von Juerg Albrecht bereits in der Einleitung aufgeworfen und im Aufsatzteil sozusagen von den Rändern her abgesteckt. Monika Brunner beschreibt die Wege, die Schweizer Künstler von Arnold Böcklin bis Robert Frank aus der helvetischen Enge ins Ausland geführt haben. Sandra Gianfreda berichtet von ausländischen Künstlern in der Schweiz, von Reisenden, Exilanten und Kunstschaffenden, die hier ihre zweite Heimat gefunden haben. Schade, dass die Autorin nicht genauer herausgearbeitet hat, wie etwa Giovanni Segantini mit seinen Ansichten aus dem Engadin an der Begründung eines vielfach aufgeladenen helvetischen Landschaftsraums beteiligt war. So verdanken wir diese nationale Bildwelt ganz ursprünglich einem Italiener.

Nicht weniger als vier Beiträge umkreisen die Kunst – man könnte sagen – aus ökonomischer Warte. Über Sammler und Vermittler schreibt Silvia Volkart, über Kunstförderung Oskar Bächtli. Hans-Jörg Heusser und Matthias Oberli untersuchen die Geschichte der Firmensammlungen und prognostizieren ihnen, wen wundert's, noch «weitere Blütezeiten». Paul-André Jaccard analysiert den Kunst- und Kulturgütermarkt, wobei er den Finger auch auf einige wunde Punkte dieser Erfolgsgeschichte – wie die Flucht- und Raubkunst – legt. Sonst kann der Autor allenthalben von Euphorie und Boom berichten. Wie recht er damit hat, zeigt ein von ihm angefügtes Beispiel. So bemerkt er, dass Hauptwerke von Giovanni Giacometti die Milliongrenze bereits überschritten hätten. Ein gutes Jahr später liegt der Auktionsrekord bei 3,24 Millionen Franken.

Die zahlreichen weiteren Essays lassen sich nicht einmal in einer summarischen Aufzählung vollständig anführen. Zu Selbstporträts und Selbstdarstellungen schreibt Gottfried Boehm, zur ungegenständlichen Kunst Hans-Peter Witt-

wer, zu den neuen Medien Yvonne Volkart. Es gibt Texte zu Künstlergruppen (Bernadette Walter), zu Manifesten (Regula Krähenbühl), zur Rolle der Kunstgeschichte und Kunstkritik (Marcel Baumgartner) sowie zum Geschlechterdiskurs (Kornelia Imesch). Das meiste ist lesenswert, manches ist erhellend und manches kurzweilig, wie etwa Franz Müllers kleine Geschichte der Kunstskandale.

Der Autor beginnt – wo könnte er anders beginnen – beim Streit um Hodlers Landesmuseumsfresken. Ins Visier der Opponenten, die oft genug unter dem Banner des «gesunden Volksempfindens» ins Felde ziehen, können Werke wegen ihrer Modernität, ihres vermeintlich blasphemischen Inhalts oder wegen explizit sexueller Darstellungen kommen. So mutet es doch befremdlich an, dass noch in den 1980er-Jahren Bilder von Josef Felix Müller beschlagnahmt und gerichtlich verfolgt wurden. Völlig zu Recht hält der Autor fest, dass der Skandal meist gar nicht einer der Kunst sei. «Statt von Kunstskandal müsste man deshalb wohl genauer von Gesellschafts-, Polit- oder Justizskandal sprechen.» Dies dürfte nicht zuletzt auf den jüngsten «Fall», die Auseinandersetzung um Thomas Hirschhorn, die Pro Helvetia und die eidgenössische Politik, zutreffen. Dass ohne vertiefte Faktenkenntnis auf der Grundlage von Boulevard-Berichten gestritten wurde, und dass das Argumentationsniveau mehr als bescheiden war, das ist der eigentliche Skandal.

Ulrich Gerster

Die drei Leben des Saffa-Hauses. Lux Guyers Musterhaus von 1928

hrsg. vom Verein proSAFFAhaus und vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich. Zürich: gta Verlag, 2006. 100 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb., als Beilagen 3 Karten mit 18 Farben des Saffa-Hauses und DVD «Frauen bauen – Schweizer Architektinnen» von Renate Münzel. ISBN 978-3-85676-198-1, CHF 38.–

Für die 1928 durchgeführte Schweizer Ausstellung für Frauenarbeit (SAFFA) in Bern entwarf deren Chefarchitektin Lux Guyer – die erste selbstständige Architektin der Schweiz – ein Musterhaus. Als Holzkonstruktion vorgefertigt, war es dazu vorgesehen, nach der Ausstellung als Wohnhaus seriell hergestellt zu werden. Diesem Ansinnen war kein Erfolg beschieden, und von den 130 Interessenten blieb nur ein einziger übrig, der Hühnerfarmer Fritz Kunath aus Aarau. Er kaufte den Prototypen aus der Ausstellung, der im Herbst des Jahres 1928 zerlegt und unter der Leitung Guyers in Aarau wiederaufgebaut wurde. 1937 wurde das Haus grosszügig erweitert und blieb in diesem Zustand bis 1988 von der Familie Kunath bewohnt. Da Ende der

1990er-Jahre aus verschiedenen Gründen auf jenem Grundstück nur ein Abbruch in Frage kam, suchte der Aarauer Stadtbaumeister Felix Fuchs neue Nutzer sowie einen neuen Standort. Weil das Haus als Prototyp von Anfang an demontierbar und nicht für einen bestimmten Ort konzipiert wurde, schien es vertretbar, es sorgfältig zu zerlegen und ein weiteres Mal zu versetzen. Der Verein proSAFFAhaus wurde gegründet, um diese Aufgaben zu übernehmen. Er wurde in Stäfa fündig, wo die Gemeinde ein Grundstück und die Nutzung als Eltern-Kind-Zentrum vorschlug. Den Wiederaufbau besorgte die Architektin Beate Schnitter, eine Nichte Lux Guyers.

Die Geschichte des fast vergessenen Hauses einer leider bis Mitte der 1980er-Jahre ebenfalls fast vergessenen Architektin wird von den am Wiederaufbau Beteiligten erzählt: Begonnen beim Aarauer Stadtbaumeister Felix Fuchs über die Architektin und Präsidentin des Vereins proSAFFAhaus Rita Schiess zum Stäfner Gemeindegemeinschafter Daniel Scheidegger. Beate Schnitter stellt die Tücken der Rekonstruktion dar, und Kathrin Trautwein spricht von der Suche nach den Originalfarben und den Möglichkeiten, diese heute herzustellen. Vorworte des Vorstehers des gta Andreas Tönnemann sowie von Caspar Hürlimann, Präsident des Schweizer Heimatschutzes, vervollständigen den Text-Reigen, der von einer grossartigen Zusammenarbeit vieler für das Saffa-Haus begeisterter Personen zeugt, denen man aber auch allen gerecht werden wollte.

Doch wozu dieses Buch über ein relativ bescheidenes Haus? Im spannenden Essay «Das vollkommene Haus» beschreibt Dorothee Huber, wie Lux Guyer in diesem einfachen mittelständischen Haus das «ganz grosse Programm des

Wohnens» eher in englischer Tradition denn moderner Manier der «rationalen» Grundrissoptimierungen und Reduktion entfaltete. Dabei kommt neben der spezifischen architektonischen Haltung eine speziell weibliche Sichtweise der Architektin zum Tragen: Als selbstständige Unternehmerin in einem Männerberuf und Hausfrau zugleich stellte sie programmatisch immer sowohl die Entfaltung der Frau in ihrem Heim als auch das Familienleben in den Mittelpunkt. Dafür entwickelte sie im Saffa-Haus eine Grundriss- und Raumtypologie, die sie später in Variationen bei einigen grösseren Wohnhäusern weiterentwickelte. Die L-förmige Halle im Erdgeschoss, die Zimmer-Bad-Zimmer-Folge, die mittels Flügeltüren verbunden werden kann, und der T-förmige Atelierraum im Obergeschoss mit den beiden Seitenkojen treten leitmotivisch in einigen Häusern der nächsten Jahre auf und bilden eine ganz eigene Interpretation des offenen Grundrisses der Moderne. Auch das Thema der volumetrischen Deckengestaltung und des Gebäudevolumens werden später in verschiedenen Wohnhäusern weiterentwickelt. So erweist sich das Saffa-Haus als Schlüsselentwurf im Werk von Lux Guyer. Die unterschiedlichen Raumgrössen und -charaktere sowie die Vielfalt der Nutzungsmöglichkeiten sind beeindruckend – Möblierungsvarianten der Architektin verstärken diesen Eindruck. Für die vielen Versuche, im momentan boomenden Schweizer Wohnungsbau neue Wohnungsformen zu finden, sind Guyers Grundrissrecherchen durchaus aktuell. Und da das Saffa-Haus in seiner rekonstruierten Form heute halböffentlich genutzt wird, können diese räumlichen Erfindungen einer ambitionierten und begabten, jedoch nicht die modernisti-



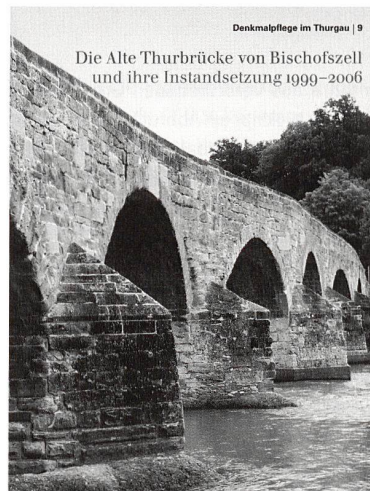
Das Saffa-Haus von Lux Guyer vor seiner Demontage in Aarau, bereits halb in den Originalzustand zurückgeführt. (Repro, S. 64; Hannes Henz)

sche Reduktion feiernde Architektin heute glücklicherweise wieder besichtigt werden. Philipp Ursprungs Artikel über «das unsichtbare Haus», der Bezug nimmt auf das Flüchtige von Grossausstellungen in der Schweiz und die Unsichtbarkeit von Frauenarbeit (an der Saffa) im Besonderen, fügt Hubers Beitrag spannende Aspekte hinzu.

Schnitters und Trautweins Texte zur Rekonstruktion und Restauration des Hauses und der Farben sind erhellend im Bezug auf die notwendige Akribie, wenn präzise Raumstimmungen wiederhergestellt werden sollen, um die Absicht der Architektin so genau wie möglich zu zeigen. Zudem wird die Aktualität der konstruktiven Idee des demontablen Hauses und des vorfabrizierten Holzbaus diskutiert. Die abgebildeten Werkpläne Guyers und Schnitters verdeutlichen die feinen Unterschiede der alten und der heutigen Konstruktion. Durch drei beigelegte Farbkarten mit im Saffa-Haus 2006 verwendeten, wunderbar heiteren Farbtönen wird diese Recherche noch bereichert.

Leider wirkt das sorgfältig gestaltete und mit Farbkarten sowie mit einer unnötigen Fernsehfilm-DVD (Thema: Schweizer Architektinnen) ausgestattete Buch in der Üppigkeit der Ausrüstung überinstrumentalisiert. Die vielen angeschnittenen Themen und die grosse Anzahl Artikel lassen es etwas fragmentiert erscheinen. Wer den Vergleich zum bisher einzigen und vergriffenen Buch über Lux Guyers Schaffen zieht, wird feststellen, dass jener im vordigitalen Zeitalter 1983 entstandene, lehrreiche Katalog für heutige Begriffe sehr bescheiden daher kommt. Man hätte sich doch gewünscht, dass die Geschichte des Saffa-Hauses eventuell Anlass gewesen wäre für eine Aufarbeitung des Archivs von Guyer, das ja im Institut gta beheimatet ist. Zumal mit Rita Schiess, Beate Schnitter sowie Dorothee Huber profunde Kennerinnen und Behüterinnen des Werks von Lux Guyer beteiligt waren.

Barbara Wiskemann



Die Alte Thurbrücke von Bischofszell und ihre Instandsetzung 1999–2006

hrsg. vom Amt für Denkmalpflege des Kantons Thurgau. Frauenfeld/Stuttgart/Wien: Huber, 2007 (Denkmalpflege im Thurgau 9). 128 S., 49 Farb- und 143 S/W-Abb., 21,2 × 28 cm. ISBN 978-3-7193-1464-4, CHF 48.–

In der Schweiz gibt es nur ganz wenige erhaltene Steinbrücken aus dem Mittelalter. Die längste ist die 115 Meter lange Thurbrücke von Bischofszell. Sie wurde 1487 vollendet und trug bis zu ihrer Entlastung durch einen nahe gelegenen Neubau fast 500 Jahre lang den Fahrzeug- und Fussgängerverkehr zwischen Bischofszell und der Gegend um Frauenfeld, Wil und Konstanz. Wegen starker Verwitterungsschäden musste sie in den Jahren 1999–2006 einer sorgfältigen Reparatur unterzogen werden.

Die alte Bischofszeller Thurbrücke ist Zeugnis eines hohen bautechnischen und handwerklichen Könnens und als solche ein «Baudenkmal» von nationaler Bedeutung. Entsprechend behutsam muss mit ihr umgegangen werden. Der neue Band der Reihe *Denkmalpflege im Thurgau* gibt Fachleuten und Freunden alter Brücken einen spannenden Einblick in die Arbeiten, die in den zurückliegenden acht Jahren ausgeführt wurden. Spezielle Beiträge vertiefen das Thema der Restaurierung von Natursteinbrücken.

Im zweiten Teil des Bandes werden die Gebäudeinventare und die wichtigsten Restaurierungen vorgestellt, die 2006 in Thurgau revidiert beziehungsweise abgeschlossen wurden. Ein «Blick in die Kunstdenkmalforschung» rundet die Publikation ab.

pd/rb



Bauen in Basel. Architektur 1919–1939. Fünf Rundgänge

von Martina Desax, Dorette Paravicini-Gempp. Basel: Christoph Merian, 2007. 256 S., zahlreiche Farb- und S/W-Abb., 13 × 21,5 cm. ISBN 978-3-85616-328-0, CHF 42.–

Basel ist die bedeutendste Architekturstadt der Schweiz. Das Schweizerische Architekturmuseum ist hier zu Hause, Architekten von Weltruf haben Büros in Basel und bauen hier. Dass schon zwischen den beiden Weltkriegen in Basel herausragende Architektur entstand, zeigt dieser reich bebilderte, mit vielen Grundrissen ausgestattete Architekturführer.

Die Autorinnen stellen in fünf Rundgängen Gewerbe- und Industriebauten, Genossenschafts- und Mehrfamilienhäuser, Kulturinstitutionen, Sakralbauten, ein Freibad und ein Krankenhaus vor. Sie schildern die Entstehungsgeschichte, nennen Baujahr, Architekten, Bauherren und skizzieren die einstige und heutige Nutzung. Jede der fünf Routen beginnt mit einer Übersichtskarte und einer mehrseitigen Foto-strecke mit aktuellen Abbildungen der vorgestellten Objekte. Anschliessend wird jedes Gebäude ausführlich beschrieben, und historische Fotografien dokumentieren seinen ursprünglichen Zustand.

Die Durchmischung von Baustilen in der damaligen Zeit wird anhand verschiedener Bauaufgaben erläutert und mit Details aus der damaligen Bau- und Stadtgeschichte angereichert. Den Fokus haben die Autorinnen dabei auf den Originalbestand gelegt. Bei einem Besuch vor Ort werden die Veränderungen der Zeit erkennbar. Ein Architekturverzeichnis und ein Fachglossar ergänzen das wertvolle Handbuch.

pd/rb