

Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 65 (1978)

Heft: 23-24: Unterbrochene Stadt : Aspekte der Schweizer Architektur 1930-40 = La ville interrompue : aspects de l'architecture suisse 1930-40

Rubrik: Architektur, Städtebau und Design

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: 17.03.2025

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

Architektur, Städtebau + Design



Bemerkung über Max Bill als Architekt

Es besteht sicher keine Gefahr, dass Prof. Max Bills 70. Geburtstag, im Dezember, unters Eis gerät. Aber es besteht, unseres Erachtens, eine Gefahr, dass eine von Tag zu Tag seltener werdende Eigentümlichkeit seiner Architektur vor lauter auf massive Pflastersteine-Moral getrimmter Tagesmode gar nicht mehr wahrgenommen wird, resp. wahrgenommen werden kann.

Bill hat in den letzten Jahren wenig Grosses gebaut, und der einzige grössere Bau von ihm, das Studio- und Verwaltungsgebäude Radio Zürich (DRS), 1964–74, ist eine Architektur von grosser Schlichtheit. In der Tat ist es gerade vor diesem Bau nicht ganz einfach, die Frage zu beantworten, worin sich eigentlich Max Bills Architektur von der anonymen Spekulationsbauerei irgendeines Unternehmers unterscheidet.

Die «Gewöhnlichkeit» dieser Architektur geniert. In dieser «Gewöhnlichkeit» scheint aber eine hintergründige Aktualität zu liegen. Sie war zwar vom Architekten kaum als solche beabsich-

tigt: beabsichtigt war wahrscheinlich jene das Einfache, ja das Pauvere nicht meidende Sauberkeit des Konzipierens und Realisierens, die Bills Vorgehen überhaupt kennzeichnet.

Architektur als Demonstration rationalen, also rationalen Bauens: das allein vermag indes nicht zu erklären, warum man bei Bills Architektur ausgerechnet heute zweimal hinsieht. Das hat vielleicht ganz wenig mit den ihnen zugrunde liegenden Absichten zu tun, aber viel mit der Art, wie sie sich zum Alltag von 1978 verhalten. Qualitätsarchitektur, d.h. 90% von dem, was Prof. Bills Kollegen vom BSA realisieren, hat es darauf angelegt, sich von der gewöhnlichen und anonymen Landschaft, in die sie hineingestellt ist, abzusondern. Daneben gilt für Bills Bauten, dass sie die allermeistens banale Umgebung, in die sie hineingestellt sind, aufwerten, statt sie vor lauter Qualität zu erdrücken. Indem sie (nolens volens?) die gewöhnliche Formenwelt heutiger Vorstadtarchitektur aufgreifen – in vielen Fällen wäre es wahrscheinlich historisch zutreffender zu sagen: indem sie ihr vorgreifen. Beispiele: Das CINEVOX in Neuhausen

(«dum and ordinary?»), das Radiogeäude in Zürich. – Ganz zu schweigen von der HfG in Ulm und vom Sektor «Bilden und Gestalten» der Expo in Lausanne (1964), wo es die Landschaft ist, die durch den Eingriff aufgewertet wird.

Von den Expo-Bauten ist heute noch ein Flügel erhalten, leicht angerostet, hinter Bäumen, im Parc de Vidy versteckt. Jeder Besuch in Dorigny und Ecublens

Max Bill, Architekt: Hochschule für Gestaltung, Ulm, 1953–55

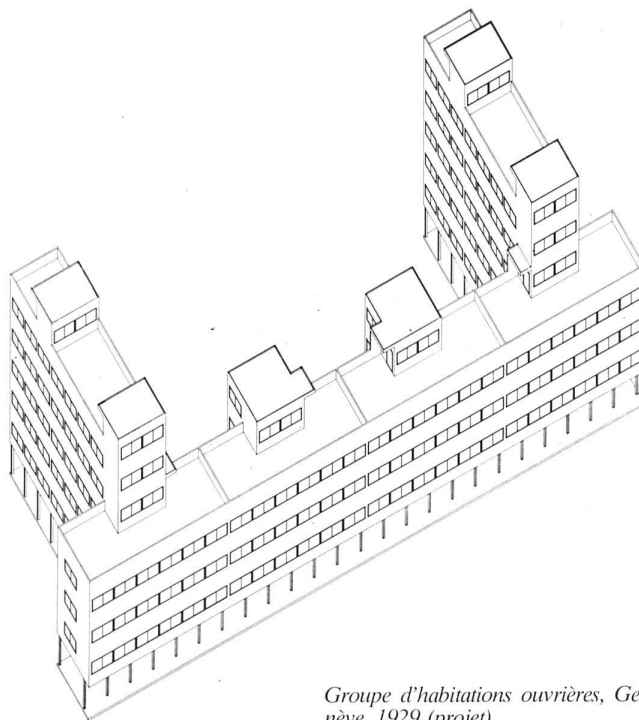
sollte an diesem Bau vorbeiführen. Auch dies ein «gewöhnlicher» Bau, und einer der bleibendsten des Jahrzehnts. Er hat zwar den Anschluss an die offizielle Architektur der sechziger und siebziger Jahre verpasst – resp. gar nicht gesucht. Vielleicht ist er ihr deshalb um einen Schritt voraus.

S.v.M.

Alberto Sartoris, Architekt

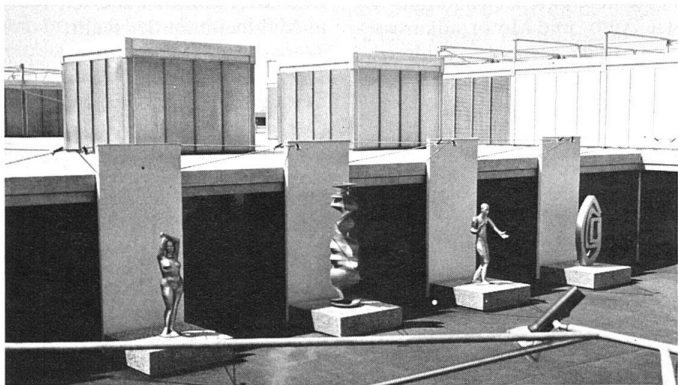
«... à la fois turinois, genevois, vaudois, Alberto Sartoris avait été le 'benjamin' des congressistes de La Sarraz...» Mit diesem Satz beschreibt Jacques Gubler¹ treffend das Fundament der Person: die Herkunft, den Lebensraum und seine geistige Zugehörigkeit als Architekt.

Alberto Sartoris, der jenseits der Alpen (Turin 1901) geboren, diessseits (Genf) aufgewachsen war und in Cossonay-Ville beheimatet ist, bereicherte die italienische und schweizerische Architekturszene in den 20er und 30er Jahren mit den Bauten wie «Padiglione» in Turin (1928), die



Groupe d'habitations ouvrières, Genève, 1929 (projet)

Max Bill, Architekt: Sektor «Bilden und Gestalten», Expo 1964, Lausanne



Kirche in Lourtier VS (1932) und die Villa Morand-Pasteur in Sailion VS (1935), um nur die bekanntesten zu nennen. Er arbeitete mit G. Terragni zusammen (1938–41) und war mit einer grossen Zahl zeitgenössischer Künstler befreundet.

Nicht weniger wichtig als seine Bauten sind die Entwürfe, die Alberto Sartoris in grosser Zahl herstellte. Sie sind präzise gezeichnet und gleich von mehreren axonometrischen Darstellungen begleitet, wodurch eine höhere Lesbarkeit des Entwurfes erreicht wird. Sie sind auch Belege dafür, welche Bedeutung Alberto Sartoris der «auf Papier erbauten Architektur» beigemessen hat.

In vielen Aufsätzen hatte er seine Gedanken zur Architektur und Kunst der Modernen niedergelegt. Er war einer der Ersten, der sich mit dem zeichnerischen Werk von Sant'Elia auseinandersetzte. Sein Buch *Gli elementi dell'architettura funzionale* (1932), ein unentbehrliches Nachschlagewerk, wurde kurz nacheinander

dreimal aufgelegt.

Die ETH Lausanne, Département d'architecture, und die ETH Zürich, Organisationsstelle für Ausstellungen, haben gemeinsam aus den Originalzeichnungen und Fotos von Alberto Sartoris eine Ausstellung und einen Katalog² zusammengestellt, die seine Werke vom Studienbeginn an zeigen. Die Ausstellung wird zuerst in Lausanne an der ETH, vom 2. bis 23. November, anschliessend an der ETH Zürich, Höggerberg, vom 30. November bis 20. Dezember 1978 gezeigt.

Thomas Boga

¹Jacques Gubler, *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne dans la Suisse*. 1975. Edition L'Age d'Homme.

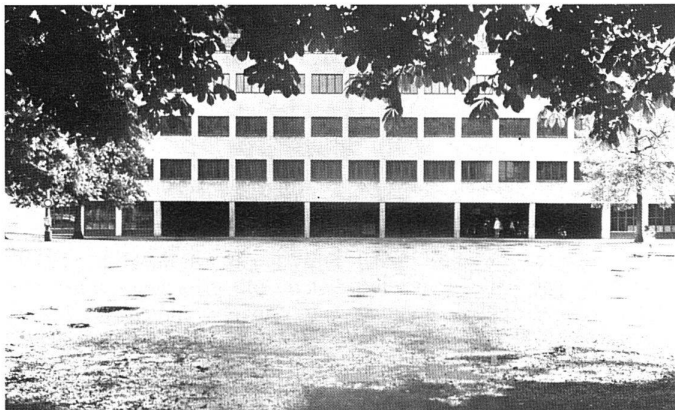
²Alberto Sartoris. Ausstellungskatalog 1978. 165 Seiten, über 200 Abbildungen. Text: französisch und deutsch, Preis sFr. 18.–. Erhältlich: ETH Lausanne, Département d'architecture, av. de l'Eglise Anglaise, 1006 Lausanne, ETH Zürich, Ausstellungsorganisation, Höggerberg, 8093 Zürich.

Albert Zeyer, 1895–1972

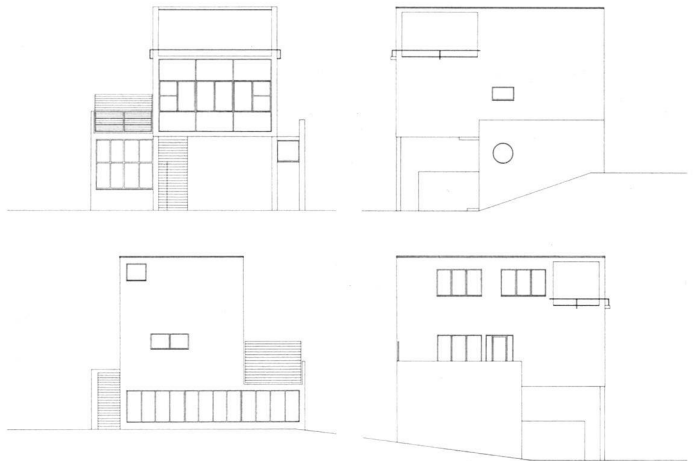
Zusammen mit der grossen, Robert Zünd gewidmeten Sommerausstellung dieses Jahres präsentierte das Luzerner Kunstmuseum eine durch Werner Hunziker, Architekt, Sempach, vorzüglich recherchierte und aufgebaute Gedenkausstellung des Luzerner Architekten Albert Zeyer. Zeyer gehört zu jener Generation von Absolventen der ETH in Zürich, die durch Karl Moser geformt wurde.

Seine Luzerner-Bauten – das Wohn- und Geschäftshaus Reber im Moosmattquartier (1935) und vor allem das Haus Bläsi an der Adligenswilerstrasse (1938)

Albert Zeyer: *Dulaschulhaus, Luzern* (1930–33).



(Abb.) sind Variationen zu Themen aus dem *Œuvre complète*. Man mag sich fragen, wie es zu dieser merkwürdigen Luzerner Spätblüte des Corbusier-Stils der zwanziger Jahre gekommen ist. Die Antwort scheint, mindestens teilweise, bei zwei jungen Schweizer Architekten zu liegen, die bei Corbusier an der Rue de Sèvres gearbeitet hatten und, nach ihrer Rückkehr in die Schweiz, im Büro von Albert Zeyer Beschäftigung fanden: Hans Brechbühler, der wenig später die Gewerbeschule in Bern realisierte (und seit 1956 an der EPUL in Lausanne wirkte) und Walter Schaad, der am Entwurf des Dulaschulhauses beteiligt war (Abb.) und den man in Luzern



Albert Zeyer: *Haus Bläsi, Luzern* (1938). Zeichnung: Werner Hunziker

u.a. von seinen Vorschlägen im Zusammenhang mit dem vorgesehenen Bahnhofneubau her kennt.

Aber Zeyer war nicht auf Corbusier eingeschworen; im Entstehungsjahr der corbusianischen Schachtel des Bläsi-Hauses baute er das fächerförmig nach dem Licht sich öffnende Haus Zimmermann mit dem gespannten Bogen der Balkonbrüstung und

brachte es zustande, eine Brücke zu schlagen vom Pariser «Esprit Nouveau» zur Berliner Grossstadtarchitektur eines Mendelsohn. Die Ausstellung bestätigt, was die «Eingeweihten» seit langem gewusst haben: dass Zeyer zu den markanten Erscheinungen der Schweizer dreissiger Jahre gehört.

S. v. M.

Die Ausstellung wird voraussichtlich auf Tournee gehen. Der gut illustrierte Katalog umfasst Beiträge von Eduard Renggli, Dr. Fritz Flüeler und Prof. Dr. h.c. Alfred Roth.

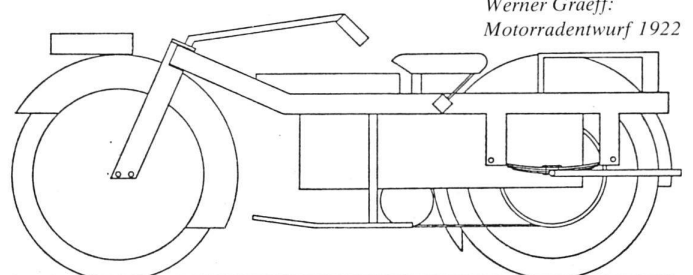
Werner Graeff, 1901 – 1978

Werner Graeff starb am 29. August 1978 in Blacksburg, Virginia, USA. 1901 in Wuppertal-Sonnbrunn geboren, hatte er 1921/22 am Bauhaus in Weimar bei Itten und Schlemmer studiert und gleichzeitig die Kurse von Theo van Doesburg besucht. Er war Mitglied der «Stijl»-Gruppe (1922–1930). Mit Doesburg, Arp, Richter, Lissitzky, Moholy und Schwitters nahm er 1922 am «Kongress der Konstruktivisten und Dadaisten» in Weimar teil. Er war Mitbegründer der Zeitschrift «G» (Gestaltung) 1922/23 mit Richter, Lissitzky und Mies van der Rohe. Graeff entwarf und veröffentlichte abstrakte Zeichentafeln sowie Auto- und Motorradkarosserien und verfasste zahlreiche Schriften über vorwiegend tech-

nische und künstlerische Probleme.

Seit 1925 Mitglied des Deutschen Werkbundes, war Graeff Presse- und Propagandachef der Werkbundaussstellung «Die Wohnung» (Weissenhofsiedlung 1927 in Stuttgart). Werner Graeff unterrichtete an Kunstschulen in Berlin, Barcelona, Locarno und Zürich sowie, ab 1951, in Essen an der Folkwangschule für Gestaltung. 1957 leitete er als Generalsekretär für den Deutschen «Rat für Formgebung» in Darmstadt und Berlin den ersten internationalen Kongress für Formgebung. Werner Graeff lebte und arbeitete als freier Maler und Bildhauer in Essen und seit 1970 in Mühlheim an der Ruhr.

E. Schmoeker



Werner Graeff: *Motorradentwurf 1922*

Encore un instant, M. le Bourreau...

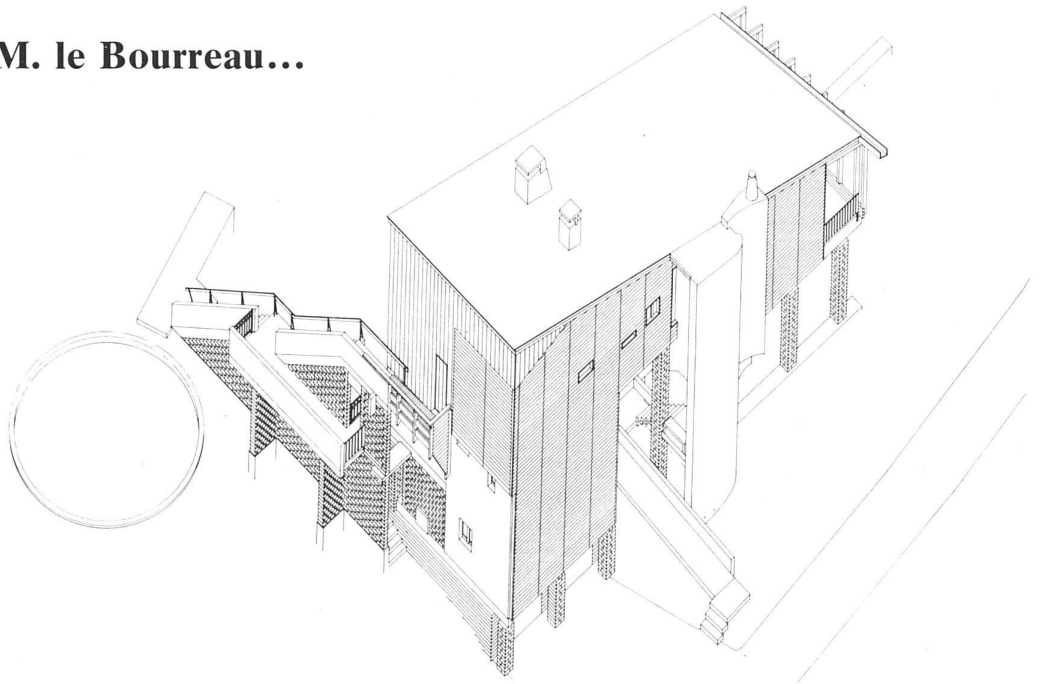
Comme tous les amis de Jacques Favre¹, j'ai appris avec stupeur et indignation le sort funeste réservé à son œuvre maîtresse, le «Framar».

Cette remarquable construction court en effet le risque d'être démolie très prochainement pour faire place à un immeuble de rapport.

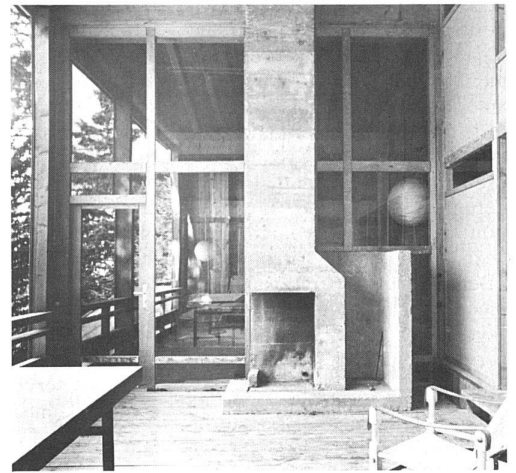
Située en bordure du terrain de golf de Montana-Crans, parfaitement intégrée dans la végétation, cette merveilleuse maison de vacances construite sur pilotis se dégage du sol tout en s'y rattachant par un développement subtil d'escaliers et de coursives. Dans la logique de ce parti tout en hauteur culmine, au sommet de l'édifice, la loggia, véritable chambre extérieure, prolongement naturel du séjour qui distribue lumières et vues aux espaces de vie commune. Au niveau intermédiaire les chambres, cellules intimes, s'échelonnent le long d'un couloir aux qualités lumineuses nuancées, à l'extrémité duquel se développe sur deux niveaux une chambre de jeux assortie d'une terrasse à l'est et doublée d'une galerie pour le repos des enfants. Les zones d'habitation sont ainsi toutes orientées vers le sud et reliées au rez-de-chaussée par l'escalier et la coursive extérieurs alors que les services et la cuisine se partagent la façade nord avec la cage d'escalier. Les espaces de détente extérieurs sont délimités par le mur-claustra, porteur de l'escalier, et le pilotis qui laisse deviner par transparence, depuis la rampe d'accès et l'entrée, le panorama dont on jouit de la maison.

Structures, enveloppes et matériaux laissés à l'état brut concourent à la richesse et au raffinement des espaces intérieurs, à la force et à la densité des volumes extérieurs.

Œuvre à la fois pure et de raison, profondément pensée et chaleureuse, véritable somme constructive aux mille détails novateurs, où chaque espace vous recrée, où chaque lieu est l'expression d'une grande liberté intérieure et d'une indépendance fondamentale à l'égard des modes et des sentimentalismes, elle est conçue pour l'homme tourmenté de ce siècle, elle l'appelle à mieux vivre, à repenser ses rapports à l'espace et aux autres êtres. Elle est enfin le témoignage émouvant, qui ne saurait mourir, de la



Jacques Favre, villa «Framar» à Montana-Crans VD (1963).



solitude créatrice et de l'intense besoin de communiquer de son auteur.

Épargné jusqu'ici par les arrêtés fédéraux et un semblant de législation indigène, le «Framar» sera-t-il, comme trop d'autres réalisations significatives, la prochaine victime des règles impitoyables du profit et de l'ignorance? Est-ce un fol espoir que d'attendre de tous, amis et organismes officiels compétents, les mesures urgentes de protection qui permettraient de conserver une œuvre indispensable au patrimoine de l'architecture romande des années 60?

François Michaud, architecte

¹ Jacques Favre (1921–1973), diplômé de l'École d'Architecture de l'Université de Lausanne (EPUL), école où il enseigna de 1959 à 1969.

Neue Bücher Architektur

Alvar Aalto
Gesamtwerk Bd.3:
1971–1976

hrsg. von K. Fleig u. Elissa Aalto,
240 Seiten, 450 Abb., franz.,
dt. eng., Leinen Fr.85.–

Frank Ching
Handbuch der Architektur-
zeichnung

128 Seiten mit über 200 Abbil-
dungen, Ppck. Fr.32.–

Giovanni Fanelli
Architettura, edilizia, urbana-
stica in Olanda 1917–1940
Firenze 1978, Fr. 59.40

Ludwig Hilbersheimer
Grossstadt-Architektur
Stgt. 1978, Fr.48.–

Rolf Janke
Architekturmodelle
160 S., mit 448 Abbildungen,
dt. u. engl., Leinen Fr.58.–

Friedrich u. Helga Möbius
Bauornament im Mittelalter
Symbol und Bedeutung,
276 Seiten, 60 Zeichnungen,
164 Abb., Leinen Fr.42.–

Ute Peltz-Dreckmann
Nationalsozialistischer Sied-
lungsbau
München 1978, Fr.75.50

Szendrői/Arnoth/Finta/Merenvi/
Nagy
Neue Architektur in Ungarn
302 Seiten, 461 Fotos
u. 117 Pläne, Leinen Fr.58.–

Ceci tuera cela:

Le Mouvement moderne et l'Ecole des Beaux-Arts à l'Architectural Association, Londres (22-26 mai 1978)

Deux ans après l'exposition des dessins de l'Ecole des Beaux-Arts au Museum of Modern Art à New York, un an après la parution du luxueux livre qui lui sert de catalogue¹ et de présentation historique, six mois après l'étude de «Paris under the Academy» par des historiens «opposants» dans la revue *Oppositions*², le débat sur la production de l'Ecole n'a pas encore pris fin. Les Anglais ont pris la relève sur les Américains. Un colloque sur l'Ecole et l'architecture françaises au XIXe siècle a réuni à l'Architectural Association 27 participants-architectes, historiens et architectes-historiens.³

L'indignation suscitée par l'exposition de 1975 s'estompait lentement. Un débat plus profondément ancré dans l'expérience américaine remplace la colère, la furie d'admiration pour la grande échelle, le talent et le rendu de la production graphique de l'Ecole, défunte depuis 1968. L'exposition a dévoilé aux architectes l'existence d'une architecture «Beaux-Arts» paradoxalement plus américaine que la version nationale du Style International, version appauvrie et idéologi-

quement vidée du contenu utopique proposé par les pionniers européens.

Attaquée de part et d'autre par ces deux phénomènes, l'interprétation courante de l'architecture française du XIXe siècle est, elle aussi, en train d'être enterrée à jamais par les historiens aussi divers que les auteurs du catalogue, Richard Chafee, Neil Levine et David Van Zanten, pour ne pas parler des praticiens d'une histoire sociale de l'architecture et de la ville, tels qu'il s'expriment dans la revue *Oppositions*, et à Venise, à Paris et à Bruxelles.

Venant en aval de l'exposition et du «boom»⁴ dans la littérature sur l'Ecole des Beaux-Arts, le colloque de Londres a permis une réflexion sur l'objet d'étude aussi bien que sur la manière de l'étudier. Mis en œuvre par Robin Middleton, auteur de *l'Architettura Moderna* et expert sur Viollet-le-Duc⁵, un choix judicieux a mélangé des historiens de plusieurs tendances avec des architectes-praticiens de positions différentes et même ouvertement opposées. Dans une atmosphère de tension et d'attention semblable à un championnat de tennis, les échanges se poursuivaient sous la couverture du *fair play* anglais. La recherche d'une définition historique des Beaux-Arts et sa relation au Mouvement moderne a servi aux polémistes comme Denise Scott Brown et Leon Krier d'exposer leurs diffé-

rences d'interprétation doublées de différends personnels. Le vendredi soir, lorsque Robert Venturi a repris sa devise pour plaider pour l'architecture moderne, comme Main Street, «almost all right», il ne restait personne pour qui les Beaux-Arts étaient uniquement un sujet historique.

Le renouveau d'intérêt pour l'architecture du dix-neuvième siècle serait-il responsable pour un nouvel éclectisme, et l'exposition de New York a-t-elle achevé le Mouvement moderne? Robin Middleton a répondu avec maîtrise, en renversant cette recette de fin du monde simpliste. D'après l'organisateur du colloque, c'est la mort d'une certaine idée de l'architecture moderne, celle des hagiographes, qui nous permet d'appréhender l'architecture du XIXe siècle.

Le Corbusier n'a-t-il pas annoncé «le crépuscule des académies»? Le crépuscule de l'avant-garde permet aux architectes d'apercevoir le siècle dernier dans sa complexité. Libérés de la domination visuelle des monuments et des modèles du XXe siècle, ils peuvent lire le passé, par les images, mais aussi, et de nouveau, dans les textes.

La nouvelle historiographie constitue en quelque sorte une recherche des origines par les Eu-

ropéens. Il reste à comprendre l'engouement des Anglo-Saxons pour la production de l'Ecole, dont une longue liste d'articles et de livres fait état. Pour Arthur Drexler, organisateur de l'exposition de New York, cette architecture française est la construction des bâtiments de «grandeur pour «le bien public». Peut-on s'imaginer que les Américains retrouvent dans l'Ecole ce que leurs ancêtres comme Richardson et Sullivan y sont venus chercher par centaines, ce moment où on peut dire impunément, «l'architecture et les architectes, ils existent?»⁶

Hélène Lipstadt

¹ Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, London, 1977.

² Ed. Anthony Vidler, Spring, 1977.

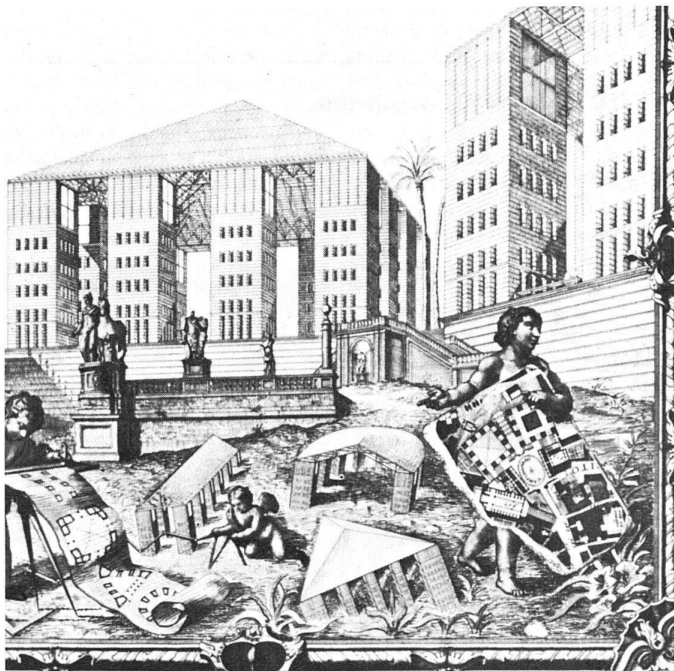
³ A paraître chez Robin Middleton, ed. *Acts of the Beaux arts Conference*, London, 1979.

⁴ Voir aussi, *Journal of the Society of Architectural Historians*, oct. 1977, et oct. 1978 (à paraître). Sous presse, Donald Drew Egbert, *The Rise and Decline of the French Academic Tradition in Architecture*, ed., David Van Zanten, Princeton, N.J., 1979.

⁵ *Architettura Moderna*, avec David Watkin, Electa Editrice, 1977; le centenaire de la mort de Viollet-le-Duc sera l'occasion d'une exposition importante à Paris.

⁶ La phrase est de Bernard Huet, et concerne l'architecture rationaliste sous le Fascisme.

Leon Krier: «Roma Interrotta» (détail) 1978



Industriekultur

Zur Ausstellung «Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907 – 1914» im Internationalen Design-Zentrum (IDZ) Berlin

Mit einer langfristig vorbereiteten Ausstellung des IDZ Berlin wird ab Mitte Dezember 1978 ein Kapitel der neueren Geschichte der Industriearchitektur und des Design aufgeschlagen, das zwar teilweise bekannt, bislang noch nicht in seinen tatsächlichen Dimensionen erkannt worden ist: die gestalterische Tätigkeit von Peter Behrens für die AEG.

Im Gründungsjahr des Deutschen Werkbundes, 1907, fand sich der Maler, Grafiker und Architekt als «künstlerischer Beirat» an den damals neben Siemens wichtigsten europäischen Elektrokonzern AEG (Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft) berufen. Das Schaffen Peter Behrens' und seiner Mitarbeiter sollte zu prototypischen Formulierungen des Industriebaus im ersten

Drittel des 20. Jahrhunderts führen, aber erstmals auch zu Produkten, deren Formgebung sowohl der seriellen Fabrikationsweise wie ihrer Funktion angemessen war. Den entscheidenden Schritt tat die AEG nicht damit, dass sie einen Künstler am Entwurf von Industrieprodukten beteiligte, sondern dass der gesamte Bereich der industriellen Produktion – d.h. die Produktionsstätten, die darin hergestellten Waren, die Werbung, aber auch Werksiedlungen für Arbeiter und Angestellte, ja selbst werkseigene Transportmittel – einer einheitlichen Gestaltung unterworfen wurde, einem durchgehenden ästhetischen Prinzip. Ausgangspunkt für die AEG war dabei nicht nur die abstrakte, formale Bereinigung der Architektur und der Produkte vom üblichen eklektischen Zierat, sondern eine damit aufs engste verbundene wirtschaftliche Kalkulation: Die deutsche Industrieproduktion



Peter Behrens, Originalentwurf für das AEG-Zeichen (1908)



Prof. T. Buddensieg vor der Turbinenhalle der AEG (Foto s.v. Moos)

musste, um auf dem internationalen Markt konkurrenzfähig zu sein, qualitativ hochwertige Waren produzieren. Überlegungen führender Industrieller trafen sich hier mit den Ideen des Deutschen Werkbundes, die sich gegen den Schund einer Massenproduktion richteten, die – billig hergestellt – in ihrer äusseren Erscheinungsform immer noch vorgab, manuell gefertigt zu sein.

Brennpunkt der gestalterischen Mittel von Peter Behrens war die umfassende *Geometrisierung* der Architektur wie der Produkte; dieser ganzheitliche Aspekt von Behrens' Arbeit be-

stimmt die drei Teile der Ausstellung:

1. *Architektur.* Industrie- und Verwaltungsgebäude der AEG, Wohnungsbau, soziale Einrichtungen, Ausstellungsgebäude sowie ganze durch die AEG errichtete Kraftwerke als Beispiele für den «Formenexport».

2. *Produkte.* Bogenlampen, Tisch-, Wand-, Deckenventilatoren, Teekessel, Uhren, Heizöfen, Wasserzerstäuber u. a. m.

3. *Grafische Arbeiten.* Firmenzeichen, Werbeschriften für die jeweiligen Produkte, Firmenzeitschriften, Festschriften.

Um das spezifisch Neue der von Peter Behrens geprägten Produktion vor Augen zu führen, finden sich vor allem innerhalb des zweiten Teils zahlreiche Beispiele der zeitgenössischen Produktion anderer Firmen. Hier tritt paradoxerweise die Schwierigkeit auf, dass die erstmals massenhaft produzierten Waren kaum oder gar nicht mehr aufzutreiben sind, ja zum Teil sogar nach Fotovorlagen rekonstruiert werden müssen. Die von Peter Behrens gestalteten, seinerzeit etwa in Krankenhäusern verbreiteten Wasserzerstäuber gar können nur noch fotografisch dokumentiert werden.

Anlässlich der Ausstellung erscheint im Gebr. Mann Verlag Berlin ein von Prof. T. Buddensieg in Zusammenarbeit mit H. Rogge und K. Wilhelm verfasstes Buch mit demselben Titel wie die Ausstellung. Die Autoren sind ebenfalls für die Konzeption und die Durchführung der Ausstellung verantwortlich wie auch für den spezifisch auf die Exponate eingehenden Katalog des IDZ.

Toni Stooss

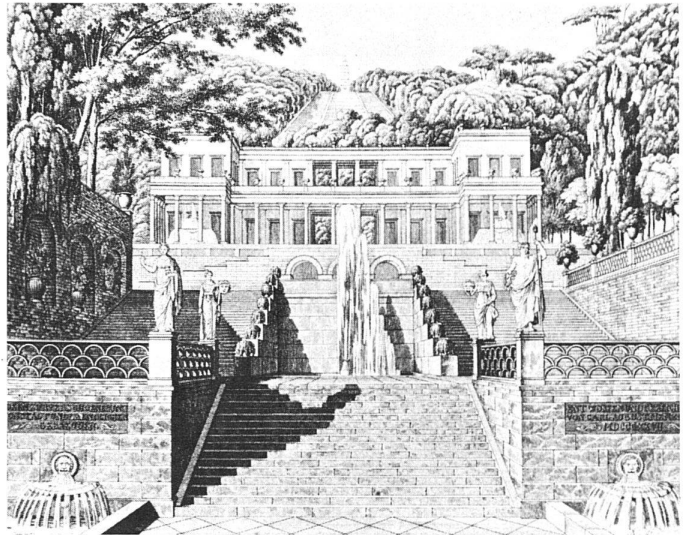
Industriekultur – Peter Behrens und die AEG 1907–1914; Ausstellung im Internationalen Design-Zentrum (IDZ) Berlin, 1000 Berlin 30, Ansbacherstr. 8, vom 13. Dezember 1978 bis zum 18. März 1979. Die Ausstellung wird danach gezeigt in Essen, Mailand, Paris, Barcelona sowie auch in Zürich (Kunstgewerbemuseum).

Zur Berliner Architekturszene 1840–1870

Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 25, Prestel-Verlag, München 1977*

Die Berliner Architektur aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts besitzt durch C.F. Schinkel

und seine Vorgänger – Gilly, Gentz – einen bedeutenden Ruf. Die dichte Reihe von Architekten, die nach Schinkels Tod sein Erbe zu verwalten trachteten und die Berliner Architekturszene zwischen 1840 und 1870 vollständig beherrschten, wird gerne mit schwächlichem Epigonentum



Carl August Menzel (1794–1853), Villentwurf 1827. Aus: *Ideen zur Verschönerung von Stadt- und ländlichen Gebäuden*, Berlin 1826–1834.

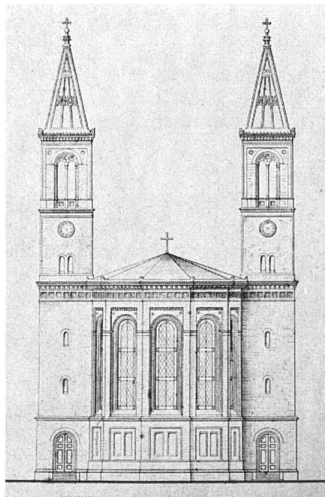
wird von Bösch-Supan eindringlich geschildert.

Das Hauptgewicht des Buches liegt auf der Schilderung der Formenentwicklung. Stilträger sind die Fassade und ihre Schmuckformen. Ihren Abwandlungen wird akribisch bis in die feinsten Verastelungen nachgegangen, dabei vernimmt man über die Gebälkbildung einzelner Bauten mehr als über ihre Grundrissbildung und ihren städtebaulichen Bezug. Natürlich waren die formalen Aspekte die Hauptprobleme der Berliner Schule. Die Vernachlässigung anderer Faktoren führte auch zu ihrer Verprovinzialisierung. Dennoch – Architektur ist auch zwischen 1840 und 1870 nicht nur ein Formenproblem. Die feinsinnigen Analysen, die differenzierte Sichtung des Materials hängt auf irgendeine Weise im luftleeren Raum. Der politische und sozialpolitische Rahmen kommt nur andeutungsweise, etwa im Verhältnis des Königs zu seinen Architekten zur Sprache. Die Krise (vom Standpunkt der strengen Schinkelschule aus) der Architektur nach den politischen Ereignissen von 1848 ist nicht ein formales Problem allein. Stadtentwicklungsprobleme, die Schaffung neuer Bautypen – etwa des Wohnhauses (Mietshauses), dessen Entwicklung weitgehend von Baumeistern getragen wurde, weil sich die Architekten der Berliner Schule gegen solche Aufgaben sperrten – können nicht ohne die Probleme der Infrastruktur (Kanalisation, Gas, Strassen) gesehen werden. Hier finden sich Lücken, deren Bearbeitung zum Phänomen «Schinkelschule» zweifellos interessante Aspekte beizutragen vermöchte.

gleichgesetzt. Die Leistungen der Berliner Architekturschule, durch straffe Organisation des staatlichen Bauwesens geprägt und in den preussischen Gebieten konkurrenzlos durchgesetzt, fiel – im europäischen Rahmen gesehen – auf eine provinzielle Stufe zurück, die ein längst veraltetes Formenrepertoire bis in die Kaiserzeit tradierte.

Eva Börsch-Supan versucht – belegt durch 1886 Anmerkungen und mit 611 Abbildungen – dieses Bild der Berliner Architektur aufzulockern und zu differenzieren. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen die Bauten der Generation der um 1795–1815 geborenen Architekten (Persius, Stüler, Strack, Busse, W. Stier, Boetticher, M. Gropius, Lucae), die das Baugeschehen nach Schinkels Tod (1841) in die Hand bekamen und zusammen mit Wilhelm IV. bis in die 1860er Jahre auch bestimmten.

Es sind die Zeitgenossen Melchior Berris und Felix Wilhelm Kublys und der Zürcher Trias F. Stadler, Zeugheer und Breitinger. Es ist die Generation Heinrich Hübschs', Eisenlohrs und Gärtners und vor allem Gottfried Sempers. Ein enges Verhältnis bestand zur Kunstgeschichtsschreibung, vor allem durch Schnaase, Kugler und Lübke, die der Berliner Schinkelschule grosse Sympathie entgegenbrachten. Das gegenseitige Geben und Nehmen, das Verhältnis zur Architekturtheorie der Bauakademie, wo Carl Boetticher seine «Tektonik» vertrat (bis 1876),



August Stadler (1816–1901), Kirchenentwurf 1839. Aus: *Architektonische Entwürfe, Blatt 24, Berlin 1839.*

Diese «niedereren» Fakten fehlen, weil Eva Börsch-Supan die Entwicklung der Berliner Schule nach bestimmten Bauaufgaben abhandelt. Diese Kategorien sind wieder Stilproblemen gewidmet – italienischer Villenstil, Schweizerhäuschen-Stil, Rundbogenstil usw. – wobei die Aufteilung nicht immer klar erscheint: Klassizismus und Neugotik besitzen nicht die gleichen Kategorienmerk-

male wie der «normännische Stil».

In einem umfangreichen Katalogteil gibt die Autorin einen imposanten Überblick über das verarbeitete Material. Hier sind auf über 170 Seiten die Architekten der Berliner Schule zusammengestellt, eine echte Ergänzung zu jedem Architektenlexikon, und die wichtigsten Publikationen aufgeschlüsselt: Monatskonkurrenzen, Schinkel-Konkurrenzen und Vorträge. Da auch die Plan-nachlässe einbezogen wurden, gibt dieser Teil dem Benutzer ein tiefgreifendes Quellenmaterial in die Hand. Zusammen mit den über 600 Abbildungen ergibt sich so ein Bild der Berliner Architektur der Jahrhundertmitte, das repräsentativ ist.

Das aufgearbeitete Material erlaubt eine differenziertere Einstufung und ermöglicht auch die Überprüfung des (bösen) Gurlitt-Wortes über die Berliner Schule (1899): «Die halb fortschrittliche, halb sozialistische Stadt Berlin selbst hat am längsten der Erkenntnis widerstrebt, dass Bauen Kunst und nicht lediglich eine Verwaltungssache sei: der Magistrat von Berlin hat bis ans Ende des Jahrhunderts zu meist vormärzlich gebaut.»

Hans Martin Gubler

Zur holländischen Architektur

Giovanni Fanelli, *Architettura, edilizia, urbanistica in Olanda, 1917/1940. Fr. 48.–*

Die Niederlande sind im 20. Jahrhundert sowohl in der Stadtplanung wie in der Architektur der fruchtbarste Bereich der Welt – darüber kann kein Zweifel bestehen, wenn man das ungemein umfangreiche Buch von Fanelli (rund 800 Seiten) reflektierend liest. Die besonderen Bedingungen, die zu dieser Fruchtbarkeit führten, untersucht Fanelli zwar nicht (dies bleibt eine Forschungsaufgabe), aber er erschliesst die Ergebnisse in Form eines Handbuches, das an Umfang und Daten auf lange Zeit sicher einzigartig sein wird.

Die Publikation ist die Erweiterung einer früheren vom selben Autor. Beide stellen bislang die einzigen Architekturgeschichten der Niederlande im 20. Jh. dar, die sich als solche bezeichnen dürfen. Das immense Werk Fanellis, dessen nicht geringer Preis verglichen mit dem gebotenen

Material ausserordentlich günstig ist, dürfte in keiner Handbibliothek des Interessierten fehlen. Fanelli selbst sieht das Buch als schöpferischen Protest gegen das bürokratisch erzeugte Chaos und die Kastration der Forschung an seiner Universität (Florenz) an – als trotzig Antwort auf die Herausforderung, Abschied von Forschung und Lehre zu nehmen und Bildung nur noch zu verwalten.

Ich begreife nicht, warum das Buch von einem Italiener und nicht von einem Niederländer geschrieben wurde. Möglicherweise ist auch in den Niederlanden der Abschied von der Forschung, der sich übrigens auch in der BRD mit den Hochschulrahmen-Gesetzen abzeichnet, schon weit fortgeschritten; vielleicht ist auch die in einem kleinen Land bescheiden gehandhabte Einschätzung des Selbstwertes der Grund dafür, die eigene Geschichte für weniger bedeutend anzusehen, als sie dem Italiener Fanelli erscheint.

Bei aller Hochachtung sind je-

doch einige kritische Anmerkungen zu Fanellis wichtigem Werk notwendig.

Man darf in Zweifel stellen, ob es sinnvoll ist, dieses Handbuch (dessen Details sehr zuverlässig sind) ohne Verweise auf Literatur anzulegen. Unterstellen wir Fanelli die Schwierigkeit, die jüngste Literatur aufzuarbeiten (er hatte dazu keine Möglichkeit mehr) und die Notwendigkeit, lieber Unzulängliches zu publizieren als gar nichts, dann haben wir einiges Verständnis, aber trotzdem Bedenken.

So wie der Umschlag des Buches Porträts zeigt, ist auch die Struktur des Bandes teilweise für meine Begriffe noch zu sehr traditionelle Architektengeschichte. Es gelingt Fanelli noch nicht ganz, sie aufzulösen und die Geschichte der Architektur an Problemen und ihrer Entwicklung zu schreiben, wie er es bereichsweise intendiert.

Auch die Behandlung der Probleme liegt noch auf weite Bereiche innerhalb der Ebene, die die «Zunft» der Architekten selbst artikuliert. Es ist unsere zukünftige Aufgabe, zu erkennen, wie

weit diese Architektendiskussionen ein Filter für die komplexen realen Probleme darstellen, sie verengen, die Sicht verändern, Lösungen oft verhindern – oder wo ausserhalb der etablierten Foren Architekturgeschichte gemacht wurde, die bislang nicht erkannt wurde, weil sich die Geschichtsschreibung zu sehr an die Zunft klammerte.

Ob die gängige Stil-Diskussion mit ihren inhaltsarmen, lediglich andeutenden Begriffen noch etwas bringt, muss bezweifelt werden. Gerade die niederländische Architektur unseres Jahrhunderts könnte uns helfen, eine andere Ebene zu entwickeln.

Fanellis Handbuch bietet dem kritischen Leser wichtigstes Material als ein Fundament, auf dem Verarbeitung von Architektur nun entwickelt werden kann. Fanellis Methode sollte nicht diskreditiert werden; sie ist eine Position auf dem Wege zu dieser Entwicklung – gerade ihre noch nicht entwickelten Ansätze stellen eine Herausforderung dar, die uns ein erhebliches Stück weiter bringen könnte, wenn wir sie positiv annehmen.

Roland Günter

Jeder dritte Schweizer
badet oder duscht
nur am Samstag.
Das kann nicht nur
am Sonntag,
es muss auch an den
Badezimmern liegen!



Küchen Bäder Sanitär

TROESCH + CIE AG/SA

Köniz/Bern, Sägemattstrasse 1	031 53 77 11
Zürich, Ausstellungsstrasse 80	01 42 78 00
Basel, Dreispitzstrasse 20	061 35 47 55
Lausanne, 9, rue Caroline	021 20 58 61
Thun, Frutigenstrasse 24 B	033 23 24 25
Sierre, 44–46, route de Sion	027 55 37 51
Arbedo, Via del Carmagnola	092 29 01 31
Olten, Aarburgerstrasse 103	062 22 51 51