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

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 45 (1994)

Heft: 1: Expo 64

Artikel: Politische Architektur als humane Disziplin : Expo 64, Sektor "Feld und Wald" : Jakob Zweifels strukturalistische Antwort auf die erstarrte Moderne

Autor: Klein, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393974

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Bernhard Klein

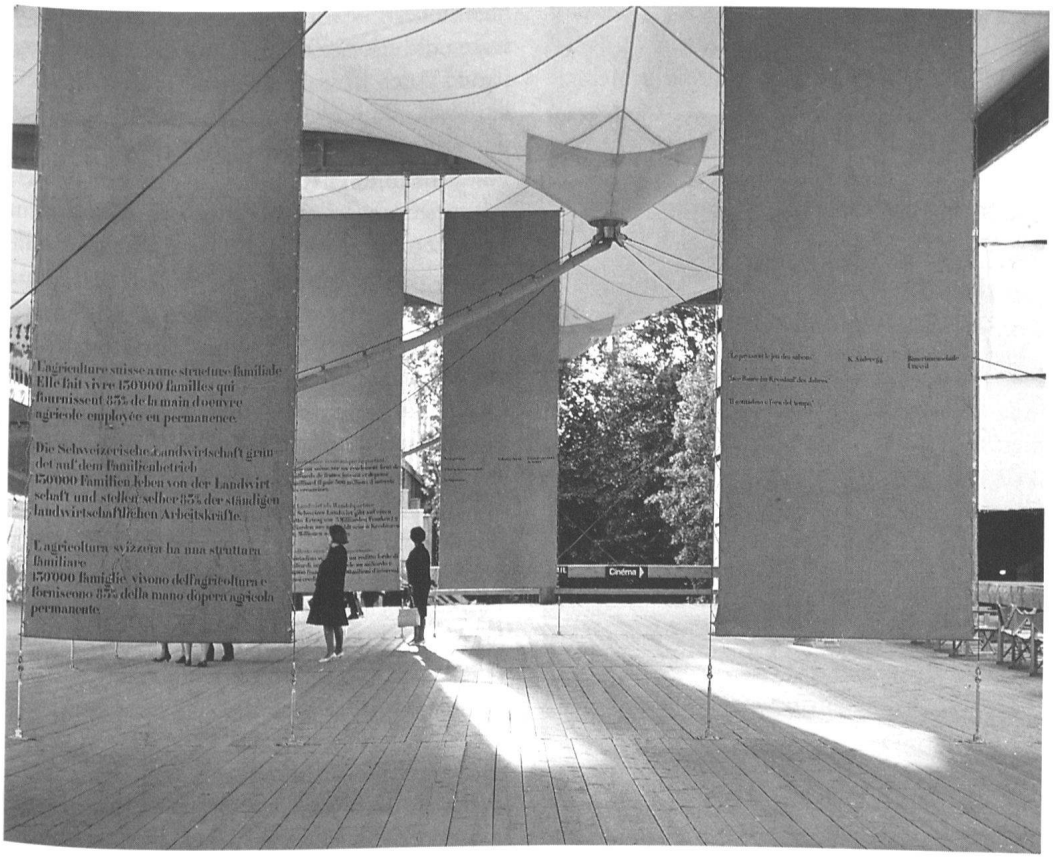
Politische Architektur als humane Disziplin

Expo 64, Sektor «Feld und Wald» – Jakob Zweifels strukturalistische Antwort auf die erstarrte Moderne

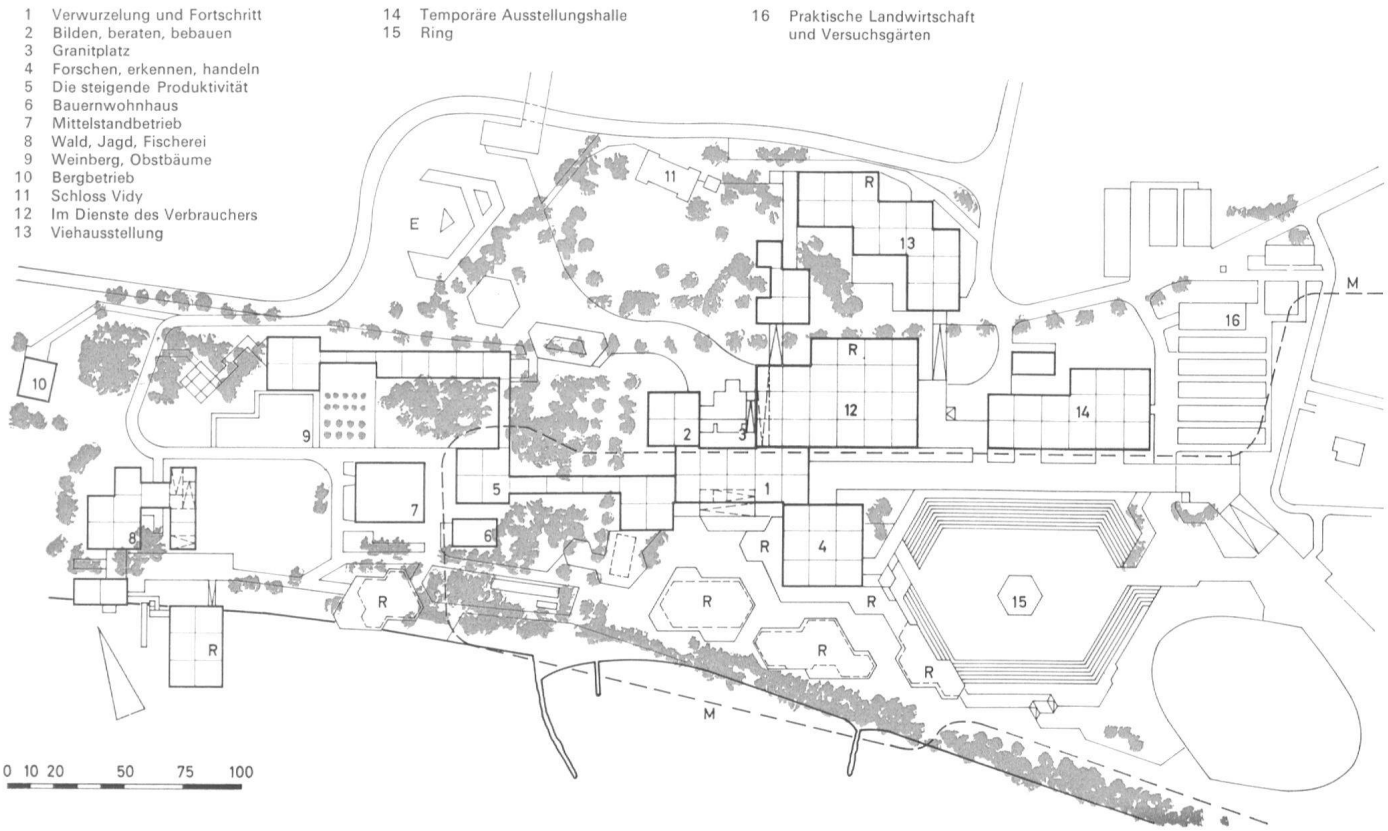
Wie wird der Besuch der Expo 64 in der Erinnerung des Toggenburger Schulmädchens fortwirken? Mit dieser Frage schliesst ein kommentiertes Fotobändchen [1], das die Gestalter des Sektors «Feld und Wald» an der Landesausstellung 1964 in Lausanne nach Torschluss herausgaben. Sie hätten – so die Autoren – mit Liebe und Begeisterung an dem Werk gebaut, und einen Nachhall davon versuchten sie noch einmal allen Besuchern der Ausstellung mitzugeben [2]. Weder die Publikation noch der Ausstellungssektor «Feld und Wald», der gleichzeitig 12. Schweizerische land- und forstwirtschaftliche Ausstellung war, wollten als Quelle und Beitrag zur Freizeitgestaltung in der an einem Wendepunkt angelangten Industriegesellschaft verstanden sein, vielmehr waren sie als politische Handlung, als politische Architektur gedacht [3]. Demzufolge hatte sich der Leser wie der Ausstellungsbesucher mit Fakten auseinanderzusetzen, die gleichermassen Licht und Schatten auf die Heimat warfen.

Seit 1950 war die Kaufkraft der landwirtschaftlichen Produkte jedes Jahr um 1 % zurückgegangen, während die Verschuldung anstieg: Die Schweizer Landwirte gaben auf einen Bruttoertrag von 3 Milliarden Franken 1,2 Milliarden aus und zahlten ihren Kreditoren 300 Millionen an Zinsen. Vertrauen und Unternehmerinitiative hingen, so die Gestalter der Ausstellung, von einer gerechten Entschädigung der bäuerlichen Arbeit ab. Die Bedeutung der Schweizer Landwirtschaft, die Anzahl der in der Landwirtschaft Tätigen und die damit verbundenen Auswirkungen wurden dem Besucher durch statistische Angaben vor Augen geführt [4].

1964 deckte die Schweizer Landwirtschaft 60 % des Landesbedarfs an Nahrungsmitteln. Dass ausländische Arbeitskräfte den Boden bebauten, wurde ebenso erwähnt wie die Mitarbeit Schweizer Agronomen am Aufbau der Land- und Forstwirtschaft in den Entwicklungsländern. Schliesslich wurde auch über den hohen Bildungsstand der Bauern und För-



1 Sektor «Feld und Wald», Texte über Dasein und Zukunft der schweizerischen Landwirtschaft sind symbolischen Darstellungen gegenübergestellt. Sie sind aufgespannt auf Baumwolltuchbahnen und stellen sich dem eiligen Besucher in den Weg. Die Grafik zu «Verwurzelung und Fortschritt» stammt von Werner Maurer.



2 Sektorgesamtgrundriss «Feld und Wald». Architekt Jakob Zweifel.

ster und die Anwendung sowohl althergebrachter wie auch neuester, klimatischen und wirtschaftlichen Verhältnissen Rechnung tragender Methoden informiert.

Diese Fakten darzustellen und in Themenkreisen wie «Verwurzelung und Fortschritt»[5], «Bilden, Beraten und Bebauen»[6], «Forschen, Erkennen, Handeln»[7], «Gesteigerte Produktivität»[8], «Wald, Jagd, Fischerei»[9], «Im Dienste des Verbrauchers»[10], «Viehausstellung»[11] und «Praktische Landwirtschaft und Versuchsgärten»[12] der Bevölkerung durch eine gemeinsame Gestaltung von Ausstellern, Architekten, Grafikern und Künstlern nahezubringen, war das Ziel des Chefarchitekten des Sektors «Feld und Wald», Jakob Zweifel[13].

Zur Psychogeographie des Sektors «Feld und Wald»

Die Bauten für diese thematischen Ausstellungsbereiche, die nach dem von Alberto Camenzind bestimmten Grundprinzip der Vielzelligkeit in Abteilungen aufgegliedert waren und sich mit den Restaurants und landwirtschaftlichen Musterbauten in die geschützten Baumbestände des alten Parkes Bourget am Ufer des Genfersees fügten, wandten sich an den Staatsbürger als einen stets kreativen Homo ludens. Jakob Zweifel und seine Equipe knüpften deshalb bewusst nicht an Hans Hofmann und Adolf Kellermüller an, die im Geiste J. J. Bachofens die Schwyzer Freilichtbühne für die Sechshunderfünfzig-Jahr-Feier der Eidgenossenschaft (1941) der «Ursprünglichkeit des Ortes» anpassten[14]. Die natürliche Umgebung am Genferseeufer, Wiesen, Kräuter, Stauden und hohe Bäume, verlangte stattdessen nach einer kontrastierenden Architektursprache: Zwischen diesem alten Baumbestand wuchs ein systematisch geordneter Wald von Holzmasten mit dazwischen eingehängten und nach unten gespannten, membranartigen Baumwollsegeln, gleich grossen Heutüchern – vom Volksmund auch, kaum waren die ersten Zellen überdeckt, «Euter» genannt. Auch bewirkte die Einhüllung der Zellen mit Baumwolltuch-Bahnen, nach der Theorie von Frei Otto zur Vermeidung des Flatterns in zwei Richtungen gespannt, einen schuppenartigen Charakter der Fassaden. Weit entfernt von Hofmanns und Kellermüllers heimatverbundenen Vorstellungen zur Materialisierung eines Konstruktionskonzeptes mit Rundhölzern und Schwarten, aber ebenso weit entfernt von Vitruvs Urhüttenkonstruktion (durch das Titelkupfer zur zweiten Ausgabe von Marc-Antoine Laugiers «Essai sur l'architecture», Paris 1755, allgemein bekannt), wurden «die Stützen als Kastenprofile aus Gerüstdielen 28×5 cm, die Träger als Nagelbinder mit einem Steg aus verdoppelten Holzfaserplatten»[15] gefertigt. Zwischen den Stützen des tragenden Gerüstes, das sich über eine Länge von ca. 500 m und eine Breite von ca. 180 m hinzog und auf einem quadratischen Grundelement von 12×12 m Grundfläche, mit einem Rastermass von 2 m in horizontaler und vertikaler Richtung, aufbaute, wurden die Leitungen für Elektrizität, Tele-

▷

3 Hans Hofmann und Adolf Kellermüller, Bühne und Beleuchtungsturm der Freilichtbühne für die Bundesfeier in Schwyz 1941, aus Rundhölzern, Schwarten und Granit.

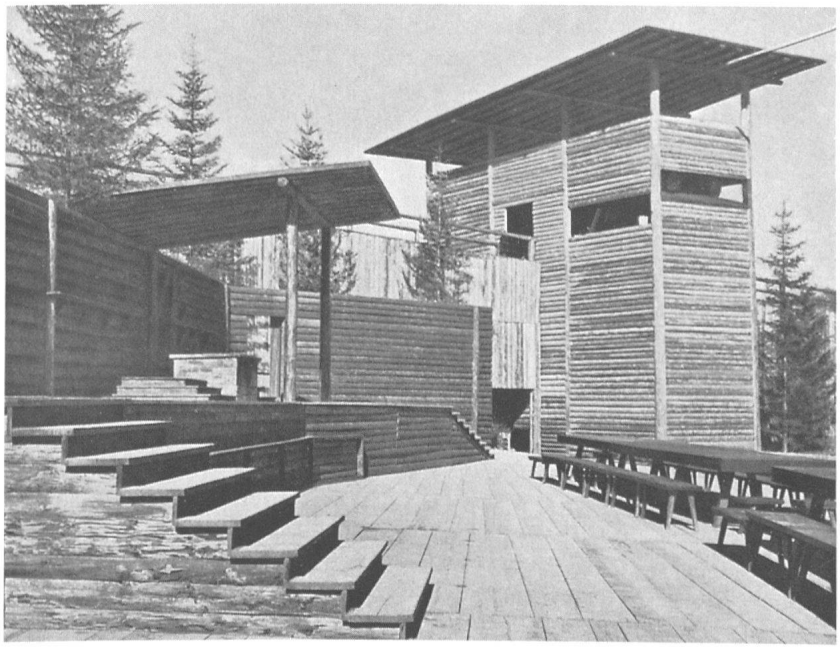
4 Sektor «Feld und Wald», Linie statt Punkt, statt abgeschlossener Fluchten offene, gebrochene Achsen vom Bourget-Westeingang zur Place de Granit im Zentrum des Sektors und in Richtung Seeufer.

5 Sektor «Feld und Wald», systematisch geordneter Wald von Holzmasten als Koordinatensystem für die vorgefundene und geschützte Baumlandschaft.

fon, Wasser und Kanalisation gelegt. «Durch die Verwendung einfachster Materialien, wie ungehobeltes Holz ohne Farbanstrich, weisse Baumwolltücher, Glas und naturfarbene Asbestzementplatten, durch die Einfachheit der Konstruktion, durch die Verwendung der Spannkabel, die die angestrebte Reduktion der Holzdimensionen auf ein Minimum gestatteten, wurde der Eindruck des Improvisierten erzielt»[16].

Nachdem die Situationisten, hervorgegangen aus den Gruppen «Internationale Lettriste» und «Cobra», in den sechziger Jahren die Praxis des Umherschweifens als eine Methode entwickelten, im urbanen Raum überraschende Situationen und Abenteuer zu konstruieren und dessen «Psychogeographie» mit der Absicht zu erforschen, «neue bewegliche Szenarien zu erfinden», entstanden Architekturkonzepte, die sich nach den jederzeit veränderbaren Wünschen des Homo ludens als Gegenbild zum passiven Konsumenten richteten. Für ihn wurden breite Rampen und Passerellen angelegt, die aus dem Dunkel ans Licht führten und wegen des «Getrippel(s) und Getrampel(s) der Menschenmengen auf den rohen Holzbrettern»[17] eine Geräuschkulisse von festlicher Stimmung verursachten. Aus allen Richtungen, von oben und unten kommend, führten diese im Zentrum, dem Ausgangspunkt für den Rundgang durch die einzelnen Abteilungen, zusammen: Die «Place de Granit», die der Freiburger Künstler Bernard Schorderet schuf, war Sinnbild für die kargen Böden der Schweiz. Die plastische Komposition aus steinigen Ebenen und aufragenden Monolithen, von Wasser und Licht belebt, fasste den Grundgedanken der Thematik im Zentrum zusammen. Von den Galerien öffneten sich Einblicke in die tiefer gelegenen Ausstellungen und machten den Rundgang zur Entdeckungsreise voller Überraschungen: Ein verdunkelter Raum war der geeignete Rahmen für die Darstellung wissenschaftlicher Erkenntnisse als Lichtblick ins Unbekannte. Auf absteigenden Rampen angeordnet, drangen die beiden Seiten der landwirtschaftlichen Produktionsfaktoren auf den Besucher ein, bevor er im Innern der Spirale aus Strohballen, dem Symbol für die Synthese der Produktionsmittel, eine Stelle für bäuerliche Beratung vorfand.

Die positive Wirkung von «Feld und Wald» liegt darin begründet, dass die Bauernschaft nicht nur ausstellen liess, sondern sich aktiv am Gestalten beteiligte. So arbeiteten beim Aufbau des Bergstalles etwa hundert Freiwillige aus allen Landesgegenden mit, was dazu anspornen sollte, in der Notlage die Tradition bäuerlicher Selbsthilfe wieder aufleben zu lassen. So auch die Bauersfrauen, die die



symbolischen Darstellungen von Dasein und Zukunft der Schweizer Landwirtschaft, von Künstlerinnen entworfen, in gemeinschaftlicher Arbeit ausführten – Bildteppiche, die in Material und Farben ein harmonisches Zusammenspiel mit der Architektur bildeten. Eben diesen Bauersfrauen gewährten die Architekten beim Bau des Bauernwohnhauses gleiches Anrecht auf eine zeitgemäss fortschrittliche Einrichtung wie den städtischen Hausfrauen in ihren Heimen. Der Hausteil, der nur im Rohbau ausgeführt war, demonstrierte die Erweiterungsmöglichkeit als «Stöckli» des vom Stallbau losgelösten Wohnhauses. Als kleiner «Industriebetrieb» folgte auch das Wirtschaftsgebäude des modernen Bauerngehöftes technischen und sozialen Neuerungen. Vom Mittellandgehöft unterschied sich der Bergstall nur durch seine robuste Bauweise.

Dass die Umsetzung dieses funktionalen Konzepts in eine moderne Architektursprache gerade bei der auf Landschafts- und Heimatschutz fixierten Stadtbevölkerung nicht unvoreingenommen akzeptiert wurde, erstaunt vor dem Hintergrund der Reduktion der Landschaft auf eine ästhetische Fragestellung nicht weiter. Also mussten gerade die städtischen Besucher in die Umwälzungen der Zeit, die das Gesicht der Umgebung veränderten, eingewiesen werden: Ein lehrreiches Beispiel forderte die Auseinandersetzung mit den Problemen des Heimatschutzes. Der Besucher musste den richtigen Weg durch den Irrgarten finden – wählte er den falschen, führte ihn sein Geschmack in die Nesseln [18].

Polarsymmetrie und Synkretismus als architektonisches Konzept

Wer die Gesamtanlage der Expo 64 in Lausanne von oben überblickte, erkannte schnell die kreuzförmige Grundstruktur, den allgemeinen Teil der Ausstellung zwischen Ausstellungsbahnhof und Fahnenplatz am See in Nord-Süd-Richtung und den speziellen Ausstellungsteil parallel zum Seeufer in Richtung Ost-West. Der ersterwähnte Teil war streng linear aufgebaut, wollte die Geschichte, die Aktualität und die Zukunft thematisieren, die fünf Sektoren in orthogonaler Hauptrichtung waren aber nur punktuell gereiht. Der kunstwissenschaftliche Strukturalismus prägte in den frühen sechziger Jahren den Begriff der Polarsymmetrie. Eine solche liess sich nun auf dem Areal des Expo-Geländes, bezogen auf die Mittelachse des allgemeinen Teils, der fixierten, ruhigen Achse, erkennen. Die grosse Querachse dagegen war nicht fixiert, nicht ruhig, sie bestand – ebenfalls strukturalistisch gedacht – aus fünf nur virtuell verbundenen Po-

9 Luftbild des Ausstellungsgeländes.

len: platzartige Zentren, um die sich die Ausstellungsbereiche mit ihren verschiedenen Rundgängen (Rundgangsystemen) reihten.

Im Osten, hart an der Grenze des Ausstellungsgeländes, der Hof der Künste innerhalb eines Kulturhauses, das gleichzeitig Eingang war zur Ausstellung. Max Bill war der Architekt dieses Halbsektors, der sich nicht nur von Tita Carlonis Halbsektor «Froh und sinnvoll leben» strukturell abhob, sondern schliesslich innerhalb der Gesamtkonzeption ein ambivalentes Eigenleben führte. Bill schien sich nicht wie die anderen Architekten über eine strukturalistische Interpretation[19] auf den Konstruktivismus der zwanziger Jahre zu berufen, er setzte im Sinne der Evolutionstheorie den Konstruktivismus der zwanziger Jahre fort und führte damit den CIAM-Begriff[20] der Moderne, nämlich, dass Moderne nichts anderes als zeitgenössisch heisst, ad absurdum. Statt der von Alberto Camenzind angeregten *Multicellulaires* entwickelte Bill eine Elementbauweise im Grossraster 15×15 m, die ihm originäre, eindeutig nutzbare Räume einbrachte, ohne dass dadurch Plätze und Ereignisse entstanden, wie beispielsweise in Aldo van Eycks Amsterdamer städtischem Waisenhaus (1958–60). Bill lieferte in seiner konkreten Materialästhetik Raum und Zeit, doch über Materialästhetik, über Fassadenprobleme war man um 1960 hinweg – dies waren zu dem Zeitpunkt Fragen, deren Beantwortung bei der Berufsausübung als vorausgesetzt galten –, jetzt wollte man sich mit den Menschen befassen, den Besucher in den Mittelpunkt stellen.

In vollem Licht und vor diesem Licht reflektierenden Stellwänden präsentierte Bill im Innenhof goldbronzierte Pappmaché bzw. Gipsplastiken von Berufskollegen, so aufgestellt, dass sie vom umgehenden Laubengang, der der Zirkulation diente, nicht direkt gesehen werden konnten: Vom Arkadengang mit seinem gedämpften Licht erhaschte man immer nur zwischen den Rückfronten der nächstaufgestellten Riesenplastiken einen flüchtigen Blick auf die gegenüberliegenden Kunstwerke. Im Gang selbst waren in Billscher Materialreinheit kleinmassstäbliche Werke des Künstler-Architekten aufgestellt. Proportionen, Lichtqualität, Material-und Farbwerte schufen demzufolge eine wenig einladende Innenhofatmosphäre, die in krassem Gegensatz zu Tita Carlonis unmittelbar benachbartem Zentralbereich stand. Der Haupteingang Ost, der der Stadt am nächsten lag, unterstrich nun die Rolle des Billschen Halbsektors innerhalb der Kulturfraktion. Der Halbsektor «Bilden und Gestalten» war der Kultur gewidmet, war das Haus der Künste, dem Nachtprogramm zugeteilt, im Kunstlicht stehend.

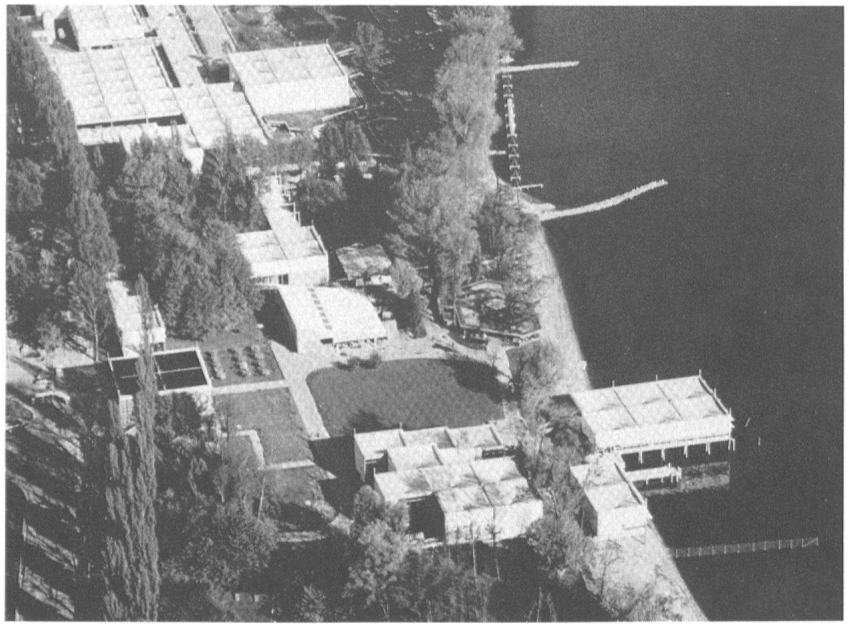
Im Westen, dem Haupteingang zur Landschaft hin, erhob sich – polarsymmetrisch – Jakob Zweifels Sektor «Feld und Wald». Hier hatten nicht die Künstler, sondern die Landbevölkerung ihr Zentrum, hier herrschte – bezogen auf das direkte Ausstellungsprogramm: Tierhaltung – ein Tagprogramm, Sonnenlicht. Hier war nichts hart auf die Grenze gesetzt, sondern die Bauten waren, dem Landschaftsschutz entsprechend, umsichtig zwischen die geschützte Parklandschaft gestellt. Statt einheitlicher Dachfläche eine Zellenaddition mit einzelnen Entwässerungen, statt Stahl Holz, statt Sandwich-Paneel gespanntes Segeltuch. Der von der anstrengenden Autofahrt Ermüdete sollte sich nach Passieren der

◁

6 Sektor «Feld und Wald», vom Dunklen ins Helle via Rampen und Passerellen.

7 Sektor «Feld und Wald», die Place de Granit von Bernard Schorderet. Aufragende Monolithe, belebt von Wasser und Licht, symbolisieren die kargen Böden der Schweiz.

8 Sektor «Feld und Wald», Blick von der Galerie.



10 Luftbild des Sektors «Feld und Wald».

Zahlstelle erst einmal beim Spaziergang durch einen alten Park erholen und auch auf die Ausstellung einstimmen können, bevor er zur «Place de Granit» kam, einer Antipode zum quadratischen Künstlerhof: Naturfraktion contra Kulturfraktion.

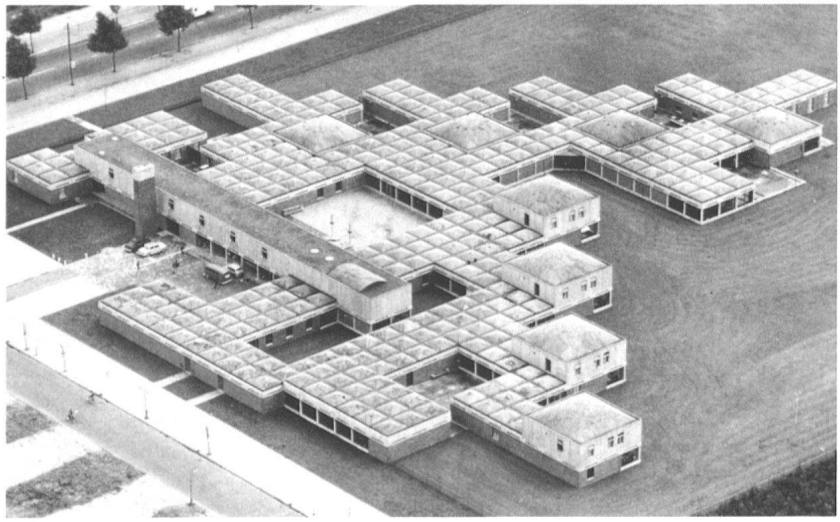
Im Zusammentreffen des Zürcher Künstlers mit dem Zürcher Architekten geschah für letzteren etwas Grundlegendes: seine frühen Bauten, die sich in der Tradition der modernen Architektur 1920–60 bewegen, sich mit den kulturellen Thesen zum Bauen auseinandersetzen und vom seit den späten fünfziger Jahren diskutierten Brutalismus[21] überlagert wurden, diese Baugesinnung trat nun zurück; der – stets nur umsichtig interpretierte – Zweifelsche Brutalismus blieb nur eine Art Zwischenspiel und wurde vom nun einsetzenden Strukturalismus, der den Architekten von Fragen des Stils entband, abgelöst.

Was in Zweifels späteren Grossprojekten für die Hochschulen in Lausanne (1970 ff.)[22] und Annaba (1975–82)[23] als Auseinandersetzung zwischen Natur und Kultur, zwischen Tradition und Moderne, zwischen Regionalismus und Internationalismus diskutiert werden kann, fand in der Lausanner Ausstellung 1964 seine Prägung, besser seine Neuorientierung. Zweifel entdeckte für sich einen Synkretismus[24], herleitbar aus dem Konflikt zwischen Architektur und Kunst. Von diesem Zeitpunkt an kann sein Werk als Resultat einer humanen Disziplin beschrieben werden, die zunächst die sozialen Zusammenhänge untersucht, bevor sie räumliche und ästhetische Dispositionen trifft.

Zweifels streng reguliertes Zellensystem weckte Erinnerungen an Aldo van Eycks Waisenhaus und schliesslich an die algerische Oasenstadt El Oued. Gemeinsam ist diesen die strukturelle Gliederung, den gemeinsamen Denkansatz stellt dabei die Flugaufnahme als Gesamtbild von oben, ein Wesensmerkmal des Strukturalismus, dar.

Ein zweites abstrahierendes Moment kam hinzu: Die Ausstellung, die den Boden der Schweiz zum Thema hatte, war selbst vom Boden des Areals abgehoben. Das hatte in erster Linie mit dem ephemeren Charakter der Ausstellungsbauten zu tun, aber auch mit der Fundation im vor etwa hundert Jahren aufgeschütteten Gelände. Die Ausstellungsbauten interpretierten das Terrain so, wie zuvor im Garderobengebäude Gäsi am Walensee[25] Zweifel das Farnsworth-Haus von Mies van der Rohe (1949–51) umgesetzt hatte. Dass unter Anwendung des gleichen strukturellen Prinzips auch die Erdformation zur Raumbildung möglich gewesen wäre, exerzierte Florian Vischer, der Architekt des Sektors «Waren und Werte», vor. Auch hier liess sich die strukturelle Polarsymmetrie im Konzeptionellen nachweisen, die im Gegensatz zu Bill ein einheitliches Gesamtbild schuf: Die «künstlichen» industriellen Produkte wurden unter einem einheitlichen Marktdach in die Erde eingegraben, während die «natürlichen» landwirtschaftlichen Produkte im Zellenverband vom Boden antipodisch abgehoben waren.

11 Aldo van Eyck, Burgerweeshuis in Amsterdam, 1958–1960.



Architektonische Rückwirkung der Landesausstellung

Retroaktion ist ein jüngst von OMA (Office for Metropolitan Architecture, Rotterdam) in die Diskussion um Architektur eingeführtes Schlagwort. Jacques Lucan betont, dass diese positivistische Denkmethode weder mit Bedauern noch mit *revival* irgendwelcher Art zu tun habe, weder mit dem Wunsch nach Rückkehr zum Vergangenen, noch mit Rückzug – vielmehr sei die Retroaktion rückwirkend aktiver Umgang mit der Umgebung, verleihe einem architektonischen Projekt Legitimität und gleichzeitig füge das Projekt sich damit

ein in eine rationale Dimension[26]. Jean Tinguelys «Heureka», die heute am Ufer des Zürichsees steht, dort wo 1939 das Landidörfli als Publikumsmagnet der Landesausstellung wirkte, erinnert nur wenige daran, dass diese Sinn und Unsinn menschlichen Tuns thematisierende Plastik für die Expo 64 in Lausanne geschaffen wurde. Als Retroaktion dient «Heureka» ausgerechnet der Landi 39, dem damals notgedrungen vorherrschenden Bollwerk-Gedanken Schweiz und nicht der Lausanner Idee von der offenen Schweiz im Herzen Europas.

An weniger exponierter Stelle, ebenfalls in Zürich, findet sich ein anderes Kunstobjekt der Expo 64. Jahrzehntelang war die «Schöpfungsscheibe» von Max Hunziker in einem Depot des Kantons Zürich eingelagert und ziert erst seit wenigen Monaten den Eingangsbereich des Neubaus Nord II des Universitätsspitals Zürich (Augenklinik und ORL-Klinik). Dass dieses Meisterwerk der Glaskunst in Zürich der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht wurde, hat eine Vielzahl von deutbaren Ursachen. Das Welt und Kosmos darstellende Glasbild mit seinem teleologischen Gehalt, ein Kontrapunkt zu Tinguelys «Heureka», bestimmt nicht nur Ausmass und Charakter der Architektur, sondern ist rückwirkend aktiver Umgang mit der Geisteshaltung der Expo 64 in Lausanne, verleiht der modernen Architektur gesellschaftspolitische Legitimität im Anschluss an die letzte nationale Leistungsschau und fügt den Spitalneubau in eine rationale Dimension ein: In diesem Sinne ist die Wiederaufstellung der «Schöpfungsscheibe» ein durchaus gelungenes Beispiel von Retroaktion.

Die Denkmethode retroaktiver Logik ist also erstens nicht neu und zweitens nicht an die Formensprache des Architekturbüros OMA gebunden. Die Augenklinik und ORL-Klinik des Universitätsspitals Zürich steht am Ende einer bedeutenden Kette von Grossbauten, die das Architekturbüro Zweifel+Strickler und seine Nachfolgebüros Zweifel+Glauser+Partner und Atelier d'Ouchy Architectes unter der Leitung des Bürogründers Jakob Zweifel ausführen konnte[27]. An ihr liesse sich der seit mehr als vier Jahrzehnten bewährte Führungsstil Jakob Zweifels exemplifizieren und ebenso, wie in diesem Team immer wieder um die architektonische Form und deren Gehalt gerungen wird. Die Hunziker-Scheibe im Klinik-Neubau ist eine Spolie, die Erinnerungen wachruft, die Tradition aufrechterhält und Bedeutung in der Architektur schafft. Initiant dieser Retroaktion ist Jakob Zweifel, der Chefarchitekt des Sektors «Feld und Wald» an der Expo 64. Ihm, der zeit seines Schaffens die fruchtbare Auseinandersetzung mit der Kunst suchte, ist auch an Ort und Stelle der Ausstellung in Lausanne ein Werk des Freiburger Künstlers Bernard Schorderet zu verdanken: die «Place de Granit», die heute in einer weiten Seeufer-Parklandschaft liegt und 1964 das Zentrum des Ausstellungssektors und inhaltsschwerer Angelpunkt des Bourget-Westeingangs war. Ob sich das Toggenburger Schulmädchen wohl erinnert?

Zusammenfassung

Die Bedeutung der Schweizer Landwirtschaft im Bewusstsein der Besucher der Expo 64 zu verankern, war Ziel des Chefarchitekten des Sektors «Feld und Wald», Jakob Zweifel. Die natürliche Umgebung verlangte nach einer kontrastierenden Architektursprache, der Zweifel in einer sensiblen Interpretation der von Alberto Camenzind geforderten Vielzelligkeit (in seinen Bauten) gerecht wurde. Dem aktiven Prinzip wurde sowohl durch eine Beteiligung der Bauernschaft an der Gestaltung Rechnung getragen, als auch durch Szenarien, welche die Entdeckungsfreude der Besucher förderten. Einen besonderen Reiz erlangt Zweifels Natursektor in einer direkten Gegenüberstellung zu Max Bills Kultursektor «Bilden und Gestalten», wobei letzterer in seiner konkreten Materialästhetik einen völlig anderen architektonischen Weg beschritt.

Résumé

Sensibiliser les visiteurs de l'Expo 64 à l'importance de l'agriculture suisse, tel fut l'objectif de Jakob Zweifel, architecte du secteur «Terre et forêt». L'environnement naturel exigeait le contraste d'un langage architectural, et Zweifel sut y répondre par une interprétation sensible de l'impératif de pluricellularité imposé par Alberto Camenzind. On tint compte de la méthode active, aussi bien en faisant participer les paysans à la réalisation qu'en créant des mises en scène destinées à stimuler, chez le visiteur, le plaisir de la découverte. Le secteur naturel de Zweifel tire un attrait singulier de sa confrontation directe avec le secteur culturel «Eduquer et créer» d'un Max Bill que sa concrète esthétique du matériau a dirigé sur une tout autre voie architecturale.

Riassunto

Lo scopo di Jakob Zweifel – architetto-capo della sezione «Campagna e foresta» all'Expo 64 – fu quello di spiegare ai visitatori il significato dell'agricoltura svizzera. L'ambiente naturale esigeva un discorso architettonico contrastante, che Zweifel raggiunse con un'interpretazione sensibile delle strutture plurimodulari

formulate da Alberto Camenzind nelle sue costruzioni. Due aspetti denotarono l'approccio di Jakob Zweifel: la partecipazione attiva del mondo contadino alla realizzazione e l'ideazione di scenari che sollecitassero il piacere della scoperta nei visitatori. La sezione Zweifel suscitò particolare attrattività nel confronto diretto con la sezione culturale «Immagini e figure» di Max Bill, nella quale quest'ultimo imboccò una via architettonica completamente diversa attraverso la sua estetica materiale concreta.

Anmerkungen

1 *La terre et la forêt / Feld und Wald – Expo 64,* Ausstellungskatalog, VIII. Biennale von Sao Paulo, Sao Paulo 1965.

2 Ebenda, Nachwort, unpag.

3 Politische Architektur, Teilbereich der Ikonographie des Politischen, deutet an, dass die Architektur nicht allein als technische Kunst zur Befriedigung bestimmter Nutzzwecke zu beurteilen ist, denn durch Architektur werden immer auch politische Ideen und Programme ausdrücklich formuliert. Vgl. MARTIN WARNKE (Hrsg.), *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute – Repräsentation und Gemeinschaft,* Köln 1984.

4 In der Schweiz waren 1964 von 41 288 m² Gesamtfläche 7 % Ackerland, 20 % Wiesland, 24 % Wälder, 26 % Alpwiesen und 23 % unproduktiver Boden. Die Bauern und ihre Angehörigen machten 10 % der Gesamtbevölkerung aus. Im Berggebiet lebten noch 25 % von der Landwirtschaft. Von der Landwirtschaft lebten insgesamt 130 000 Familien, die selber 83 % der ständigen landwirtschaftlichen Arbeitskräfte stellten.

5 Architekten: Jakob Zweifel unter Mitarbeit von Willi Christen, Uli Huber und Hermann Massler.

6 Architekten: Jakob Zweifel und Willi Christen.

7 Architekten: Plinio Haas und Josef Stutz.

8 Architekten: Louis Flotron und Richard Brosi.

9 Architekten: Peter und Heidi Wenger.

10 Architekt: Jacques Felber.

11 Architekt: Erwin Rausser.

12 Architekten: Jakob Zweifel, Heinrich Strickler, Willi Marti, Uli Huber und Edouard Porret.

13 Dass dieses Ziel, die Darstellung der Schweizer Landwirtschaft mit dem zeitgenössischen künstlerischen Schaffen in der Schweiz zu verbinden, schliesslich erreicht wurde, war der fruchtbaren Zusammenarbeit Jakob Zweifels mit Michel Rochaix, commissaire agricole, zu verdanken.

14 Vgl. HANS VOLKART, *Schweizer Architektur. Ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart,* Ravensburg 1951, S. 219 f.

15 *construire une exposition / eine ausstellung bauen / building an exhibition,* hrsg. unter Mitwirkung der Landesausstellung, Leitung: ALBERTO CAMENZIND, Lausanne 1964, S. 160.

16 Ebenda, S. 144.

17 siehe Anm. 1.

18 Ebenda

19 Den Begriff Strukturalismus führte in der Architektur der Architekturtheoretiker A. Lüchinger 1976 ein. Die Strukturalisten suchen für jede architektonische Aufgabe ein Ordnungsmuster, in das sie die materiellen Elemente einsetzen, die im Muster variabel bleiben, gemäss der Definition von Lüchinger für Struktur. Vgl. A. LÜCHINGER, *Strukturalismus in Architektur und Städtebau,* Stuttgart 1980.

20 CIAM, Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. Vgl. MARTIN STEINMANN, CIAM, *Internationaler Kongress für Neues Bauen. Dokumente zur 1. Periode 1928–1939,* Basel und Stuttgart 1979.

21 Brutalismus ist eine architektonische Bewegung der fünfziger Jahre, wobei nicht die Verwendung von Sichtbeton, sondern die innere Einstellung des Architekten, der kompromisslos Konstruktion und Material sichtbar macht, das Entscheidende war. Vgl. *Brutalismus in der Architektur,* in: *Dokumente der modernen Architektur,* Bd. 5, 1966.

22 Vgl. u. a. *Baumeister,* 68, August 1968, S. 923–990; *Werk / Œuvre,* 2, 1976, S. 93–100; *Bauen+Wohnen,* 5, 1978, S. 205–216; *werk–archithese* 13–14, 1978, S. 29–35.

23 Vgl. u. a. *Bauen+Wohnen,* 9, 1978, S. 340–343.

24 Synkretismus, ursprünglich die Verschmelzung von untereinander fremden Anschauungen auf philosophisch-weltanschaulichem oder religiösem Gebiet, bezeichnet in der Architektur des 20. Jahrhunderts die bewusste Suche nach der Vereinigung intellektueller und traditioneller Positionen. Nach Auffassung des Verfassers entspricht diese architektonische Grundhaltung der Deduktion, also der Umkehrung des Denkprozesses der Induktion, die sich beispielsweise in der «pragmatischen oder moderaten Moderne» eines Hans Leuzinger, architektonischer Ziehvater Jakob Zweifels in Glarus, äussert. Vgl. *Hans Leuzinger 1887–1971. Pragmatisch Modern,* Ausstellungskatalog, Kunsthaus Glarus, hrsg. von ANNEMARIE BUCHER, CHRISTOF KÜBLER, Kunsthaus Glarus, u. a., Zürich 1993.

25 Vgl. *Schweizer Bauzeitung,* 9, 1959, S. 127 und Tafel 12; *Bauen+Wohnen,* 6, 1959, S. 213–215.

26 Vgl. JACQUES LUCAN, *Der Architekt des «modernen Lebens»,* in: ders., *OMA.* Rem Koolhaas, Zürich und München 1991, S. 33–41, hier S. 34.

27 Der Entwurf zur Augenklinik und ORL-Klinik, 1. Rang beim Studienauftrag 1980, ist unter der Partnerschaft mit Heinrich Strickler, Hans Ulrich Glauser und Benjamin Pfister sowie unter Mitarbeit von Robert Matter erfolgt. Dem Bauprojekt (1985) und der Ausführung durch Zweifel+Glauser+Partner (1989–92) standen Robert Matter und Benjamin Pfister vor. Vgl. hierzu: Ausgewähltes Werkverzeichnis (AWV 63), in: BERNHARD KLEIN und MARTIN SCHLAPPNER, *Jakob Zweifel, Architekt. Schweizer Moderne der zweiten Generation,* Baden (erscheint Anfang 1994).

Abbildungsnachweis

1, 4, 7, 8: F. Maurer, Zürich. – 2: Architektur und Konstruktion, hrsg. vom Architekturbüro Landesausstellung 1964. – 3: Hans Volkart, Schweizer Architektur. Ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart, Ravensburg 1951. – 5, 8: Leonardo Bezzola, Bätterkinden. – 9: Swissair-Photo AG, Zürich. – 10: eine ausstellung bauen, Lausanne 1965. – 11: Wim J. van Heuvel, Stucturalism in Dutch architecture, Rotterdam 1992.

Adresse des Autors

Bernhard Klein, Dr. sc. techn., Dozent für Geschichte des Städtebaus, ETH-Hönggerberg, 8093 Zürich