



STOCKHOLM 1930

Daniel A. Walser / Magnus C. Forsberg

Titelbild: Gunnar Asplund: Präsentationsdarstellung, Flugbild über das Gelände der Stockholmer Ausstellung, gemalt 1929 von Max Söderholm.

STOCKHOLM 1930

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

**Diplomwahlfacharbeit
Kunst- und Architekturgeschichte
Prof. Dr. Kurt W. Forster
Ass. Verena M. Schindler
März 1997**

Magnus C. Forsberg
Binzenweg 11
4102 Binningen

Daniel A. Walser
Freiestrasse 85
8032 Zürich

Inhalt

VORWORT.....	6
DIE AUSSTELLUNG.....	11
Organisation.....	15
VOR 1930.....	27
Ausstellungen ra Boberg.....	27
Isak Gustaf Clason und das Nordische Museum Geschichtlicher berblick.....	30
Nationalromantik.....	30
Deutsche Werkbundausstelung K.ln.1914.....	35
Romantische Neoklassizismus.....	37
Kunsthalle Liljevalchs.....	41
Wohnausstellung Liljevalchs.1917.....	41
Jubil umsausstellung in G teborg.1923.....	43
Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, Paris.1925.....	47
Stuttgart 1927.....	47
Vom Neoklassizismus in den Funktionalismus Weltausstellung Barcelona.1929.....	47 51
ANALYSE.....	55
Zur Ausstellung.....	55
Anforderungen.....	56
Keine aufgesetzte Moderne.....	57
Keine Plangraphik.....	59
Einfl sse:.....	59
Ragnar stberg.....	59
Camillo Sitte.....	65
Italien.....	67
Franz sische Revolutionsarchitektur.....	71
Konstruktion und das heimische, sp te... Le Corbusier.....	73. Jahrhundert 75
Aalto.....	81
Mitarbeiter.....	83
Neue Lichttechniken.....	83
Fazit.....	85
Wohnbauabteilung.....	89
Das Wohnproblem.....	89
Mietwohnungen.....	91
Eigentumswohnungen.....	93

Dilemma.....	93
Das grosse Vorbild: Weissenhofsiedlung.....	95
Le Corbusier.....	96
Deutschland.....	97
CIAM	97
Problemstellung.....	100
Inneneinrichtung.....	102
Hyresg sternas Sparkasse- & Byggnadsf.	104
Kooperativa F rbundet.....	104
Fazit.....	106
NACH 1930.....	112
acceptera.....	112
Wohnungsbau.....	113
Asplund.....	114
Soziale Anforderungen.....	116
Neue Einfl .sse.....	118
New Empiricism.....	118
Entwicklung vom Funktionalismus zum New Empiricism.....	121
Funkis- sthetik.....	121
Standardisierung.....	122
Zusammenfassung.....	124
ANHANG.....	128
Beziehung der Schweiz zu Schweden.....	128
AMTLICHER WEGWEISER DURCH DIE STOCKHOLMER AUSSTELLUNG.....	132
AUSFALTBARER SITUATIONSPLAN.....	152
QUELLENVERZEICHNIS.....	154
Interviews.....	154
Literatur.....	154
Artikel aus Zeitschriften.....	156
Sonstiges.....	157
Abbildungen.....	158
Abbildungen aus Zeitschriften.....	158
Archive.....	159
Dank.....	159

VORWORT

In einem Interview bezeichnet Alfred Roth die Stockholmer Ausstellung von 1930 als ein «Fanal der Moderne». Als eines der wichtigsten architektonischen Ereignisse Schwedens, steht die Ausstellung aus internationaler Sicht jedoch ziemlich einsam in der schwedischen Architekturgeschichte. Weder über die Entstehung, noch über die Wirkung wurde viel publiziert. Eine etwas paradoxe Situation, wenn man von einem «Fanal» spricht. War es eine internationale oder gar nationale Bewegung in Schweden, die diese «Brandfackel der Moderne» entzündete oder war das ganze ein Importprodukt von nur kurzer Lebensdauer? Wie stark orientierte man sich am Ausland, was stammte aus eigener Tradition? Dies und auch die Frage, weswegen es danach architekturgeschichtlich so still um Schweden wurde, weckte unser Interesse und unsere Forschungslust.

Die architektonische Entwicklung in Schweden ist auch von internationalen Interesse. Die Architekturproduktion dieser Zeit trägt nicht nur die Namen Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe und Alvar Aalto, sie besitzt auch feinere Stimmen, welche regionaler agieren. Diese Architektur ist oft weniger einer Ideologie verschrieben als einer auf den Menschen gerichteten Betrachtungsweise, welche die örtlichen Gegebenheiten einbezieht und zu achten weiss. Unsere Arbeit will eine stille, pragmatische Architektur verständlich machen, die sich eher am Bauprozess selbst als an der Manifestation von Theorien orientiert. Das Leben mit dem erbauten Objekt war für die Architekten von primärem Interesse.

Die architektonische Geschichtsschreibung darf sich nicht nur mit einzelnen Punkten der Veränderung beschäftigen. Dies wäre eine Geschichtsschreibung der Sensation. Die Erkenntnisse aus der Arbeit wurden in ihrer Zeit aus einer Weiterentwicklung des vorhandenen Wissensstandes gewonnen und nicht im Aussergewöhnlichen gesucht. Es waren demnach weitere Zugänge zur modernen Architektur vorhanden als nur die der internationalen Moderne. Die Bewegungen der Jahrhundertwende Arts and Crafts, Romantizismus und Neoklassizismus waren nicht so weit von der Moderne entfernt, untersucht man sie nicht nur formal. Hier existieren entwerferische und gedankliche Übereinstimmungen und Weiterentwicklungen von nicht zu unterschätzender Kontinuität.

Erik Gunnar Asplund war sicherlich der Hauptakteur der schwedischen Architekturgeschichte 1930. Neben der Person Asplunds war aber gleichzeitig eine ganze Generation in architektonischen und sozialen Fragen der Zeit engagiert. Das hohe Niveau der Ausstellung war sowohl die Meisterleistung eines Einzelnen, als auch das Ergebnis einer ganzen Generation von Architekten, welche einer zusammenhängenden Geschichte mit Impulsen vom In- und Ausland unterworfen waren. So war denn die Zeit nach 1930 viel stärker mit den vorausgegangenen Entwicklungen verknüpft als dies den Anschein geben mag.

Der Titel der Arbeit «Stockholm 1930» soll einerseits Assoziationen mit der Ausstellung von 1930 als unserem Hauptthema wecken, andererseits mehr *Zeitpunkt* und *Ort* des Ereignisses hervorheben. Zu dessen Verständnis wird immer der Kontext benötigt, welcher für uns von ebenso grossem Interesse war, wie die Ausstellung selbst. Die Ausstellung diente uns als Zugang zur Architekturgeschichte Schwedens, durch sie konnten wir partiell in die Vor- und Nachgeschichte eindringen.

Zugunsten einer gesamtheitlichen Betrachtung der Architekturgeschichte Schwedens dieser Zeit verzichteten wir auf eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Ausstellungspavillons. Für einen Rundgang durch die Ausstellung sei auf den amtlichen Wegweiser im Anhang verwiesen.

Von grosser Bedeutung zum Verständnis waren verschiedene Reisen, die es uns erlaubten, die bearbeiteten Objekte und Orte selbst zu besuchen und zu durchlaufen. Architektur muss erlebt und gelebt werden. Die klimatischen Verhältnisse, die Kultur und die Menschen waren dabei gleichermassen von Interesse, wie die Bauten, die dies widerspiegeln.

Die Gebäude der Stockholmer Ausstellung von 1930 werden teilweise mit einer Nummer versehen. Diese beziehen sich auf die Legende des ausfaltbaren Situationsplans im Anhang.



Abb. 1: Stockholmer Ausstellung 1930, Reklamemast mit Pressepavillon.

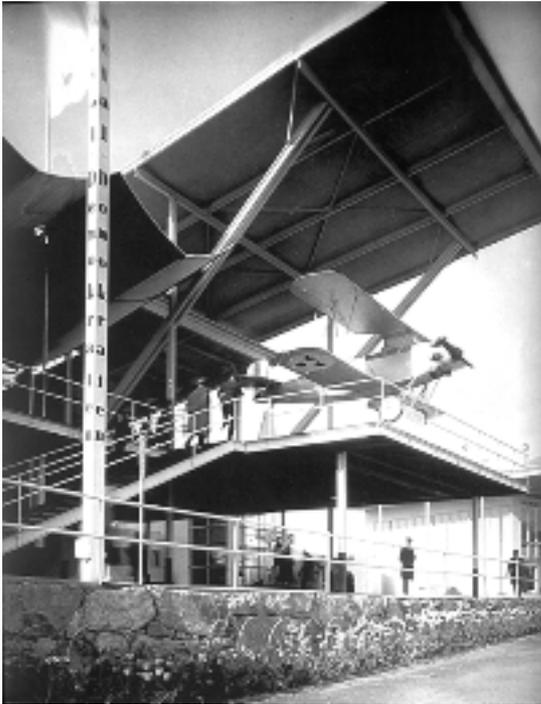


Abb. 2: Stockholmer Ausstellung 1930, Verkehrspavillon.



Abb. 3: Stockholmer Ausstellung 1930, Isaac Grünewald, 'Jazzfresk', Bühnenbild für 'Der Stern im Dreieck'.



Abb. 4: Stockholmer Ausstellung 1930, Kunstgewerbepavillon 19, 22, 23.



Abb. 5: Stockholmer Ausstellung 1930, Halle 27, Bücher und graphische Industrie.

DIE AUSSTELLUNG

«Bruder: Besten Dank für die Tage in Stockholm. Das lustigste was ich je erlebt habe! Ich bin wirklich unheimlich froh, wenn ich an das Resultat Deiner Arbeit denke ... Dieses Teufelsding an Ausstellung wird ja von Tag zu Tag besser. Noch nie habe ich mich so sehr über das Werk eines Freundes gefreut»¹

Wenn spät abends die nordische Nacht über das Ausstellungsgelände sank und die zahlreichen Beleuchtungen die Dinge in ihr eigenes Licht rückten, war auch der Zeitpunkt für die Theaterproduktionen auf der Freilichtbühne im Herzen des Geländes gekommen. Die zwei gut besuchten Stücke mit den Bühnenbildern von Isaac Grünewald, «Der grosse Bau» und «Der Stern im Dreieck», beschrieben mit nicht wenig Theatralik und in abstrakter Form, was die eigentliche Absicht der Veranstalter mit der Ausstellung gewesen war; das Vermitteln eines positiven Bildes von der Zukunft, die damals viele soziale und politische Neuerungen in den schwedischen Alltag bringen sollte.² Die neuen Formen der Architektur, die Möglichkeiten der Industrie, die Reklame, kurz, das moderne Leben an sich waren das eigentliche Hauptthema des Sommers 1930. Dies wurde dem Besucher auf verschiedenste Arten vermittelt, sei es über die Architektur oder das Lied der Ausstellung «Sommermelodi», sei es durch die Wohnausstellung oder die Wassersportaufführungen auf dem Djurgårdsbrunnsviken, sei es durch Kunstgewerbe oder Theater. Das Thema des Festes mit grosser Aufbruchstimmung blieb zweifelsohne die starke Erinnerung an Stockholm 1930.

«... eine Gesamtschöpfung ..., die ohne erkünstelte Systematik ein ausserordentlich starkes Lebensgefühl ausströmt ...», sei die Ausstellung, schreibt W. Kittel in seinen Artikeln in der Schweizerischen Bauzeitung 1930. Es folgt eine sehr malerische Beschreibung des Ereignisses: «Die sachlich klaren Ausstellungsbauten sind mit der prachtvollen Parklandschaft am Ufer einer kleinen Ostseebucht zu räumlichen Wirkungen von grosser Schönheit verschmolzen. Farblich werden die weissen Baumassen durch die bewegte Buntheit von Schriften, Blumen und Flaggen belebt. Die starren Zweckformen sind in sommerlicher Licht- und Luftfreudigkeit durch Galerien, Freitreppen und Vorhallen aufgelockert, und grosse Glasflächen heben stellenweise die Trennung von Innen und Aussen für das Auge vollkommen auf. Durch die bewusste Betonung des Kurzlebigen und Einmaligen der Ausstellung sind immer wieder überraschende Reize von ungeheurer Leichtigkeit und Festlichkeit entstanden, wie sie wohl im Innersten der grossen Naturliebe eines Volkes entspricht, das nach endlosen dunklen Winternächten die kurze helle Sommerzeit mit doppelter Inbrunst geniesst.»³

Das Stimmungsbild welches W. Kittel und weitere Journalisten von der Ausstellung vermittelten, war wesentlich durch dessen einheitliches Erscheinungsbild verursacht. Deutlich spürbar wurde durch alle Teile eine konsequente Linie verfolgt, damit Stockholmsutställningen 1930 nachhaltig in den Köpfen der Leute verankert bleiben sollte. Gunnar Asplund (1885-1940) war als Chefarchitekt für das Gesamtbild der Ausstellung verantwortlich. Er entwarf die Konzeption der städtebaulichen Situation, alle wichtigen Ausstellungshallen und Restaurants. Die Entwurfsaufträge der Wohngebäude des Wohnausstellungsteils wurden unter verschiedenen Architekten verteilt, während Asplund jedoch die gestalterische Oberaufsicht behielt. Die Ausstellung war ein durchgestaltetes Streben nach einer «corporate

¹ Aalto, Alvar, Brief an Gunnar Asplund, 1930, Archiv des Architekturmuseums Stockholm.

² Sundler, Eva, *Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930, vision och verklighet*, Stockholm/Uppsala 1975, S.145-166.

³ Kittel, W., 'Die Ausstellung Stockholm 1930. Modernes Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen', in: *Schweizerische Bauzeitung* 12/1930, S.143.



Abb. 6: Stockholmer Ausstellung 1930, Blick vom Corso auf den Festplatz.



Abb. 8: Stockholmer Ausstellung 1930, Blick vom Reklamemast auf die Strandpromenade.



Abb. 7: Stockholmer Ausstellung 1930, Erik Friberger, Wohnung 1.1, Wohnzimmer.



Abb. 9: Stockholmer Ausstellung 1930, Sigurd Lewerentz, Einfamilienhaus 47.



Abb. 10: Stockholmer Ausstellung 1930, Corso mit Planetarium und Pavillons. Die hohen Vordächer der Corsopavillons ragen über die Dächer der Ausstellungshallen hinaus und verdecken somit deren konstruktiv bedingte Neigung.

identity» für die Zukunft. Das Emblem der Ausstellung war ein von Sigurd Lewerentz entworfenes angewinkeltes Flügelpaar, das für Freiheit und für das Loslösen vom Alten stand. Bezeichnenderweise war ausgerechnet dieses Symbol ägyptisch inspiriert, was einige Aufschlüsse über das Verhältnis der Architekten zur Geschichte gibt. Die hundertfache Repetition des Emblems auf Fahnen, Programmen, Broschüren und als Leuchtreklame zuoberst auf dem 80 Meter hohen Stahlmast, gab der Ausstellung eine starke eigene Identität.

Sehr treffend bestätigt ein Detail diese Tatsache: Auf der Fotografie, die vom Stahlmast aus das östliche Gelände zeigt, ist ein traditionelles, dunkel gestrichenes Haus zu erkennen, das mit einer vorgestellten, «funktionalistischen» Fassade einfach versteckt wird. (Abb. 8) Ein einheitliches Bild in allen Bereichen war eins der erklärten Ziele, ein Gesamtkunstwerk einer funktionalistischen Zukunft.

Der städtebauliche Aufbau der gesamten Anlage war recht frei, keine Achsen erzwangen starre Konstellationen. Die einzelnen Wege und Pavillons waren auf keinen «point de vue» ausgerichtet. Die Uferlinie bestimmte ihre Ausrichtung. Der Besucher fand am Anfang Exponate aus dem öffentlichen Bereich, dann solche aus dem privaten, befand sich sodann auf dem grossen Festplatz, während sich am Schluss das intimere Thema des Wohnens zur Schau stellte. Der extrovertierte Vergnügungspark bildete einen festlichen Schlusspunkt.

Die drei gleichwertigen Schwerpunkte des Programms für die Ausstellung waren:⁴

- die neue Architektur, zur Hauptsache Wohnungsbau
- die modernsten Verkehrsmittel, das Leben ausserhalb der eigenen vier Wände und
- das Mobiliar, die Einrichtung des Heims.

Dazu gab es etliche Möglichkeiten, sich in Vergnügungsparks, Restaurants, bei Wasservorfürungen und dergleichen zu amüsieren.

Schmale, mit den Flaggen der Welt bekleidete Stahlstützen trugen das leichte Dach des Eingangs, das seitwärts unmittelbar in das Verwaltungsgebäude übergang. Hier begann die Hauptstrasse, der sogenannte Corso, welcher die Besucher durch das Ausstellungsgelände leitete. Gleich zu Beginn lenkte die Verkehrshalle die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich. In einer, sich gegen den Corso hin öffnenden Halle, waren moderne Verkehrsmittel wie Autos, Segelschiffe und Flugzeuge auf ausstellungstechnisch raffinierte Weise von allen Seiten, auch von unten, zu bewundern. So entstanden auf der Uferseite der Halle einige freie, expressive Formen, während das Innere einheitlich war. Die neue, funktionalistische Architektur fügte sich den Bedingungen des Bedarfs. Wo ein spezielles Exponat, wie ein Segelschiff, gezeigt werden sollte, wurde es durch architektonische Mittel hervorgehoben, gar überhöht. Als Kontrast lag der Verkehrshalle ein Blumenstaudengarten gegenüber.

Nach dem Verkehrspavillon führte ziemlich versteckt eine Fussgängerbrücke über die Strasse zu einer kleinen Landwirtschaftsausstellung, die einige Wochen während des Ausstellungssommers stattfand.

Der Corso mit den Pavillons des Kunstgewerbes und das rechtwinklig dazu gelegene Hauptrestaurant begrenzten den grossen Festplatz gegen Norden. Auf das Wasser geöffnet, bot der Platz Gelegenheit, in Liegestühlen sonnenzubaden, einem Orchester zuzuhören oder etwas an einem Kaffeetisch zu trinken. Auf der Höhe des in breiten Treppen ansteigenden Platzes stand das Wahrzeichen der Ausstellung: Der weithin sichtbare, 80 Meter hohe Stahlmast, der mit einem eigens für die Presse errichteten Pavillon versehen war. Hinter der Verengung durch das Hauptrestaurant setzte sich der Weg den Exponaten der Wohnabteilung entlang fort, verzweigte sich letztlich links zum Vergnügungspark hin, wo verschiedene Tanzlokale, Theater und eine Berg- und Talbahn zur festlichen Stimmung beitrugen oder rechts über eine kleine Fussgängerbrücke zur anderen Uferseite. Nördlich des Vergnügungsparks befand sich ein Flugfeld, wo ein Luftschiff auf- und absteigen konnte, um Aussichtshungrige zu erfreuen.

⁴ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.116.



Abb. 11: Stockholmer Ausstellung 1930, kolorierte Postkarte mit Festplatz, Hauptrestaurant und Reklamemast.



Abb. 12: Stockholmer Ausstellung 1930. Diese Innenaufnahme des Hauptrestaurants spielt mit der Schiffsmetapher.



Abb. 13: Stockholmer Ausstellung 1930, Kiosk PIX AB.



Abb. 14: Stockholmer Ausstellung 1930, Umschlag der Ausstellungsmelodie.

Die Freude, die Aalto so direkt seinem Lehrer und Freund Asplund gegenüber zum Ausdruck bringt, resultiert weniger aus einer persönlichen Beziehung als aus dem Erkennen der Bedeutung sekundärer Gestaltungselementen. Gestalterische Überlegungen verschiedener Ebenen gingen gleichermaßen in Asplunds Entwurf ineinander über.

In einem Interview mit der finnischen Zeitschrift «Åbo Underrättelser» im Mai 1930 bemerkt Alvar Aalto treffend:

«The biased social manifestation which the Stockholm Exhibition wants to be has been clad in an architectural language of pure and unconstrained joy. There is a festive refinement but also a childish lack of restraint to the whole. Asplund's architecture explodes all the boundaries. The purpose is a celebration with no preconceived notions as to whether it should be achieved with architectural or other means. It is not a composition in stone, glass, and steel, as the functionalist-hating exhibition visitor might imagine, but rather a composition in houses, flags, searchlights, flowers, fireworks, happy people, and clean tablecloths.

For Asplund, the Finnish tourist who rides the watercycle for one crown on Djurgården bay is a valuable object who gives the exhibition life. The surprise fireworks are part of the exhibition with the same justification as the exhibition showcases. He who criticizes the exhibition architecture only from the point of view of axes and facade angles will never, whether in his little ego he arrives at a positive or negative judgement, discover the mentality that has been the driving force behind the enterprise.»⁵

Organisation

Der Schwedische Werkbund (Svenska Slöjdföreningen) wurde bereits 1845, unmittelbar vor der vollständigen Aufhebung des Zunftwesens gegründet. Er bildete schon am Anfang des Industriezeitalters eine Kraft, die das Handwerk bewahren und die Qualität von Gebrauchsgegenständen sichern wollte. Das Wort «slöjd» bedeutete ursprünglich Holzverarbeitung, kann aber im übertragenen Sinne mit Geschicklichkeit, Kunstfertigkeit übersetzt werden. Das Ziel der Vereinigung war es, die von der Industrie verdrängten Wirtschaftsprinzipien des Hausgewerbes und des Handwerks zu bewahren und das Interesse am Resultat, den *Produkten*, wieder zu fördern. Während der Industrialisierung hatte sich das Interesse der Produzenten zunehmend auf den *Prozess* der Herstellung von Produkten verlagert.

Die Vereinigung entstand in Schweden, nicht allein aus einer der Tradition gegenüber romantischen Haltung heraus, sondern auch aus wirtschaftlichen, sozialpolitischen und kulturellen Gründen. Für die Bauernklasse war sie ein wichtiger Nebenerwerb.⁶

Direktor des Werkbundes zwischen 1920 und 1934 war der Kunsthistoriker Gregor Paulsson (1889-1977), der bereits 1916 in seinem Buch «Den nya arkitekturen», die neue Architektur, auf den Einfluss der Industrie auf das Kunsthandwerk hinwies und auf ihre damals isolierten Stellungen in der Gesellschaft aufmerksam machte.⁷ Gregor Paulsson galt insofern auch als radikal, als er 1915 in einem kritischen Vortrag William Morris angeklagt hatte, er hätte den Fehler begangen, die Industrie der Geschmacksverderbung zu beschuldigen und das Handwerk wieder als eigene Produktionsform einführen zu wollen, mit den Folgen, dass sich diese Produkte nur noch eine kleine Oberschicht leisten konnte.

⁵ Frampton, Kenneth, 'Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.37.

⁶ Altherr, Alfred, 'Zur Wanderausstellung Schwedischen Kunstgewerbes in der Schweiz', in: *Das Werk* 2/1923, S.25 und Paulsson, Gregor, 'Die Arbeit des schwedischen Werkbundes', in: *Das Werk* 2/1923, S.26-30.

⁷ Paulsson, Gregor, *Den nya arkitekturen*, Stockholm, 1916.

An der Pariser «Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes» 1925 war Paulsson Generalkommissar für die schwedische Abteilung.⁸

Schweden erhielt hier einen Platz unter den führenden Nationen auf dem Gebiet der Gebrauchskunst. England war unter Schwedens grössten Bewunderern. Es etablierte sich international der Begriff «Swedish Grace» für die Art, wie sich Schweden schon 1923 an der Göteborger Jubiläumsausstellung präsentiert hatte.

Trotz des Erfolgs der schwedischen Abteilung, war für die Entstehung der Idee zu einer Ausstellung in Schweden der «Pavillon de L'Esprit Nouveau» von Le Corbusier von grösserer Bedeutung. Hierzu schreibt Paulsson in seinen Memoiren:

«... in einer dunklen Ecke, neben den Grand Palais gedrückt und schwierig zu finden, lag Le Corbusiers Pavillon 'L'Esprit Nouveau'. Nur wenige fanden dorthin. Die paar Mal, die ich mich dort aufhielt, war ich gewöhnlich der einzige Besucher. Der Pavillon bestand aus einer Wohnung, gebaut für das vom Architekten für alle Fälle gültige Modulsystem. Draussen befand sich eine Terrasse, von der man auf ein Panorama von Paris, nach einem früher vorgeschlagenen Projekt von Le Corbusier für den Umbau des Pariser Zentrums, dem 'plan voisin', Aussicht hatte.»⁹

Uno Åhrén, der die Ausstellung besuchte und für «Svenska Slöjdföreningens Tidskrift» und «Byggmästaren» Artikel¹⁰ darüber schrieb, konnte sich für die Ideen des «L'Esprit Nouveau» begeistern. Seiner Meinung nach war dies sicherlich der einzige zukunftstaugliche Beitrag vom französischen Teil der Ausstellung. Seinem Artikel in «Byggmästaren» gab er die Überschrift «På väg mot en arkitektur», also «Vers une architecture», in dem er Corbusier und seine Theorien vorstellt und mit der Überzeugung schliesst, dass eine so verstandene moderne Architektur den richtigen, harmonischen Hintergrund für eine lebenskräftige Neuorientierung in der schwedischen Kultur sein könne. Zur Maschinenästhetik Le Corbusiers äusserte Åhrén hingegen noch Bedenken: «Streng genommen ist es nicht viel geglückter technische Apparaturen zu Ehre und Wert eines schmückenden Dings zu erheben. Streng genommen ist es nicht viel geglückter chemische Tiegel und dergleichen als Schmuck zu plazieren, als wenn man nach alter Manier das Technische mit Ornamenten verziert.»¹¹

Vorherrschend waren in allen Abteilungen der Ausstellung, auch im schwedischen Pavillon, Luxuseinrichtungen für Interieurs. Wohnungen für die Mittelklasse oder die Arbeiter fehlten gänzlich. Dies war, zusammen mit dem Erfolg des schwedischen Beitrags und der Inspirationsquelle des «L'Esprit Nouveau», der Grund, warum in Paulsson der Gedanke an eine grosse Kunstindustrieausstellung in Stockholm geweckt werden konnte.

Im Juni 1927 bildete der Schwedische Werkbund einen Arbeitsausschuss, in dessen Ausarbeitungskomitee Gunnar Asplund, der Verleger Hugo Lagerström (späteres Mitglied des Verwaltungsrats) und Gregor Paulsson sassen. Asplund war seit 1924 Mitglied im Exekutivkomitee von Svenska Slöjdföreningen.¹² Die Beziehungen zum schwedischen Werkbund waren somit seit längerem intensiv. Schon früh wurden Platz und Zeitpunkt der Ausstellung gewählt und nach einem Jahr der Bearbeitung war klar, dass sie stattfinden würde. In einer Sitzung der Leitung des Werkbunds wurden das Programm und das Budget festgelegt. Ehrenvorsitzender wurde Kronprinz Gustav Adolf, der dafür bürgte, dass das Unternehmen Interesse finden würde. Zum Generalkommissar wählte man Gregor Paulsson, Chefarchitekt wurde Gunnar Asplund, eine Wahl der Kommission unter dem Einfluss Paulssons.¹³

Dass Asplund diesen grossen Auftrag ohne jeglichen Wettbewerb erhielt, gründete sich auf der Tatsache, dass ihm damals eine bedeutende Rolle als Architekt einer jüngeren Generati-

⁸ Carl Bergstens Pavillon war eine stilistische Mischung aus der Heimausstellung 1917 in Stockholm und dem Stockholmer Stadthaus.

⁹ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.109.

¹⁰ Åhrén, Uno, 'Brytningar', in: *Svenska Slöjdföreningens Årsbok 1925*, 1925, S.6-36 und 'På väg mot en arkitektur', in: *Byggmästaren* 1926, S.133-140.

¹¹ ebenda, 'Brytningar', in: *Svenska Slöjdföreningens Årsbok 1925*, 1925, S.34.

¹² Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.54.

¹³ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.115.

on zugemessen wurde. Diese Stellung verdankte er den Entwürfen öffentlicher Bauten. Ausserdem wusste Paulsson, dass Asplund auf dem Weg zu einer modernen Architekturan-schauung war¹⁴ (siehe unten).

Die von der Leitung des schwedischen Werkbunds gewählte Organisationsstruktur mit einem Chefarchitekten findet in der Ausstellungsgeschichte Schwedens am ehesten eine Parallele in Bobergs Ausstellung von 1909. Auch damals war ein Architekt für das ganze Erscheinungsbild der Ausstellung zuständig (Boberg entwarf sogar die Eintrittskarten). An der Göteborgsausstellung 1923 hingegen waren es verschiedene, gleichberechtigte Architekten, die sich der Bauaufgaben annahmen.

Verschiedenste Fachausschüsse wurden im Laufe der folgenden Monate mit der Ausarbeitung der verschiedenen Themenbereiche betraut. Bei regelmässigen Mittagessen wurden in einem kleineren Kreis aktuelle Fragen besprochen. Aus dem Verwaltungsrat nahmen teil: Vorsitzender, Mitglied des obersten schwedischen Gerichtshofs Johannes Hellner; Vizevorsitzender, Generalkonsul Josef E. Sachs; Mitglied, Bankdirektor Holger Lauritzen; Mitglied, Generaldirektor und Architekt Ivar Tengbom. Aus dem Kommissariat Chefarchitekt, Architekt Erik Gunnar Asplund; Generalkommissar, Dr. Phil. Gregor Paulsson; Vizekommissar, Buchhalter Sven E. Rydin und der Arbeitschef, Diplomingenieur Einar Nordendahl.

Im Oktober 1928 hielt Paulsson im schwedischen Werkbund einen Vortrag¹⁵, in dem er erklärte, dass, ganz im Gegensatz zur Göteborgsausstellung von 1923, die eigentlich bloss den damaligen Status Quo zeigte, die kommende Ausstellung eine zukunftsweisende, sogenannte Programmausstellung sein würde. Die Wohnausstellung in der Liljevalchs Kunsthalle 1917, für die Paulsson das Programm für die Wettbewerbsteilnehmer geschrieben hatte¹⁶, war bislang der wichtigste Meilenstein für die Entwicklung der Kunstindustrie und für das Streben nach Verbesserung der Wohnung für die Allgemeinheit gewesen. Die kommende Ausstellung sollte sowohl eine wirtschaftlich-werbende, wie auch eine ideologische Manifestation werden. Die Gesellschaftsstruktur Schwedens hatte sich in der Art verändert, als sie die Schwerpunkte des Interesses in der Klassenstruktur weiter unten ansetzte. Deshalb sollten nun die öffentlichen Angelegenheiten im Zentrum der Ausstellung liegen. Während das Exponat an der Kunstindustrierausstellung von 1909 (Boberg) noch ausschliesslich aus Einrichtungsgegenständen bestand, sollte dies 1930 bloss einen von drei Bereichen ausmachen.

Da die Wohnausstellung für die Leitung ein Hauptanliegen war, erstellte man ein fixes Programm, nach welchem die verschiedenen Wettbewerbsteilnehmer ihre Lösungsvorschläge richten mussten. Genaue Berechnungen, wieviel welche Einkommensklasse für das Wohnen aufbringen konnte, waren Grundlage des Programms und somit massgebend für die verschiedenen Wohntypen und deren ökonomisch wie auch ästhetisch passenden Einrichtungen.

Trotz, oder gerade wegen, des sehr frühen Einsetzens der Werkbundbewegung in Schweden, war das Streben nach der Erhaltung der Handwerkstraditionen, oft parallel zu Neuentwicklungen, sehr stark. Im Gegensatz dazu war der Deutsche Werkbund, gegründet 1907, mit seiner relativ jungen Geschichte von Beginn weg bestrebt, die Kluft zwischen Kunst und Industrie zu überbrücken. Diese vielerorts notwendige Voraussetzung für den Durchbruch des Funktionalismus in der Architektur erhielt in Schweden mit Paulsson einen Vorreiter, der

¹⁴ Interview mit Johan Mårtelius, Prof. für Kunstgeschichte an der KTH (Kungliga Tekniska Högskola), Architekt und Publizist, Stockholm, 12. Okt. 1995.

¹⁵ Paulsson, Gregor, 'Stockholmsutställningens program', in: *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1928, S.109-116.

¹⁶ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.98-106.



Abb. 15: Generalkommissar Dr. phil. Gregor Paulsson führt Journalisten durch das Gelände.



Abb. 16: Chefarchitekt Erik Gunnar Asplund.

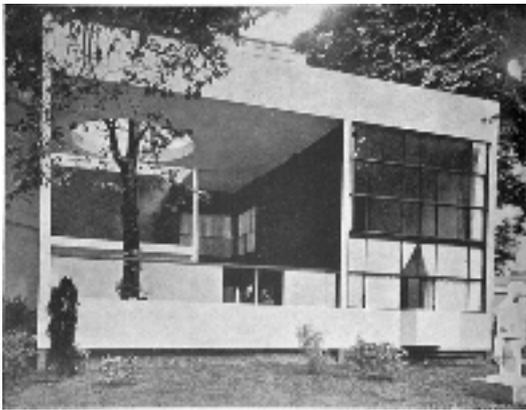


Abb. 17: Pavillon de l'Esprit Nouveau von Le Corbusier, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925.

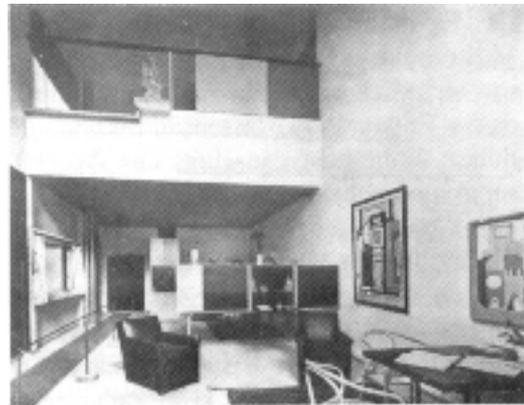


Abb. 18: Der Wohnraum im Inneren des Pavillons von Le Corbusier.



Abb. 19: Schwedischer Pavillon von Carl Bergsten, Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925.



Abb. 20: Carl Bergsten: Intérieur des schwedischen Pavillons in Paris 1925 mit Porzellanausstellung.

nicht zuletzt wegen seiner guten Kontakte zu anderen Werkbundbewegungen Entwicklungen beobachten und in Schweden in die Wege leiten konnte.¹⁷

Trotz einer eigenständigen Entwicklung des schwedischen Werkbunds zeugen verschiedene Faktoren der Architekturgeschichte Schwedens vor 1930 vom «funktionalistischen Potential» des Landes. Seit dem Erscheinungsjahr von Paulssons Buch «Den nya arkitekturen»¹⁸ 1916 hatte sich die innere Kraft der modernen Bewegung exponentiell vergrößert und auf weite Kreise Einfluss gewonnen. Dies beweist die Bandbreite der Radikalität, die die Ausstellung 1930 an den Tag legte. Mit welcher Architektur die Ausstellung realisiert sollte, war Paulsson klar. Le Corbusier und der Deutsche Werkbund hatten ein prägendes Bild hinterlassen. Seine Aufgabe bestand zu diesem Zeitpunkt darin, mit der Hilfe Asplunds, die richtige ästhetische Ausprägung von Funktionalität für die Ausstellung zu finden, um anschliessend den Verwaltungsrat davon zu überzeugen. Weder eine übertriebene Maschinenästhetik, noch eine verniedlichende Jahrmarktarchitektur sollten das Erscheinungsbild der Ausstellung bestimmen.

Einem grösseren Teil der Architekten waren funktionalistische Ideen bekannt, problematisch war daher lediglich, dass im Verwaltungsrat viele Männer aus Politik und Wirtschaft sassen, die mit der Sache eher schlecht vertraut waren. Was das Erscheinungsbild betraf, hatten jedoch, zum Vorteil Paulssons, nur wenige des Verwaltungsrates konkrete Vorstellungen. Die Arbeit mit Asplund konnte beginnen.¹⁹

Asplunds Vorschlag entwickelte sich in drei Stadien: Allen gemeinsam war die Disposition der Gebäude im Norden und Osten um einen dreieckigen Platz, mit dem Strand zum Djurgårdsbrunnsviken als dritte Seite. Der erste Ende 1927 /Anfang 1928 vorgelegte, leider verlorene Entwurf, war, wie Paulsson beschreibt, in einem leichten 20er Jahre-Klassizismus im Stil der Villa Snellman.²⁰ Asplund plante in diesem Entwurf einen rechtwinkligen Kanal, der vor den Gebäuden durchlaufen und so den Festplatz freilegen sollte; der Kanal fiel schnell wegen der hohen Erstellungskosten ausser Betracht. Diese erste Idee von klassizistischen Gebäuden entlang des Kanals war ein Erbstück Ragnar Östbergs, der das Wasser als eines der wichtigsten städtebaulichen Elemente Stockholms behandelte. Man kann sich gut eine Reihe sich im Wasser des Kanals spiegelnder Ausstellungshallen vorstellen, die Bilder eines nordischen Venedigs evozieren.²¹

Der darauf folgende Entwurf war aus ganz anderem Holz geschnitzt, denn Asplund war dabei, sein Interesse auf eine funktional-expressive Architektur zu richten. Dies bezeugt sein Entwurf der Basis für die Stadtbibliothek von Stockholm. Auf dem Titelblatt der Juniausgabe von «Byggmästaren» 1928 erschien eine Perspektive von sehr modernistischen Ladenlokalen unter der Stadtbibliothek, wie sie erst später ausgeführt werden sollten. (Abb. 24) In derselben Ausgabe der Zeitschrift schrieb Uno Åhrén den Leitartikel mit dem Titel: «Reflexion i Stadsbiblioteket». Darin kritisierte er die überholte Architektur der Stadtbibliothek und stellte fest: «Die Stadtbibliothek steht heute als Abschluss und Höhepunkt einer Periode, wie es das Stadthaus seinerzeit getan hat.»²² Wie Johan Mårtelius

¹⁷ Bereits 1904 schreibt Friedrich Naumann in seinem Essay «Die Kunst im Maschinenzeitalter», dass hohe künstlerische Qualität industrieller Produkte nur mit technischen Produktionsformen wirtschaftlich zu erzielen sei. Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S. 97.

¹⁸ Paulsson, Gregor, *Den nya arkitekturen*, Stockholm, 1916.

¹⁹ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.120.

²⁰ ebenda, S.121.

²¹ Cornell, Elias, *De stora utställningarna (arkitekturexperiment och kulturhistoria)*, Stockholm, 1952, S.221 und Fant, Åke, 'Gunnar Asplund and the 1930 Stockholm Exhibition', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.51.

²² Åhrén, Uno, 'Reflexion i Stadsbiblioteket', in: *Byggmästaren* 1928, S.93.



Abb. 21: Gunnar Asplund: frühe Präsentationsdarstellung der Ausstellung gezeichnet von Rudolf Persson.

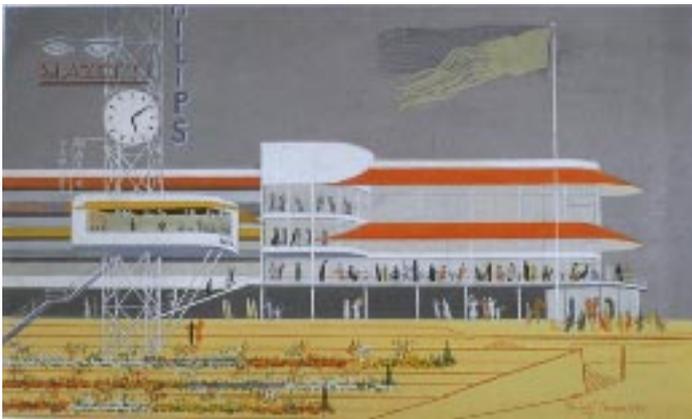


Abb. 22: Gunnar Asplund: frühe Präsentationsdarstellung des Hauptrestaurants ebenfalls von Rudolf Persson.

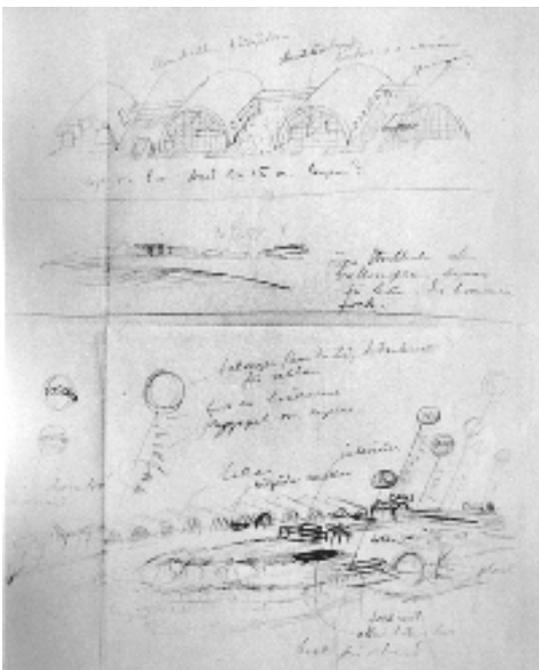


Abb. 23: Gunnar Asplund: Skizze des zweiten Entwurfs für die Ausstellung, die er Paulsson in einem Brief August 1928 sendete.

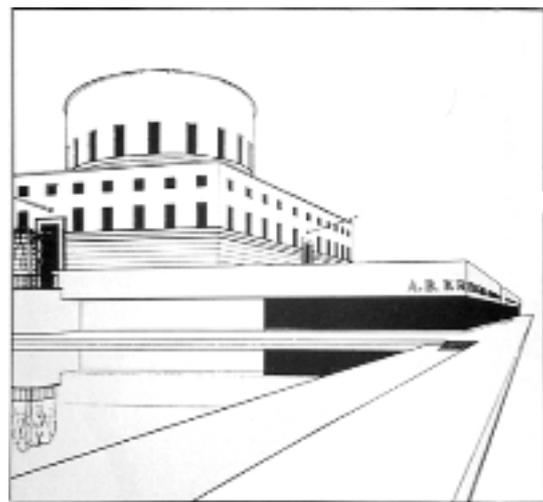


Abb. 24: Gunnar Asplund: Stadtbibliothek 1928, Stockholm.

bemerkt, erkannte Gunnar Asplund die Bedeutung Åhréns Kritik und begann sich der neuen Bewegung anzuschliessen.²³

Seinen zweiten Entwurf für die Ausstellung, den Asplund dem Vorstand im Herbst 1928 im Massstab 1:100 vorlegte, war radikal. Die ganze Ausstellung sollte mit Brettschichholzträgern konstruiert sein und über den halbkreisförmigen Dächern der geraden Hallen sollten Ballone und Luftschiffe schweben. Paulsson war das Ganze aber zu verspielt und formalistisch, so verwarf denn auch der Vorstand den Vorschlag. (Abb. 23)

Asplund und Paulsson wurden auf eine Erholungsreise auf den Kontinent geschickt, damit sie, wie der Vorstand wohl hoffte, wieder etwas «zur Vernunft kämen». Stattdessen trafen sie Sigfried Giedion in Stuttgart, besuchten, was von der Weissenhofsiedlung übrig war, sahen die Pläne der *Pressa* von Köln, sprachen mit Josef Hoffmann in Wien, besuchten die tschechische Werkbundaussstellung in Brünn²⁴, und statteten dem Büro von Le Corbusier in Paris einen Besuch ab. Hier trafen sie jedoch nur mit Pierre Jeanneret zusammen.

Der definitive im Winter vorgelegte Entwurf war deutlich funktionalistisch beeinflusst und wurde vom Vorstand angenommen. Ivar Tengbom segnete den Entwurf ab mit dem Lob an Asplund, er sei zu einem Grundelement der Architektur zurückgekehrt: der Säule. Nun begann die Ausarbeitung im Büro Asplunds.

Auf dem Weg der Realisierung mussten noch viele Hürden überwunden werden. Die Bauarbeiten hatten bereits begonnen, als ein Streit zwischen der Leitung und Stockholms führenden Restaurantchefs entfachte. Letztere hatten ohne Wissen der Leitung beim dafür zuständigen Ausschuss die gesamten Ausschankrechte erkaufte. Die Möglichkeit der Gewinnbeteiligung war nicht mehr gegeben. Ausserdem hatten Asplund und Paulsson ein grosses Volksrestaurant geplant, in dem sich alle Schichten hätten erfrischen, kaffetrinken und essen können sollen. Die Restaurantchefs wollten aber ein feudales Restaurant mit der Ausstattung eines Luxusrestaurants. Asplund und Paulsson befürchteten, das Restaurant würde zu gross für die eingeschätzte Besuchermenge und zu monumental in seiner Wirkung. Während der Ausstellung stellte sich wirklich heraus, dass das Hauptrestaurant oft schwach besetzt war und auch die, von den Chefs angeordneten, separaten Festsäle selten benützt wurden.²⁵ Ironischerweise war also das prominenteste Gebäude der Ausstellung ein Luxusrestaurant in der Art, wie es von Asplund und Paulsson gar nicht beabsichtigt gewesen war.

Das falsche Nutzungskonzept wirkte sich zuletzt auch wirtschaftlich aus: Garantiegelder mussten eingeholt werden, um die Schulden für Bau und Betrieb des Restaurants zu bezahlen. Ein für die Unternehmer eher dunkles Kapitel dieser sonst erfolgreichen Ausstellung.

Ein anderer Konflikt entstand etwa zur gleichen Zeit. Carl Malmsten war zu diesem Zeitpunkt ein eher unbekannter Möbelentwerfer, was sich aber nach den Ereignissen der folgenden Jahre änderte. Als Mitglied des schwedischen Werkbunds erklärte er öffentlich, er wolle an der Ausstellung nicht teilnehmen. Eine schlagzeilenmachende Nachricht, die eine öffentliche Diskussion um nationale Kunst und Architektur entfachte. Malmsten verurteilte das Unternehmen des ästhetischen Landesverrats; die Ausstellung unterstütze unswedische, importierte Kunst. Diese Polemik zeigt sich ebenfalls im unrühmlichen Ende der Kunstaussstellung des Restaurant Puk (II). Die ausgestellten Kunstwerke der

²³ Interview mit Johan Mårtelius, Prof. für Kunstgeschichte an der KTH (Kungliga Tekniska Högskola), Architekt und Publizist, Stockholm, 12. Okt. 1995.

²⁴ Die Ausstellung von Brünn war aufgeteilt in das «Manifest des Konstruktivismus» mit einigen Musterbeispielen fortschrittlicher Wohnungseinrichtungen und einer angegliederten Siedlung «Novy Dum» (das neue Heim). Die Ausstellung war ein Schaufenster der fortschrittlichen tschechischen Funktionalisten, wobei die nach achsialen städtebaulichen Ideen geplante Ausstellung nicht als besonders progressiv bezeichnet werden kann, auch einzelne Pavillons wirkten eher wie Übergangsformen vom Klassizismus zum Funktionalismus. Auch in Schweden wurde die Ausstellung in Inneneinrichtung und Wohnungsbau aufgeteilt.

²⁵ Paulsson, Gregor, *Upplévt*, Stockholm, 1974, S.122f.



Abb. 25: Le Corbusier: Wohnhäuser der Weissenhofsiedlung 1927.



Abb. 26: B. Cermák: Pavillon der Handelskammer mit gläsernem Turm an der Werkbundaustellung in Brunn 1928.



Abb. 27: Adolf Abel: Westhalle mit Turm an der Pressa in Köln 1928.



Abb. 28: Stockholmer Ausstellung 1930: Restaurant Puck mit der Avantgarde-Kunstgalerie.

internationalen Avantgarde, darunter Mondrian, wurden demonstrativ für wenige Kronen verschachert. Vergleiche mit der nicht minder ignoranten Behandlung «Entarteter Kunst» ab 1933 in Deutschland und des Tons der Polemik sind durchaus angebracht.²⁶

In einer Erklärung des Verwaltungsrats liessen die von Malmsten angegriffenen zur ihrer Verteidigung verlauten, die Prüfungskommission beurteile Ausstellungsgegenstände nach Qualität und nicht nach Stil. Ausserdem sei diese Kommission aus verschiedenen Personen unterschiedlicher «Gesinnung» zusammengesetzt. Die Auswahl der auszustellenden Gegenstände erfolgte also nach gewissen Regulierungen. So waren neben einem hohen Qualitätsanspruch Kopien von älteren Stilen nicht zulässig. Eine Ausnahme wurde nur bei den Produkten des «hemslöjd», des Heimkunsthandwerks gemacht. Auch Gegenstände von ausschliesslich technischem Interesse sowie Pläne und Modelle von Produkten waren von der Ausstellung ausgeschlossen.²⁷

Die Folge dieses Gesinnungsstreites verursachte eine gewisse Unruhe in der Leitung, was für die Organisation der Ausstellung zu Verzögerungen führte. Die Abteilung Inneneinrichtung war eine gewisse Zeit lang sogar ernsthaft gefährdet. Das Ganze führte gegen Ende der Ausstellung sogar zur Bildung eines konservativen Lagers innerhalb Slöjdföreningen, dessen Hauptagitatoren Carl Malmsten, Carl Bergsten, Carl Milles, Ragnar Östberg und andere waren.²⁸ Es handelte sich also um eine Reihe grosser Namen, die sich von nun an «die Opponenten» nannten. Sie forderten eine Umstrukturierung von Slöjdföreningen und vor allem den Rücktritt Gregor Paulssons. Zwar behielt Paulsson seinen Posten während der nächsten vier Jahre, der konstante Druck seiner Gegner war jedoch deutlich spürbar.²⁹

Aller Fehden zum Trotz, war die Ausstellung ein grosser Publikumserfolg. Mit über vier Millionen Besuchern während viereinhalb Monate, bei einer damaligen Bevölkerung von ungefähr sechs Millionen in ganz Schweden, war sie bis zu diesem Zeitpunkt einzigartig. Die internationale Resonanz war grundsätzlich positiv. Die Einladung zur Ausstellungseröffnung hatten unter anderen angenommen: Alvar Aalto, Viktor Horta, Sigfried Giedion, Mies van der Rohe und Josef Hoffman. Le Corbusier war eingeladen, kam aber nicht. Es wurde ihm versehentlich ein Zugbillett zweiter Klasse zugesandt.³⁰

²⁶ Rudberg, Eva, 'Rakkniven och lösmanschetten. Stockholmsutställningen och «Slöjdstriden»', in: *Formens rörelse* (Red. Kerstin Wickman), Stockholm, 1995, S.122-140.

²⁷ Paulsson, Gregor, *Rapport över Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, 1937, S.20f.

²⁸ Vier Jahre später baute Östberg genau an der Stelle, an der das Hauptrestaurant stand, das heute noch bestehende Seehistorische Museum in einem klassisch geprägten Monumentalstil. (Abb. 163)

²⁹ Rudberg, Eva, 'Rakkniven och lösmanschetten. Stockholmsutställningen och «Slöjdstriden»', in: *Formens rörelse* (Red. Kerstin Wickman), Stockholm, 1995, S.137f.

³⁰ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.126f.



Abb. 29: Ragnar Östberg: Stadthaus in Stockholm 1911-23.



Abb. 30: Weltausstellung Paris 1900, schwedischer Pavillon von Ferdinand Boberg.



Abb. 31: Weltausstellung Paris 1900, Rue des Nations.



Abb. 32: Kunstgewerbeausstellung in Stockholm 1909 von Ferdinand Boberg.

VOR 1930

In der bürgerlichen Welt um 1900 war das «Nationale» ein wichtiger und geschätzter Orientierungspunkt im öffentlichen Leben. Jeder Staat wollte modern und industriell fortschrittlich sein. Gleichzeitig wollte man allen aufzeigen, wie alt und dennoch modern die eigene Kultur sei. Dieser Wettstreit der Nationen konnte ungeheure Kräfte mobilisieren. Weltausstellungen und Landesschauen waren Mittel der gegenseitigen Information und Kommunikation. Die Entwicklung und die Blütezeit der grossen Ausstellungen fallen mit der Entwicklung und Ausbreitung der Grossindustrie zusammen. An Ausstellungen konnte man seine Leitungsfähigkeit demonstrieren. Die Zeit zwischen der Weltausstellung in London 1851, mit dem bemerkenswerten Crystal Palace von Joseph Paxton (1801-1864), und jener von Paris 1889 mit dem Eiffelturm von Gustave Eiffel (1835-1923) gilt als die grosse Zeit der Ausstellungsbauten. Sie waren ein architektonisches und ingenieurtechnisches Experimentierfeld. Ausstellungen waren immer wieder Impulsgeber für Stile, Moden, Denkweisen und Entwicklungen.

Ausstellungsära Boberg

Stockholm war 1897 und 1909 Standort nationaler schwedischer Schauen. Ferdinand Boberg (1860-1946) war für beide Ausstellungen Chefarchitekt. Sein Stil kann als eine persönliche Form des Jugendstils bezeichnet werden. Er bediente sich eines reichen und dekorativen Apparats.³¹ Boberg entwickelte sich im Laufe seiner Arbeit von einem Realisten und Konstrukteur, zu einem ungebundenen, romantischen, fabulierenden, seine subjektive Phantasie nutzenden Architekten. Stein wurde in seinen Entwürfen zu einer geschmeidigen Masse, um malerische und bildhauerische Wirkungen zu erzielen. Die Massen wurden ohne genaue Befolgung konstruktiver Regeln proportioniert und der Stein vielfach durch einen Schleier von Spitzen und Stickerien überzogen. Seine Dekorationen waren von grosser Originalität und Feinheit und orientierten sich an der Bilderwelt des Orients. Die Ausstellung von 1897 brachte den Durchbruch für den schwedischen Jugendstil, speziell für Ausstellungszwecke. Er bezog sich nicht direkt auf historische oder gar antike Vorbilder. Er schien geeignet, die meist wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften, in würdiger, zeitgemässer Manier vorzuführen. Selbst der schwedische Pavillon für die Weltausstellung in Paris von 1900 stammte aus Bobergs Feder. Es war ein mit Fahnen übersätes, plastisch verspieltes Märchenschloss mit einem gotisierenden Turm wie aus Tausendundeiner Nacht. An der Ausstellung von 1909 kontrollierte Boberg von der Eintrittskarte bis zur Architektur alle gestalterischen Belange. Er feierte mit seinem romantischen Ensemble weisser Mauern, grüner Vegetation, Arkaden und Wasser einen seiner grössten Triumphe.³² Hakon Ahlberg lobt die Festlichkeit und Anmutigkeit der Fassaden der Ausstellungsgebäude: «... wenn auch die Schönheit dabei kaum von der Art war, die zu Herzen dringt. Der exotische oder jedenfalls unnationale Stil, in welchem die Stockholmer Ausstellung sich darbot, scheint für Boberg besser gepasst zu haben als die südschwedisch betonte Architektur, die er mit weniger Erfolg auf der Baltischen Ausstellung 1914 in Malmö durchzuführen versuchte.» Ahlberg begründet den Erfolg Bobergs Ausstellungsarchitektur so: «Für das Ausstellungsgebäude, bei dem die strengen Regeln der konstruktiven Logik aufgehoben sind und der leichte Baukörper in eine schimmernde Hülle gekleidet werden soll, passt seine Architektur vortrefflich.»³³

Doch Boberg war nicht nur der gefeierte Ausstellungsarchitekt. Er begründete seinen Erfolg mit der Feuerwehrröhre in Gävle 1890. Diese gilt als eines der ersten Gebäude der schwedi-

³¹ Josephson, Ragnar, 'Moderne schwedische Architektur', in: *Werk* 1923, S.34ff.

³² Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925, S.21f.

³³ ebenda, S.17.



Abb. 33: Isak Gustaf Clason: Nordische Museum in Stockholm 1889-1907



Abb. 34: Ferdinand Boberg: Feuerwehrstation in Gävle, 1890.



Abb. 35: Ferdinand Boberg: Hauptpost in Stockholm 1898-1905

schen Nationalromantik.³⁴ Seine wichtigsten Inspirationsquellen für den freieren Umgang mit Architektur war Henry Hobson Richardson, die Chicagoausstellung von 1893, die Jugendstilbewegung und Sullivans naturalistische Relieforamentik.³⁵ Bobergs Postgebäude von Stockholm (1898-1905) und Malmö (1905) sind bemerkenswert.

Boberg produzierte eine typische Ausstellungsarchitektur seiner Zeit. Die pompöse Repräsentation der bürgerlichen Welt war durchaus Bobergs Element. In seiner freien fabulierenden Art war er ein Wegbereiter des «free planning», der freien Grundrissgestaltung aus der Arts and Crafts Bewegung. Die Grundrisse waren oft asymmetrisch und gingen spielerischer mit ihrer inneren Struktur um.

Der Jugendstil, welcher zu dieser Zeit Kontinentaleuropa dominierte, hatte die schwedische Architektur nur wenig berührt. Einige Bauten in Malmö und das Dramatische Theater von Stockholm gehören dazu. Grösseren Einfluss hatte er in der Gestaltung von Innenräumen, Detailausformung und Ornamentierung. Innenräume waren in Schweden immer wichtiger als der äussere Eindruck des Gebäudes.

Isak Gustaf Clason und das Nordische Museum

Bobergs Lehrer Isak Gustaf Clason (1856-1930) war jedoch der grundsteinlegende Reform-er: «Es genügt zu erwähnen, dass er einen zähen und erfolgreichen Kampf geführt hat gegen die minderwertigen Materialien und falschen Konstruktionen, deren sich die Zeit vor ihm auf verhängnisvolle Weise bedient hatte, und für einen durchdachten, logischen und soliden Aufbau ... dass er durch Zuverlässigkeit und Autorität seiner Persönlichkeit und die Gediegenheit seiner Schöpfungen es verstanden hat, der Architektenschaft im Lande ein Vertrauen zu erwerben, das sie durch Nachlässigkeit und Pfuscherei fast verloren hatte.»³⁶ Er strebte nach einem verstärkten Zusammenspiel von Konstruktion, Material und Architektur. Die Baukunst sollte sich nicht nur auf die Gestaltung der Fassade und der Innenräume reduzieren, sondern musste wieder als gesamtheitliches Konzept verstanden werden. Diese architektonischen Vorstellungen waren stark von der Welt Viollet-le-Ducs beeinflusst.

Das Nordische Museum (1889-1907), ein gediegener Bau mit Elementen der nordischen Renaissance des 17. Jahrhunderts, wäre als Beispiel zu erwähnen. In diesem Ausstellungsgebäude konnte er, der langen Bauzeit wegen immer neuere Konstruktionen anwenden. Im zuerst erstellten Teil sind die Böden noch aus Holz, im späteren aus Beton.³⁷ Formal gehören die Arbeiten Clasons einer älteren akademischen Schule an. Das Nordische Museum war bei seiner Fertigstellung, verursacht durch seine lange Bauzeit, bereits ein Relikt der Baugeschichte. Doch seine innere Durchgestaltung, von der Konstruktion bis ins kleinste Detail, war beispielhaft. Der Bau ist als Museum noch stark mit der eigenen staatlichen Repräsentation verbunden.

«Nach 1889 fehlen wegleitende konstruktive Ideen in den Ausstellungsbauten. Gips und Fassade, mit einem Wort: die Aufmachung, werden Selbstzweck. Epoche 1900 bis 1920.»³⁸ Sigfried Giedion bemerkt in der Ausstellungsarchitektur, im speziellen der Weltausstellung von 1900, einen starken Zerfall der Architektur. Sie sei zu einer Maskerade des Dekors verkommen. Die einzelnen Nationen buhlten mit stilistischen und monumental vergnüglichen Extravaganzen um die Aufmerksamkeit der Besucher.

³⁴ Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S.167.

³⁵ Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.148.

³⁶ Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925, S.16.

³⁷ Mårtelius, Johan, *Göra arkitekturen historisk*, Stockholm, 1987.

³⁸ Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.374.

Die Architektur wurde zu einer zeitlich beschränkten Kulisse einer gutbürgerlichen Welt. Sie hatten nur den Schein des Immerwährenden. Die Schweiz zeigte sich mit einer Siedlung von Schweizerhäusern im nationalen Holzbaustil, dem bäuerlichen Ursprung verpflichtet.

Um die Jahrhundertwende entstand eine Bewegung gegen diese Extravaganzen, welche bei weitem nicht nur in der Ausstellungsarchitektur zu orten waren. Die Struktur der Bauten sollte die tragende Rolle in der Gestaltung übernehmen, nicht ihr Dekor. Architektur sollte sich wieder über ihren inneren Aufbau begründen. Das Ziel war eine wahre, konstruierte und materialisierte Architektur. So wurde Clason zum Vater und Referenzpunkt einer jungen Architektengeneration in Schweden. Diese Veränderungen konnten aber nur durch ein klares formales Abgrenzen gegenüber der alten Architektur plausibel verteidigt werden. Konstruktion und Materialisierung waren nur die Vorstufe.

Geschichtlicher Überblick

Die Jahre nach 1870 gelten in Schweden als der Durchbruch der industriellen Produktion von Gütern. Die Industrie basierte vor allem auf den traditionellen Exportgütern wie Holz und Eisen. Die meisten Produktionsanlagen befanden sich in kleinen Ortschaften in der Nähe der Rohstoffvorkommen und des Wassers. Dies änderte sich in den 90er Jahren. Eine Reihe von schwedischen Unternehmen, vor allem in der Maschinen- und Konsumgüterindustrie, erreichten führende Stellungen im internationalen Exportmarkt. Ihre Produktionsstandorte lagen aber meist in den grösseren Städten. Hierdurch war die Jahrhundertwende mit einer nie dagewesenen Entwicklung der Städte verbunden. Aufträge gab es mehr als genügend für Architekten. Infolgedessen erkämpfte sich das aufsteigende, selbstbewusste Bürgertum eine klare Vormachtstellung in der schwedischen Gesellschaft. Durch die rasante Entwicklung der Städte kam es zu ungewöhnlich grossen sozialen Spannungen, weswegen die Vormachtstellung in Schweden nie so dominant werden konnte, wie auf dem Kontinent. So war es in Schweden auch möglich, dass eine sozialdemokratische Regierung 1932 an die Macht kam.

Nationalromantik

In der Nationalromantik ist die Spannungsdualität zwischen rationellem Denken im öffentlichen Leben und romantisierender, emotionaler Befindlichkeit innerhalb der Familie charakteristisch für die damalige bürgerliche Gedankenwelt. Die Zeit der unerschütterlichen Fortschrittsgläubigkeit in die rationale Welt der Wirtschaft, Technik und Urbanität stehen im Gegensatz zur Welt, welche man sich in der Familie zu erhalten sucht; ein Leben auf dem Lande in romantischer, mythischer Natur. Die Natur war aber auch stets ein Symbol für Geschichte und Nation, kurz für die schwedische Identität. Gleichzeitig wird die Rationalität aber auch als Mittel zur Überwindung der vorindustriellen, bäuerlichen Gesellschaft angesehen.³⁹

Die schwedische Nationalromantik hatte aber auch politische Gründe. So war man nach der Auflösung der politischen Union mit Norwegen (1905) auf der Suche nach einer eigenen Identität.

Die Nationalromantik war eine Zeitströmung, die sich zuerst in der Literatur und in der Malerei manifestierte. William Morris (1834-96) gab mit seinem Buch «News from Nowhere» (1890), einer zurück ins Mittelalter blickenden Bewegung, international starken Auftrieb. Die Schriftsteller Karl Nordström und Carl Wilhelmson haben in Schweden stark zu ihrer Verbreitung beigetragen. Natur betrachtete man als emotionelle Gegenwelt zur rationellen

³⁹ Caldenby, Claes, 'Time, Life and Work. An introduction to Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.9.

Gesellschaft. In der Lyrik Gustav Frödings (1860-1911), «Guitar och dragharmonika» 1891, wurde das Landleben hochgepriesen.⁴⁰

In der Malerei stellten sich die Jungen vehement gegen die klassischen Auffassungen. Sie gingen seit den 1870er Jahren nicht mehr an die Düsseldorfer Akademie, sondern nach Paris. Der Impressionismus mit seiner lichtdurchfluteten Landschaftsmalerei war das neue Ideal.⁴¹

Der schwedische Maler Carl Olof Larsson (1853-1919) hat mit seinem «Bilderbuch» «Ett hem» bis heute die schwedische Gesellschaft geprägt. In idealisierenden Aquarellen, Ölbildern und Zeichnungen zeigt er uns seine Familie in einem unverdorbenen, natürlich ländlichen Umfeld. (Abb. 36) Damit gab er dem Bewusstsein der bürgerlichen schwedischen Gesellschaft ein starkes, prägendes Abbild. Prinz Eugen (1865-1947), der jüngste Sohn König Oscars II schuf, als politisch ranghöchster Förderer der modernen Kunst in Schweden, ein bedeutendes Werk auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, wie es der neuen Romantik entsprach. Die Malerei war nicht mehr den akademischen Mitteln verpflichtet, sondern beschäftigte sich mit heimatlichen Sujets. Die eigene Kultur wurde Gegenstand der Abbildungen.

Die junge Generation absolvierte keine klassische Grand Tour mehr. Ragnar Östberg (1866-1945), Carl Westmann (1866-1936) und verschiedene weitere Architekten zogen es vor, in die Vereinigten Staaten zu reisen. Viele besichtigten die Columbian World Fair in Chicago von 1893. Der Einfluss dieser Ausstellung und die Welt des amerikanischen Architekten Henry Hobson Richardson bestärkten sie in der Suche nach einer schwedischen Prägung der Architektur. In ihren Vorstellungen unterstützt, wurden sie auch durch das Gothic Revival und die englische Arts and Crafts Bewegung.⁴² Clasons Anliegen hatte seine formelle Begründung gefunden. Die Architekturstudenten sollten nicht nur die verschiedenen Stile und ihre nationalen Färbungen kennen, sondern auch lokale Traditionen unterer sozialer Schichten beachten.⁴³

Wie Björn Linn betont, sollte die schwedische «Nationalromantik», eher mit dem Begriff «nationaler Realismus» bezeichnet werden. Letztere Bezeichnung stünde mehr für die Anliegen Material und Struktur.⁴⁴ So verloren die Wände den Putz und die darunterliegende Backsteinwand mit ihrer Konstruktion wurde sichtbar gemacht. Dasselbe geschah mit Stein⁴⁵ und Metall. So kam es auch, dass die in Schweden wenig bekannte Klinkerfassade nun als kulturelles Erbe empfunden wurde, man besann sich auf die hanseatischen Vergangenheit und den mittelalterlichen Ursprung des Landes. Hermann Muthesius' Ausführungen in «Das englische Landhaus» wurden auch in Schweden schnell aufgenommen. Die Grundrisse erlebten eine Befreiung von den starren, geometrischen und planimetrischen Gestaltungsmethoden. Die Ideen des «free planning» der Arts and Crafts Bewegung hatte eine starke Wirkung. Architektonisch äusserte sich dies in der Berücksichtigung von funktionalen Abläufen. Ausserdem passte man die Gebäude wieder vermehrt dem örtlichen Kontext ein. Unebenheiten machte man sich zu Nutze und die Ausrichtung erfolgte nach Süden mit vergrösserten Fensteröffnungen und nach Norden mit Geschlossenheit. Die Innenräume waren als eine Sequenz von Räumen gedacht. Der Mensch galt beim Durchschreiten des Baus, während seiner täglichen Abläufe, als Massstab. Die Funktionen eines Gebäudes ergaben dessen Konzeption.

⁴⁰ Strömberg, Martin, 'Einige Richtungen in der modernen schwedischen Malerei', in: *Werk* 9/1949, S.307f.

⁴¹ Hodin, J. P., 'Sven Erixson', in: *Werk* 9/1949, S.315-318.

⁴² Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.35.

⁴³ Caldenby, Claes, 'Time, Life and Work. An introduction to Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.10.

⁴⁴ Linn, Björn, *Osvald Almqvist, en arkitekt och hans arbete*, Stockholm, 1960, S.4f.

⁴⁵ So wurde um die Jahrhundertwende bei der Restaurierung der Fassade des Schlosses von Stockholm die Farbe von den Steinen entfernt. Sie stammte in ihrer Grundkonzeption noch von Nicodemus Tessin dem Jüngeren und war sowohl zur Unterstützung des architektonischen Konzeptes, wie auch als Witterungsschutz aufgetragen worden. Der wahre Grund für diese Änderung ist alleinig im Zeitgeschmack zu suchen. (Gespräch mit Schlossrestauratorin Anna Birath, Stockholm, September 1996).



Abb. 36: Carl Larsson: «Unter der grossen Birke», 1900



Abb. 37: Martin Nyrop: Rathaus in Kopenhagen 1892-1905.



Abb. 38: Ragnar Östberg: Yngve Larsson Villa 1907.



Abb. 39: Notunterkünfte im Turnsaal des Polizeigebäudes Stockholm 1923.

Für den Städtebau zeigte sich Camillo Sitte als prägender Denker. Sucht man nach den Anfängen der funktionellen Architektur Schwedens, sind sie in dieser Zeit zu finden. Der nationale Realismus wird der Zeit von 1895 bis 1914 zugeordnet. Ein Stilbeispiel ist die Engelbrechtskirche (1906-1914) in Stockholm von Lars Wahlman.

Ragnar Östberg (1866-1945), ein Schüler Clasons, entwirft mit dem Stockholmer Stadthaus (1909-1923) den wichtigsten Bau dieser Epoche. Es ist städtebaulich eine Interpretation der gewachsenen mittelalterlichen Altstadt Stockholms.⁴⁶ Das ganze Gebäude erscheint von aussen als grosser Backsteinkubus, welcher durch einen Backsteinturm akzentuiert wird. Der eklektizistische Bau spielt virtuos mit den Elementen der italienischen Renaissance eines Dogenpalastes, klassischer und byzantinischer Innenausstattung und der nationalen Backsteinarchitektur. Das Ergebnis ist keineswegs eine Collage, sondern ein durchaus einheitliches Werk. Als direktes Vorbild diente ihm unter anderem das nationalromantische Kopenhagener Rathaus (1892-1905) von Martin Nyrop (1849-1921). Kenneth Frampton meint hierzu: «Den Schweden und Dänen gelang die Wiederbelebung eines authentischen nationalen Stils erst zu einer Zeit, in der die Hauptimpulse der nationalistischen Kulturbewegung bereits erloschen waren.»⁴⁷ Sicherlich, das Hauptwerk wurde spät gebaut. Doch gerade durch die zeitliche Verschiebung, welche die Nationalromantik in Schweden erfahren hatte, konnten Teile der nationalrealistischen Theorie direkt in den Funktionalismus einfließen. Daraus entwickelte Asplund, der bei Östberg gearbeitet hatte, einen verspielten Umgang mit der funktionellen Architekturbewegung des Kontinents. Die ganze junge Generation war hier auf einen freieren Umgang mit Architektur eingestimmt worden als dies auf dem Kontinent der Fall war.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts existierte eine Bewegung, die versuchte, die immense Auswanderung nach Amerika zu stoppen. Mittels günstiger Darlehen auf staatlichem oder kommunalem Land wurde es vielen Menschen ermöglicht, ein eigenes Haus zu bauen. In den letzten Jahren des ersten Weltkrieges wurde diese Grundlage zu einer staatlichen Wohnpolitik weiterentwickelt, welche auch die Bedürfnisse und Wünsche der ärmeren Stadtbevölkerung und Industriearbeiter zu berücksichtigen suchte. Seit 1890 hatten sich Architekten schon zu diesem Thema engagiert. Speziell zu erwähnen ist hier Ragnar Östberg mit seinen fundierten städtebaulichen und planerischen Überlegungen zum Hausbau für einfachere Schichten.⁴⁸ Er wurde später von einer noch radikaleren jungen Architektengeneration abgelöst. Die miserablen Wohnbedingungen des grössten Teils der städtischen Bevölkerung brachte das Wohnproblem an die Spitze der politischen Anliegen. Im politischen Programm der Linken wurden Demokratisierung und die Lösung des Wohnproblems miteinander gleichgesetzt.

Während dieser sozialen Umorientierung der architektonischen Ziele feierte die nationale, monumentale Architektur ihre grössten Triumphe. Eine gutgehende Stahlindustrie und eine ökonomisch erfolgreiche Wirtschaft ermöglichte dem gehobenen Bürgertum, nach dem Krieg Villen eines neuinterpretierten Neoklassizismus zu bauen. Auch beim Bürgertum hatte eine neue Ära ihren Anfang genommen. Die Welt des nationalen Scheins war zerbrochen, man berief sich wieder auf ältere, antike Werte.⁴⁹

Carl Westmann (1866-1936) hat in seinem Entwurf für das Stockholmer Gerichtsgebäude (1909-1915) die ersten Schritte in Richtung eines schwedischen Klassizismus getan. Das Gebäude besitzt etliche Anspielungen auf das Mittelalter der Vasazeit, besonders auf das Schloss Vadstena von Östergötland (1545-1620). Die klare Volumetrie ist beim Gerichtsgebäude wichtiger, als dies bis zu diesem Zeitpunkt üblich war. Die Wände werden flächiger und hinter Putz versteckt, die Kubatur wird wieder stärker gewichtet. Sparsamkeit wurde bei diesem Bau zu einem Dogma, ohne dass das Gebäude gelitten hätte. Von der Bausumme waren am Ende noch eine halbe Million Kronen übrig.

⁴⁶ Östberg, Ragnar, 'Holmen', in: *Arktos. Svensk tidskrift för konst*, 11/1908, S.17-21.

⁴⁷ Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S. 167.

⁴⁸ Östberg, Ragnar, *Ett Hem*, Stockholm, 1905.

⁴⁹ Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.36.



Abb. 40: Carl Westman: Gerichtsgebäude in Stockholm 1909-15.



Abb. 41: Carl Westman: Innenansicht des Frühstückszimmers im Gerichtsgebäude.



Abb. 42: Schloss Vadstena 1545-1620.



Abb. 43: Walter Gropius: Fabrikgebäude an der Werbzundausstellung in Köln 1914.



Abb. 44: Cyryllus Johansson: Wohnhaus in Stockholm, von Gregor Paulsson 1916 in «Den nya arkitekturen» publiziert.

Deutsche Werkbundausststellung Köln 1914

Der Deutsche Werkbund präsentierte sich 1914 in Köln zum ersten Mal seit seiner Entstehung 1906 in Form einer grossen Programmausstellung. Sie gilt, mit dem Aufzeigen einer möglichen zukünftigen Entwicklung des Kunstgewerbes als ein Auftakt der modernen Architektur. Man hatte sich vom Arts and Crafts Gedanken getrennt, der definierte, dass nur handwerklich hergestellte Gegenstände schön sein können. Die industrielle Produktion erhielt ihren Platz zur Deckung des Güterbedarfs für die gesamte Bevölkerung. Die Künstler und Architekten verlagerten ihr Interesse vom Luxusgut zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand. Die Industrie sollte zur Beseitigung der unhaltbaren Lebensumstände der unteren Schichten beitragen, das soziale Engagement wurde Bestandteil ihrer Arbeit. Die Architekturausstellung zeigte vor allem Bauten eines neuinterpretierten Neoklassizismus unter anderem von Hermann Muthesius, Peter Behrens, Josef Hoffmann, Walter Gropius und Adolf Meyer.⁵⁰

Ein weiterer wichtiger Punkt war die Typisierungsdiskussion zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde. Ersterer verlangte eine Typisierung der gestaltenden Elemente des Kunstgewerbes, letzterer stand für das freie Künstlertum ein. Entschieden haben sich die Delegierten für den schöpferischen Individualismus des Künstlers. Kunst dürfe nicht vom Geiste des Schablonedenkens getragen werden. Nur der natürliche Prozess könne zu gültigen Typen führen.⁵¹

Gregor Paulsson hatte 1916 in seinem Buch «Den nya arkitekturen» einen möglichen zukünftigen Weg für Schweden aufgezeigt. Er orientierte sich nicht, wie dies noch zu Beginn im Bauhaus geschah, am Mittelalter und seiner Handwerkstradition. Für ihn standen die neuen Anforderungen und Möglichkeiten der neuen Zeit im Mittelpunkt seiner Betrachtungen. Die Möglichkeiten der neuen Materialien wie Beton und Glas und der neuen Konstruktionen waren ihm Hilfsmittel zur Lösung der aktuellen Probleme der schwedischen Gesellschaft. Eine Stildiskussion ist im Buch nicht zu finden. Die Deutsche Werkbundausststellung von Köln war für Paulsson die erste Manifestation dieser neuen Welt. Die Anforderungen, welche an einen Bau gestellt waren, zählten, nicht mehr nur seine künstlerische Ausformung. Das Buch verfocht einen schwedischen Funktionalismus. Die Gartenstadt Unwins, Tauts kristalline Formen des Glaspalastes und Behrens' Klarheit einer Turbinenfabrik spielten eine zentrale Rolle. In Westmanns Rathaus vermochte Paulsson Ansätze einer gleichartigen Architekturentwicklung für Schweden auszumachen. Beim Typisierungsstreit schlug er sich auf die Seite van de Veldes: Das Entwickeln einer Form müsse vom freien, individuellen Entwerfen ausgehen. Vorgefasste Spielregeln, welche eine Typisierung implizierten, lehnte er ab. Dies war in Schweden auch notwendig, da sich die neue Architektur noch nicht ausgebildet hatte. Diese Entwicklung musste erst in seiner ganzen Breite stattfinden.

Kenneth Frampton: «Da Finnland eine lange Geschichte als imperiale Kolonie - erst Schwedens, dann Russlands - hinter sich hatte, war es nur natürlich, dass die Wiederbelebung des romantischen Klassizismus in Skandinavien, die sogenannte dorische- klassizistische Sensi-

⁵⁰ Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S. 99ff.

⁵¹ Diese Diskussion wurde später auch in Schweden geführt. Dort entschied man sich in der Architektur zugunsten der Typisierung. Die Folgen waren schwerwiegend.



Abb. 45: Isaac Grünewald: Petit conversation dans l'atelier.

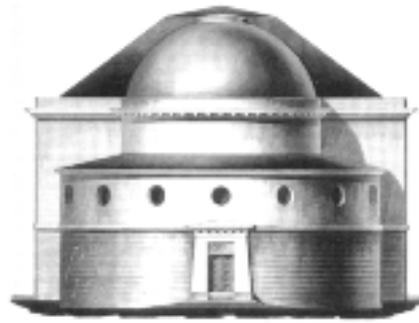


Abb. 46: Christian Frederik Hansen: Rückseite der Vier Frauen Kirche in Kopenhagen 1825.



Abb. 47: Gottlieb Bindesbøll: Thorvaldsenmuseum in Kopenhagen 1839-48.



Abb. 48: Oswald Almqvist: Skizze eines Wohnhauses in Malingsbo, Dalarna, 18. Jahrhundert. Siehe auch Abb. 103.



Abb. 49: Gunnar Asplund: Villa Snellman 1917-18, Ansicht und Grundriss Obergeschoss.

bilität, ihren Ausgang nicht in Finnland⁵², sondern in Dänemark nahm.»⁵³ Dänemark hatte in den vergangenen Jahren einen eigenen Neoklassizismus entwickelt, und da die skandinavischen Länder unter sich in regem kulturellen Austausch standen, wurde auch Schweden früh beeinflusst.

Romantische Neoklassizismus

Der romantische Neoklassizismus entstand unter dem Einfluss von Schriftstellern wie Wilhelm Wansher, dessen erster Artikel über Klassizismus 1907 erschien, und dem Deutschen Paul Mebes, dessen Buch «Um 1800» im Jahre 1908 publiziert wurde. Das Interesse dieser Autoren richtete sich nicht nur auf das Monumentale des Klassizismus, sondern öffnete die Augen für das Leben der einfachen Menschen und ihrer Bauten. Ihre Lebensart wurde in Harmonie mit der Umwelt, als klassisch verstanden und galt demzufolge als vorbildlich. Zusätzlich thematisierten Schriftsteller wie Ibsen und Strindberg die unteren Schichten im sozialen Gegensatz zu einer verlogenen, bürgerlichen Klasse. Beide Schriftsteller stehen in einer starken skandinavischen Tradition; engste Verbundenheit mit der Heimat und dem schärfsten, gesellschaftlichen Protest.

Die neue Bewegung, die Öffnung gegenüber internationalen Einflüssen und das Interesse an sozial unterprivilegierten Schichten, war rasch auch in der Malerei zu beobachten. «Wir bezeichnen in Schweden das Jahr 1909 als das Durchbruchsjahr des Modernismus.»⁵⁴ Dies war der Sieg des Fauvismus, der beiden Schüler von Henri Matisse: Isaac Grünewald (1889-1946) und Sigrid Hjerténs (1885-1948) und andere. Ihre leuchtende Farbenkunst und kühnen rhythmischen Kompositionen waren eine Befreiung von den idealisierenden Traditionen. Der Norweger Edvard Munch (1863-1944) hat auch in Schweden mit seinem Expressionismus Künstler wie Carl Kylberg (1878-1952) stark beeinflusst. Die Motive setzten sich mit dem täglichen Leben auseinander. Die nächste Generation ging, von Cézanne beeinflusst, im bewussten Protest noch weiter. Der schwedische Naivismus oder besser Neoprimitivismus hatte gleichzeitig zwei Programme: Ein soziales und ein formales. Sozial war es insofern, als hier die Arbeiterklasse und die Kleinbürgerschicht sich zum ersten Mal zu Worte meldeten, formal, in der Ablehnung jeder überlieferten bürgerlichen Kunst. Die Peripherie der Städte und ihre sozialen Probleme wurden zu einem künstlerischen Thema. Ein Vertreter hierfür ist der Künstler Sven Erixson.⁵⁵

Die Architekten lenkten ihre Aufmerksamkeit auf den dänischen romantischen Klassizismus; die Arbeiten von Christian Frederik Hansen (1756-1845) und Gottlieb Bindesbøll (1800-1856). (Abb. 46 und Abb. 47) Doch fand man auch neue Zugänge zur klassischen Welt. Der einheimische Primitivismus war eine Bewegung, welche nach traditionellen, lokalen Wurzeln der Gesellschaft aus dem Leben der einfachen Bevölkerung suchte. Junge Architekten entdeckten zu Beginn unseres Jahrhunderts in Mittelschweden die «Siggebohyttan», ein einfaches Bauernhaus, welches um 1800 erbaut wurde. Es revolutionierte das Denken der Ar-

⁵² In Skandinavien besitzen die einzelnen Länder sehr starke, eigenständige, architektonische Entwicklungslinien innerhalb einer gemeinsamen Bewegung. Finnland besass die stärkste und weitverbreitetste Nationalromantik. Treibende Kraft war vor allem das Bestreben, eine andere nationale Formensprache zu entwickeln als den romantischen Klassizismus, jenen imperialistischen Stil Helsinkis, der unter russischen Auspizien entstanden war. Wie St. Petersburg ist Helsinki eine klassizistische Planstadt, welche unter anderen von Carl Ludwig Engel, einem Studienkollegen Schinkels, nach 1818 errichtet wurde. Eine Manifestation des neuen Staates gegen die imperialistischen Mächte Schweden und Russland. Man suchte nach den eigenen Wurzeln. Die Nationalromantik benutzte den reichlich vorhandenen Granit und griff die finnische Holzbauweise wieder auf. Lars Sonk gilt als einer ihrer wichtigsten Vertreter. Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S. 167.

⁵³ ebenda, S. 168.

⁵⁴ Strömberg, Martin, 'Einige Richtungen in der modernen schwedischen Malerei', in: *Werk 9/1949*, S.307ff.

⁵⁵ Hodin, J. P., 'Sven Erixson', in: *Werk 9/1949*, S.315-318.



Abb. 50: Carl Bergsten: Liljevalchs Kunsthalle 1913-1916.



Abb. 51: Carl Bergsten: Liljevalchs Kunsthalle, Skulpturenhalle.



Abb. 52: Gunnar Asplund: Zimmereinrichtung an der Wohnausstellung 1917.



Abb. 53: Arvid Bjerke und Sigfried Ericsson: Kunstmuseum in Göteborg 1923.



Abb. 54: ARES: Göteborgsausstellung 1923, der lange, illuminierte Hof,

chitekten. Dieses einfache Bauwerk, aus dem akademisch unverbildeten Volk, besass eine klassische Einfachheit. Sie war eine Offenbarung, welche die Entwicklung der Architektur beeinflussen sollte. Der nordische «Volksklassizismus» erhielt eine starke Prägung aus der Konstruktion, dem schwedischen Fachwerkbau und der Konstruktion mit Baumstämmen. Der schwedische Architekturhistoriker Eric Lundberg ist vom historischen Zusammenhang zwischen mediterraner Antike und nordischer Volksarchitektur überzeugt. Auch wenn man diesen Bezug nicht nachvollziehen kann, bleibt doch eine formelle Analogie bestehen.⁵⁶ Über den «Volksklassizismus» bekamen die Architekten auch einen formalen Zugang zu den sozial benachteiligten Schichten. Die Architekten besuchten die Gebäude des Alltags, welche um 1800 gebaut worden waren. Die vorgefundenen Objekte wurden eingehend studiert und vermessen. Als Beispiel wäre Osvald Almqvist (1884-1950) zu nennen.⁵⁷

Die Gebäude der Epoche nach dem Ersten Weltkrieg waren als eine Gegenbewegung zum nationalen Realismus strenge, verputzte Volumen und zeigten oft die einfachste Form des Giebeldachs. Ornamente wurden auf ein Minimum reduziert und sparsame Friese zierte die Gebäude teils mit klassizistischem Formenrepertoire, teils mit Darstellungen von humoristischen Alltäglichkeiten⁵⁸. Die Grundrisse blieben aber in der Tradition des «free planning», was sich im Beispiel der Villa Snellman (1918) von Asplund auch in der Fassade widerspiegelt. Die innere Organisation der Gebäude waren weiterhin entwurfsbestimmend. (Abb.49)⁵⁹

Hakon Ahlberg (1891-1984) weist 1925 in seinem Buch «Moderne Schwedische Architektur»⁶⁰ auf die möglichen Gefahren hin: «Als Moderichtung birgt dieser neue Klassizismus zweifellos eine gewisse Gefahr in sich: er neigt zur Vernachlässigung der teuer erkaufte Erfahrungen betreffs der Bedeutung echter Werkstoffe und gesunder Konstruktionen, wie sie das harte nordische Klima unerbittlich fordert.» Die Architekten verwendeten gediegene Werkstoffe und die Behandlung der Konstruktion war nicht mehr so streng, wie noch bei Clason und im nationalen Realismus. Gesucht wurde vielmehr eine kultivierte Form für die funktionelle Bauaufgabe und nicht mehr in erster Linie für die Konstruktion. Diese sollte nun dienendes Element sein. Neue konstruktive Möglichkeiten durch Eisenbeton, Holzschalungen, Holzwerkstoffen und einer beginnenden Standardisierung der Arbeiten auf der Baustelle trugen zum ästhetischen Bild von «Swedish Grace» bei.

Ahlberg sah auch Positives in der neuen Tendenz. «Hat die jüngste Generation nicht in auffallendem Grade sich für die Konstruktion interessiert, so hat sie dagegen bedeutende Fortschritte auf einem anderen Gebiete gemacht, nämlich auf dem der Innenausstattung und des Kunstgewerbes. Diese Grenzmarken des Reiches der Architektur dürften in Schweden gegenwärtig auf eine ziemlich einzig dastehende Weise kultiviert sein, und die Entwicklung auf diesem Gebiete ist sicherlich zu einem nicht geringen Teile dem Einfluss und der Arbeit der Architekten zuzuschreiben.»⁶¹ Den internationalen Erfolg, welchen das schwedische Kunstgewerbe 1925 auf der «Exposition des Arts Décoratifs» von Paris hatte, unterstützt Ahlbergs Behauptung.

Der romantische Neoklassizismus wirkte von ungefähr 1910 bis 1935.

⁵⁶ Linn, Björn, 'Alltagsklassizismus als Ursprung. Der Übergang vom Klassizismus zum Funktionalismus in Skandinavien', in: *Script zur Seminarwoche SS91 Lehrst. Prof. Ruchat*, 1991.

⁵⁷ Zu dieser Zeit ging man wieder vermehrt ins Ausland wie Lewerentz, der in München gearbeitet hatte, oder Asplund, der nach Italien ging, manche gingen sogar in die Vereinigten Staaten.

⁵⁸ Als Beispiel sei hierfür Gunnar Asplunds Gerichtsgebäude in Sölvesborg (1919-21) erwähnt. Im Eingangsbogen befindet sich ein kleines Relief, das einen Polizisten einen Dieb verfolgend darstellt.

⁵⁹ Caldenby, Claes, 'Time, Life and Work. An introduction to Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.10.

⁶⁰ Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925, S.24ff.

⁶¹ ebenda, S.26.



Abb. 55: Hakon Ahlberg: Kunstgewerbepavillon der Ausstellung in Göteborg 1923.



Abb. 56: Beispiel von Exponaten der Firma Gustafsberg 1923.



Abb. 57: Ivar Tengbom: Konzerthaus in Stockholm 1920-26



Abb. 58: Ivar Tengbom: Stockholm Enskilda Banken, Stockholm 1915.

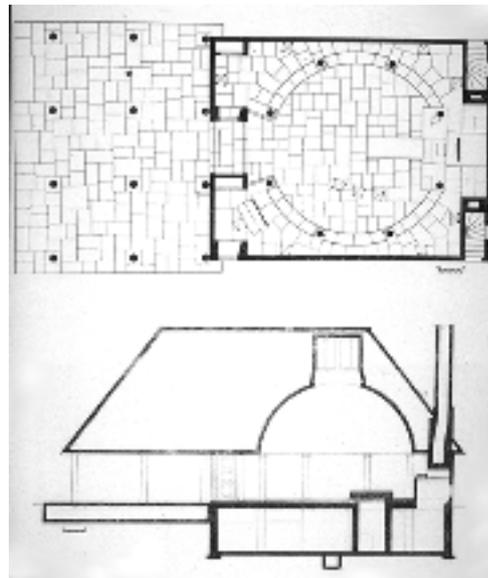


Abb. 59: Gunnar Asplund: Friedhofskapelle in Enskede, Stockholm 1918-20. Die Kuppel im Inneren ist eine Thematisierung des Panthenonzentralraums.

Kunsthalle Liljevalchs

Das erste wichtige Werk des schwedischen Neoklassizismus war die Liljevalchs Kunsthalle in Stockholm-Djurgården (1913-1916) von Carl Bergsten (1879-1935). Hakon Ahlberg meint hierzu: «... ein spartanisch einfacher Bau, der indessen in ausgezeichneter Weise seinen Zweck erfüllt (besonders durch sorgfältig studierte Belichtungsverhältnisse) und in seiner exklusiven Form gleichwohl natürlich sich an die Empirebauten des Djurgårdens anschliesst.»⁶²

Bergstens Kunsthalle ist viel strenger als das Nordische Museum. Clasons Architektur war eher eine Architektur der Repräsentation. Bei Bergsten verlagert sich das Interesse auf die ausgestellten Gegenstände. Das Gebäude wird zu einem öffentlichen Gehäuse der ausgestellten Gegenstände. Die Wände sind ruhiger, abstrakter gestaltet, der Hintergrund ist entmaterialisiert. Der Grundriss wurde nach funktionellen Gesichtspunkten der Nutzung entworfen. Carl Bergsten entwickelte sich wenigstens zu Beginn seiner Laufbahn zu einem «Spiritus rector» der jüngeren Generation, wie ihn Hakon Ahlberg nannte, obwohl seine Bauten aus dieser Zeit kaum als Idealschöpfungen anzuerkennen sind. Zu Beginn des Neoklassizismus mussten seine Anhänger gegen einen erbitterten Widerstand ankämpfen. Dies schweisste die einzelnen Entwerfer zu einer Art «Schule» zusammen. Als dann aber die oppositionelle Richtung «die Bahn frei gemacht hatte», lockerte sich das Band, und die einzelnen Persönlichkeiten standen wieder jeder für sich da.⁶³

Wohnausstellung Liljevalchs 1917

Eine der ersten Ausstellungen in der neuen Kunsthalle war eine Wohnausstellung, die von Svenska Slöjdföreningen 1917 organisiert wurde. Dies war die erste Manifestation des Selbstverständnisses des Werkbundes nach deutschem Vorbild. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte er sich in erster Priorität mit dem Kunsthandwerk der Luxusklasse und der Heimindustrie auseinandergesetzt. Die Wohnungsnot in den Städten näherte sich in dieser Zeit ihrem Höhepunkt. Viele Familien wohnten in Ein- oder Zweizimmerwohnungen. Überbelegungen waren an der Tagesordnung. Etwas musste geschehen. Gregor Paulsson schrieb das Programm zur Ausstellung. Unter den jungen Architekten wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, der in 23 Raumeinheiten resultierte. Die Ausstellung verzeichnete 40'000 Besucher, sie war ein Erfolg. Das erste Mal wurde in Schweden von den Ideen Morris' Abschied genommen. Die Ausnützung der industriellen Fertigung im Interesse von Alltagsprodukten für jedermann war das neue Ziel. Gleichzeitig setzte man sich nicht nur mit den einzelnen Gegenständen auseinander, sondern mit der ganzen Wohnsituation der unteren Schichten.

Grossen Zuspruch fanden das einfache Speisezimmer von Gunnar Asplund (Abb. 52) und verschiedene Räumlichkeiten von Carl Malmsten. Selbst Uno Åhrén, der spätere Theoretiker der Funktionalisten, richtete eine Wohnküche und einen schlichten Wohnraum ein. Er befand sich zu dieser Zeit noch an der Königlichen Technischen Hochschule in der Ausbildung. Die Inneneinrichtungen galten bis zur Stockholmer Ausstellung von 1930 als Standard. Die Ausstellung war ein Auftakt für eine Reihe von weiteren Folgeausstellungen zum Themenkreis Bauen und Wohnen. Sie wurden aber nicht mehr von Svenska Slöjdföreningen organisiert. Die 20er Jahre gelten als das Jahrzehnt der Ausstellungen in Schweden.

1919 schrieb Gregor Paulsson als Ergebnis der Ausstellung eine Propagandaschrift für Svenska Slöjdföreningen: «Vackrare Vardagsvara», schönere Alltagsgegenstände. Dies war

⁶² ebenda, S.28.

⁶³ ebenda, S.25.



Abb. 60: Gunnar Asplund: Stadtbibliothek Stockholm 1920-28.



Abb. 61: Nicodemus Tessin der Jüngere: Schloss in Stockholm um 1700. In der Streischrift «acceptera» wurde eine Abbildung des Schlosses mit «Också en låda», «Auch eine Kiste» betitelt.



Abb. 62: Uno Åhrén: Zimmereinrichtung aus dem schwedischen Katalog der «Exposition des Arts Décoratifs» in Paris 1925.



Abb. 63: Gunnar Asplund: Zimmereinrichtung im schwedischen Pavillon in Paris 1925.

die erste Propagandapublikation des schwedischen Werkbundes. Vergleicht man diese Publikation mit dem Buch «Den nya arkitekturen» so ist eine Entfernung vom entwerfenden Künstler festzustellen. Die industrielle Fertigung wird wichtiger.⁶⁴

Jubiläumsausstellung in Göteborg 1923

Zum 300-Jahr-Jubiläum der Stadt Göteborg organisierte Svenska Slöjdföreningen 1923 eine Kunstindustrierausstellung, die in teilweise provisorischen, teilweise in auf Dauer geplanten Ausstellungsgebäuden stattfand. Der Ausstellung ging 1917 ein Wettbewerb um die Gestaltung des Götaplatsen voraus. Das Kunstmuseum und der Platz wurde von der Architektengruppe ARES, Sigfrid Ericson (1879-1958), Ernst Torulf, R. O. Svensson und Arvid Bjerke, nach der städtebaulichen Vorlage Albert Lilienbergs (1879-1967) zwischen 1919-1923 ausgeführt. Dieser sah eine gerade, seitlich durch Monumentalbauten begrenzte Zeremoniestrasse vor, welche mit dem Kunstmuseum seinen Abschluss finden sollte.⁶⁵ Das heute noch existierende Museum zeichnet sich durch eine für den schwedischen Klassizismus der 20er Jahre ungewöhnlich schwere Monumentalität aus. Das Gebäude mag ausstellungstechnisch gediegen sein, doch wirkt es kulissenhaft. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die erstaunlich geringe Tiefe des Gebäudes. Steen Eiler Rasmussen spricht von Öffnungen in der Fassade, die so hoch seien, dass drei Giraffen übereinander hindurchschreiten könnten.⁶⁶

Die Ausstellung brachte dem Neoklassizismus in Schweden den Durchbruch, obwohl die Liljevalchs Kunsthalle bereits moderner war. An der Göteborger Ausstellung wurde nach alter Manier der Ausstellungssalon zelebriert, auch in Form von temporären Bauten. Hakon Ahlbergs Pavillon für die Kunstindustrie war einer der schönsten. Er stand hinter dem Platz auf einer Anhöhe, gleich einer Renaissancevilla mit Atrium. Die Exponate waren vielfach Luxusgüter; Kristallgläser von Orrefors waren Höhepunkte der frühen 20er Jahre. Die Ausstellung, speziell das Kunstgewerbe und das Stadthaus von Östberg, erweckten das erste Mal seit Tessin dem Jüngeren ein grosses internationales Interesse an der zeitgenössischen schwedischen Architektur.⁶⁷

Der führende Theoretiker des Neoklassizismus war Ivar Tengbom (1878-1968). Von ihm stammt das Konzerthaus von Stockholm (1920-1926). Hakon Ahlberg beschreibt den Bau so: «... er hat es verstanden, mit einer praktisch tadellosen Lösung des jeweiligen Problems eine geschmackvolle und gepflegte Formgebung zu verbinden. In dieser Hinsicht bildet Tengboms Werk in gewisser Weise eine Fortsetzung des Werkes Clasons.»⁶⁸ Einem einfach erscheinenden Baukörper hatte er die komplexe Struktur von zwei Konzertsälen eingeschoben. Doch wird man von der Grösse nicht erschlagen, wie dies in Göteborg geschieht.

Ebenfalls zu erwähnen ist die Zentrale der Stockholmer Enskilda Bank, welche er bereits 1915 vollendete. Einerseits orientiert er sich im Sockelbereich am Manierismus der Renaissance, andererseits in den oberen Bereichen am Gedankengut des Deutschen Werkbundes und Josef Hoffmanns. Verbunden werden die beiden Teile durch einen etwas schwülstigen Portikus. Ein monumentaler kubischer Palazzo. Beachtenswert ist Tengboms Verständnis der einzelnen Stile, und ihrer Anwendung. Die Högalidskirche von Stockholm (1923) ist eigentlich ein dem nationalen Realismus verpflichteter Bau mit mittelalterlicher Klinkerfassade. Doch die Komposition und die Detailausformung besitzen eine klassische Strenge. Die Wände sind zwar rustikal in der Textur, aber scharf in der Definition.

⁶⁴ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.54.

⁶⁵ Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.180.

⁶⁶ Rasmussen, Steen Eiler, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin, 1940, S.130.

⁶⁷ Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.36.

⁶⁸ Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925, S.25.



Abb. 64: Weissenhofsiedlung 1927: Blick vom Haus von Peter Behrens.



Abb. 65: Erik Friberger: HSB Mietshäuser im Gebiet Stigberget, Göteborg 1929.

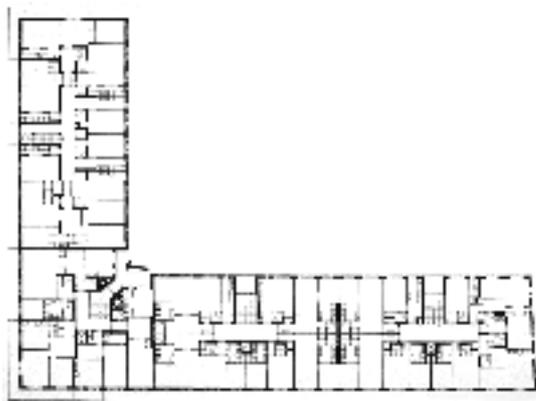


Abb. 66: Sven Wallander: HSB Grundriss eines Wohnblocks in Skinnarviksberget, Stockholm 1931.



Abb. 67: Sven Wallander: HSB Wohnblöcke in Skinnarviksberget, Stockholm 1931.

Neobarocke Elemente an Haupteingang und auf dem Dach der Türme widerspiegeln die bewegten Elemente der Komposition. Dieses Konglomerat von Teilen wirkt nicht mehr so einheitlich wie das Stadthaus, doch erreicht er durch die Direktheit der Zitate eine Veredelung des Entwurfs.

Einen Schritt weiter ging die jüngere Generation. Gunnar Asplund (1885-1940) und Sigurd Lewerentz (1885-1975). Ihre städtebauliche Planung des Waldfriedhofs «Skogskyrkogården» (1915-40) weist auf die Fundamente ihres Denkens, die Nationalromantik, hin. Doch mit den Bauwerken der Waldkapelle (1918-1920) (Abb. 59), dem Umkleidehaus der Friedhofsgärtner (1922) von Asplund und der Kapelle (1925) von Lewerentz erweisen sie sich als Begründer des romantischen Neoklassizismus. Asplunds Skandia Kino in Stockholm (1922-23) führt die spielerische Erhabenheit eines Innenraumes vor, welcher durch seine strenge Ordnung eine grosse Menge von einzelnen Details verkraften kann, ohne in Kitsch zu verkommen. Åhrén war hier sein Mitarbeiter. (Abb. 98) Die Karl Johanschule von Göteborg (1915-24) ist einer der klarsten klassischen Entwürfe Gunnar Asplunds. Die konzeptionelle Direktheit des inneren Aufbaus widerspiegelt sich in der klaren Konzeption der Volumetrie. Als wichtigstes Bauwerk dieser Epoche ist Gunnar Asplunds Stockholmer Stadtbibliothek (1920-28) zu betrachten. Diese Komposition aus einem Zylinder und einem Kubus als Sockel stellt einen Wendepunkt in seinem Schaffen dar. Seine grösste klassizistische Arbeit ist zugleich seine letzte dieser Periode.⁶⁹ (Abb. 60)

Die Objekte Asplunds gehen meist über das eigentliche Objekt hinaus und begreifen sich als städtebauliche Eingriffe. Alle Entwürfe behandeln die einzelnen Räume in einer Sequenz, eine Hintereinanderreihung von Räumen. Wände werden zu entmaterialisierten Hüllen, die mittels geometrischer Grundkörper und geometrischer Proportionierung geordnet werden.

Wichtige heimische Referenzpunkte der Architektur der 20er Jahre sind seit der Vasazeit in Schweden zu finden. Das Reich Gustav Vasas erreichte während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Stabilisierung und Festigung der politischen Macht. Hierdurch entstand eine grosse kulturelle Entfaltungsmöglichkeit. Die königlichen Schlösser Drottningholm, Gripsholm, Vadstena und Kalmar sind wichtige Exponenten. Architektonisch ist hier vor allem das Werk Nicodemus Tessins des Jüngeren (1654-1728) zu erwähnen. Sein Königsschloss von Stockholm ist mit seiner einfachen kubischen Volumetrie eines der wichtigsten Bauwerke der Stadt. Der schwedische Barock ist in der Fassadengestaltung viel spartanischer als der Kontinentaleuropäische. Das Gewicht wurde auf die stilistisch französisch orientierten Innenräume gelegt, da sich das Leben in Schweden klimabedingt vermehrt im Inneren abspielt. Aussenräume, wie Höfe, Plätze und Gärten wurden hierdurch weniger mit Berücksichtigung auf den äusseren Eindruck angelegt und sind in ihrer Anlage kleiner als in Paris. Point de vues wurden kaum eingesetzt.⁷⁰

Die geografische Entfernung zu Rom hat grössere Entfaltungsmöglichkeiten eröffnet. Die antiken und römischen Vorbilder waren weniger bekannt als auf dem Kontinent. Zusätzlich war Schweden protestantisch. Die römisch-katholische Kultur hatte die Kirche als eine ihrer wichtigsten Stützen nicht zur Hand. Profanbauten waren dadurch viel häufiger. Der schwedische Barock Tessins des Jüngeren konnte zumindest in der Übergangsphase von Nationalromantik zum Klassizismus eine Vermittlerfunktion übernehmen. Er war nationales Kulturgut, welches bereits eine klassische Strenge aufzuweisen hatte.⁷¹ Neben dem, schon oben erwähnten, Einfluss Dänemarks auf die schwedische Architektur nach dem Ersten Weltkrieg, existierte auch eine starke Rückbesinnung auf die eigenen Klassiker der Geschichte.

⁶⁹ Siehe auch: Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Stockholm, 1950.

⁷⁰ Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925, S.11ff.

⁷¹ Selbst die Funktionalisten benutzten die straffe Volumetrie des Schlosses als nationalen Bezugspunkt. Ihre Architekturauffassung sei nichts weiteres als die Weiterführung einer bereits existierenden. Siehe auch acceptera.



Abb. 68: Luma Glühlampenfabrik von KF in Hammarby bei Stockholm 1928-30

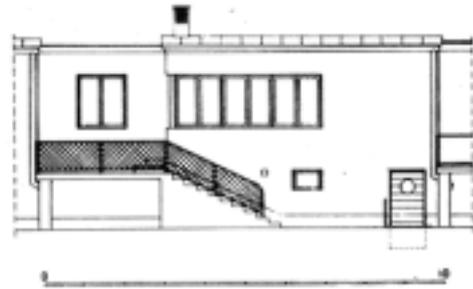


Abb. 69: Grundriss einer Wohnung.



Abb. 70: Hafergrützmühle Tre Kronor von KF auf Kvarnholmen bei Stockholm 1926-28



Abb. 71: Arbeiterreihenhäuser von KF auf Kvarnholmen bei Stockholm 1929-30.

Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 1925

Einen grossen internationalen Erfolg konnte der Schwedische Werkbund 1925 in Paris verzeichnen. Der Pavillon von Carl Bergsten, das Kunsthandwerk und die industriell gefertigten Produkte wurden als verheissungsvolle Ansätze zu einem neuen Stil gefeiert.⁷² Die englische Presse bezeichnete das Ausgestellte als «Swedish Grace». Der Industrie wurde zugutegehalten, dass sie aus einem noch intakten Fundus des Kunstgewerbes schöpfen könne. Doch hat diese Bezugsmöglichkeit die Industrie später eher gehemmt als beflügelt. Weiterentwicklungen in der Formgebung waren an der Ausstellung in Stockholm 1930 kaum auszumachen. Für die weitere Entwicklung innerhalb der schwedischen Architektur war der ausgestellte Pavillon von Le Corbusier von fundamentaler Bedeutung. Uno Åhrén und Gregor Paulsson kamen beeindruckt von diesem Erlebnis nach Stockholm zurück. Der konstruktivistische Pavillon von Melnikow oder die Theaterausstellung im österreichischen Pavillon wurden von den Schweden nicht beachtet. Auch in «Byggmästaren», der schwedischen Architekturzeitschrift wird vor allem die eigene Ausstellung und Le Corbusier als mögliche Zukunft besprochen.⁷³

Stuttgart 1927

Die Weissenhofsiedlung schlug international hohe Wellen. Sie zeigte, dass der Deutsche Werkbund an der Spitze der zukunftsorientierten Institutionen stand. Der freie Städtebau und die experimentelle Art der Gebäude muss inspirierend auf die Besucher aus Schweden gewirkt haben. 1927 kamen Sven Markelius und Uno Åhrén, ein Jahr später Gunnar Asplund und Gregor Paulsson. Sigfried Giedion führte letztere, bei ihrem Treffen in Stuttgart wohl durch das Wohngelände. Åhrén publizierte hierüber einen Artikel in «Byggmästaren».⁷⁴

Vom Neoklassizismus in den Funktionalismus

Der Funktionalismus war in Schweden vor der Stockholmer Ausstellung von 1930 keine unbekannt architektonische Haltung. Er hatte bereits Exponenten und Bauwerke aufzuweisen, welche die Grundelemente des Funktionalismus' wie die abstrakte Behandlung der Wand und den Umgang mit den Volumen bereits im Klassizismus entwickelt hatten. Der Funktionalismus war ein Wechsel von einer ästhetischen Sichtweise zu einer rationalen. Gregor Paulsson und Uno Åhrén haben ihm den Weg geebnet.

Die schwedische Wirtschaft hatte im Ersten Weltkrieg, obwohl man von direkten Kriegshandlungen verschont geblieben war, mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die Bevölkerung hatte kein Geld. Die Preise waren verhältnismässig hoch. Im Jahre 1920 bekam Schweden die weltweit erste sozialdemokratische Regierung, die nicht durch eine Revolution an die Macht gekommen war. Die Regierung konnte jedoch viele Ziele nicht durchsetzen, da

⁷² Parigot, Hippolyte, 'Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris. Streifzüge', in: *Werk* 1925, S.185.

⁷³ In der Vorrede von Hakon Ahlbergs Buch «Moderne Schwedische Architektur» von 1925 lobt Werner Hegemann die Anstrengungen, welche man in Schweden unternommen hatte, um die Baukunst aus ihrem Verfall Ende des 19. Jahrhunderts zu retten. Interessant ist der Vergleich mit der, seiner Meinung nach, besonders tief gefallen deutschen Architektur. Die schwedische Architektur brauchte demnach internationales Niveau 1925 nicht zu scheuen.

⁷⁴ Åhrén, Uno, 'Stuttgartertutställningen', in: *Byggmästaren* 1927, S.253-261.



Abb. 72: Osvald Almqvist: Wasserkraftwerk von Hammarfors 1925-28.



Abb. 73: Sven Markelius und Uno Åhrén: Haus der Studentenschaft, Kårhuset 1930.



Abb. 74: Wolter Gahn: Bürohaus in Stockholm 1929.

ihre Basis im Parlament zu klein war. Sie wurde im darauffolgenden Jahr wieder von der Macht verdrängt. Die Arbeitslosigkeit erreichte 1922 ihren Höhepunkt und sank in der Folge nicht mehr unter die 10% Marke. Vermehrte Eheschliessungen der geburtenstarken Jahrgänge der Jahrhundertwende führten zu einem verstärkten Druck auf den Wohnungsmarkt. Die Preise stiegen.⁷⁵ Laut einer Untersuchung von Uno Åhrén für die Stockholmer Ausstellung 1930, benötigte man für die Miete in Amsterdam bei einem Einkommen von 1800 bis 2400 Gulden 12-19% des Gesamteinkommens, in Stockholm durchschnittlich 35%. Das Missverhältnis ist klar ersichtlich. Die durchschnittliche Anzahl Zimmer pro neuerstellter Wohnung fiel zwischen 1923 und 1930 von 3,6 auf 2,6. Durch die starke Expansion der schwedischen Städte sank die Qualität der Wohnungen für die Durchschnittsbevölkerung ins Unzumutbare. Die hygienischen Verhältnisse liessen in Arbeiter- und Kleinbürgerquartieren viel zu wünschen übrig. Zu viele wohnten in zu kleinen Wohnungen, was eine Steigerung der Wohnqualität zum Gebot der Stunde machte. Staatliche Interventionen und Gesetze oder finanzielle Unterstützung gab es nur vereinzelt. Dies war die Wohnsituation, für die man architektonische Lösungen diskutierte.

Wohngenossenschaften, wie HSB, Hyresgästernas Sparkasse och Byggnadsförening (Sparkasse und Bauverein der Mieter, gegründet 1923), sprangen erfolgreich in die Lücken. Chefarchitekt Sven Wallander hat als erster den Kleinwohnungsbau weitgehend normiert und typisiert. Er versuchte, durch Ausnutzung der Vorteile von Grossbaustellen, funktionellen Grundrisslösungen, minimalsten Zimmergrössen und dem Einbau einer zeitgemässen Infrastruktur, wie Zentralheizung, Elektrisch-, Gas-, Wasseranschluss und Müllabwurf-schächten eine Steigerung der Wohnqualität zu erreichen. Gleichzeitig mussten die Kosten gesenkt werden. Er griff hierbei zu teilweise fraglichen Mitteln, wie der Anordnung von bis zu acht Wohnungen auf demselben Stockwerk, welche von einem dunkeln Treppenhaus erschlossen wurden. So waren teilweise Wohnungen nur von Norden her belichtet, wie in der Siedlung Skinnarviksbergen 1931 in Stockholm. (Abb. 66 und Abb. 67)

Die Reformen haben die Mieten erheblich senken können. Die HSB blieb nicht Besitzerin der von ihr erstellten Häuser. War ein Block bezogen, so wurde er einer Tochtergesellschaft der Mieter übergeben, über welche sie die Oberaufsicht behielt. Um die Macht der Wohn-genossenschaften zu illustrieren sei erwähnt, dass HSB 1931 jeden zehnten Stockholmer beherbergte. HSB besass eigene Produktionsstätten für vorfabrizierte Elemente.⁷⁶ Ein Informationsaustausch mit Deutschland, insbesondere zu den Siedlungen von Ernst May in Frankfurt und ihren wissenschaftlichen Forschungen, wurde ab 1930 getätigt.⁷⁷

Parallel, teilweise auch früher als die Wohnbaugenossenschaften, entstanden die nicht weniger mächtigen Konsumgenossenschaften, Kooperativa Förbundet, KF. Ihr Ziel war die Senkung der durch Kartelle künstlich hochgehaltenen Preise. Im Jahre 1927 erstellten sie Schwedens grösste Margarinefabrik. Die Preise sanken rapide und die Qualität wurde besser, ein Kartell war gebrochen und das nächste anvisiert. Diese Genossenschaften waren an den Ergebnissen des neuen Bauens stark interessiert. Die funktionelle Architektur war einfacher zu bauen, funktional überlegen und unterschied sich auch ästhetisch klar von der zu bekämpfenden «klassizistischen Kartellarchitektur». Die Hafergrützenmühle (1926-1928) der schwedischen Konsumgesellschaften auf Kvarnholmen bei Stockholm waren ein Symbol der neuen Architektur. Gebaut wurde sie vom eigenen Architekturbüro, welches von Beginn 1925 bis 1958 unter der Leitung des Architekten Eskil Sundahl (1890-1974) stand. Sein engster Mitarbeiter war Olof Thunström. Bereits 1931 war dieses Architekturbüro mit mehr als 50 Angestellten eines der grössten des Landes, selbst weltweit war es eines der grössten funktionalistischen Architekturbüros. Man baute für KF Fabriken, Silos, Verwaltungsgebäude, Lagerhallen, Wohnungen und Ladeneinrichtungen. Ab 1930 wurden auch Aufträge von ausserhalb angenommen. Die technischen Details, sowie Fragen der Rationalisierung und

⁷⁵ Svedberg, Olle, 'Der Wohnungsbau des Funktionalismus und seine Voraussetzungen', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.67ff.

⁷⁶ Giedion, Sigfried, 'Internationale Kongresse für neues Bauen. Schweden', in: *Bauwelt* 17/1931, S.6f.

⁷⁷ Interview mit Claes Caldenby.

Standardisierung der Bauaufgaben wurden in diesem Büro eingehend studiert, selbst formalen Problemen wurde Achtung geschenkt.⁷⁸

Unter den weiteren wichtigen Gebäuden ist die Arbeitersiedlung auf Kvarnholmen von Olof Thunström (1929-1930). Die Siedlung besteht aus klar strukturierten Reihenhäusern im Wald und dient zur Unterbringung der in den Mühlen und Silos beschäftigten Arbeiter und Angestellten der KF. Sie waren ein wichtiger Schritt für bessere und billigere Familienwohnungen. Das Stockholmer Bussdepot (1931, vergrößert 1938) ist eine Bogenkonstruktion zur Unterbringung der Fahrzeuge der Stockholmer Busbetriebe. Hier, wie auch bei der Glühlampenfabrik Luma, war Arthur von Schmalensée Mitarbeiter. Die Luma Glühlampenfabrik in Hammarby bei Stockholm (1928-1930) wird aus kubischen Körpern für die Produktion gebildet. Auf einem Dach befindet sich ein Glaskubus, der zu Testzwecken der produzierten Glühbirnen diente; Expressivität der Funktion.⁷⁹

W. Riezler beschreibt 1930 das Strassenbild von Stockholm: «Das Bild wäre ganz einheitlich, einheitlicher als das irgendeiner Stadt, in der überhaupt in den letzten Jahren gebaut worden ist, - wenn nicht da und dort einzelne Bauten der Konsumgenossenschaften, stünden ... also Zeugen einer neuen wirtschaftlich- sozialen Entwicklung, von besonderer Bedeutung in diesem Lande ... So ist dieses Nebeneinander zweier Bauweisen von grösster Gegensätzlichkeit wahrscheinlich der ganz zutreffende Ausdruck der wirtschaftspolitischen Situation.»⁸⁰

Das Bürohaus von Wolter Gahn in Stockholm 1929 ist eines der ersten seiner Art in Schweden. Der Stützenbau mit der einfachsten Rasterfassade kann als eines der ersten innerstädtischen funktionellen Geschäftshäuser mit Ladenlokal Schwedens betrachtet werden. Das Haus ist sehr einfach in seinem Aufbau und lebt deshalb stark von der Detailausformung. Da Gahn Redakteur der Architekturzeitschrift «Byggmästaren» war, erreichte die Propaganda der Funktionalisten die ganze schwedische Architektenschaft.

Osvald Almqvist (1884-1950) kann als Avantgardist der schwedischen Architektur betrachtet werden. Bereits in seinen Arbeiten um 1910, vor allem im Kraftwerk am Forshuvudforsen, zeigt er seine sachliche, beinahe rein technische Einstellung zu den Problemen der Architektur, indem er die Funktion ästhetisierend auf die Form wirken lässt. Mit dem Wasserkraftwerk von Hammarfors (1925-1928) hat er ein erstes, komplettes Exempel funktionalistischer Architektur für Schweden erbaut. Doch gerade hier zeigt er, dass die funktionelle Architektur auch in ästhetischer Hinsicht mit allgemein verständlichen Bildern zu arbeiten vermag. Das Kraftwerk gebärdet sich wie ein sich dem Wasser entgegenstimmender, mit Technik gefüllter Stein.

Der Funktionalismus hatte auch bereits Erfolge bei Wettbewerben für repräsentative Bauten. Sven Markelius und Uno Åhrén gewannen 1928 den Wettbewerb für das Haus der Studentenschaft, Kårhuset, der Technischen Hochschule in Stockholm. Erbaut wurde es im darauffolgenden Jahr. Dieser aus Kuben gebildete, asymmetrische Komplex weist eine starke ästhetische Radikalität auf. Ihre, dem funktionellen Bauen verpflichteten Gebäude, die kämpferische Art zugunsten der modernen Architektur und ihre Mitarbeit im CIAM, machte aus ihnen die international bekanntesten funktionellen Architekten Schwedens neben Asplund.

⁷⁸ Giedion, Sigfried, 'Internationale Kongresse für neues Bauen. Schweden', in: *Bauwelt* 17/1931, S.2 und Näsström, Gustaf, *Svenk funktionalism*, Stockholm, 1930, S.2ff.

⁷⁹ Rudberg, Eva, 'Svensk funktionalism', in: *arkitektur* 4/1980, S.16f.

⁸⁰ Rietzler, W., '«Stockholmutställningen 1930»', in: *Die Form* 17/1930, S.442.

Weltausstellung Barcelona 1929

Die Weltausstellung von Barcelona war ein monumentaler Aufguss der Zuckerbäckerarchitektur aus Paris 1900. Das Ausstellungsgelände war achsial organisiert, die Ausstellungsbauten waren in möglichst solider Monumentalität errichtet. Mies van der Rohes Deutschlandpavillon war eine Ausnahme an der Ausstellung. Die alte Welt war noch immer lebendig. Nicht alle Ausstellungen waren von einer Fortschrittlichkeit der Werkbundausstellungen.⁸¹ Nur im Vergleich zu dem, was auf anderen, gleichzeitig durchgeführten Ausstellungen geboten wurde, kann man die Fortschrittlichkeit der Ausstellung in Stockholm 1930 richtig einschätzen.



Abb. 75: Weltausstellung Barcelona 1929. Gelände aus der Vogelschau.

⁸¹ Sigfried Giedion macht seinem Unwillen Luft: «... Gesolei Düsseldorf 1927, oder die Pressa, Köln 1928. Das ist vielleicht noch verfehler als die Zuckerbäckerei der Pariser Weltausstellung 1900 oder die Leinwandmonumentalität der Pariser Kunstgewerbeausstellung 1925, denn diese Bauten verschwinden zum grössten Teil wenigstens nach Ablauf der Ausstellung, während die Backsteinromantik von Düsseldorf und Köln dem Ausstellungsprinzip, das auf möglicher Beweglichkeit und Veränderbarkeit der Bauten beruht, direkt entgegengesetzt ist. ... die backsteinummantelten Skelettbauten der Pressa-Ausstellung hemmen am schlimmsten die zukünftig beabsichtigten Veranstaltungen. Man mag uns ruhig als ästhetisch blind betrachten: im Prinzip sehen wir keinen Unterschied zwischen dem Barockgedonner von Barcelona 1929 und den Pressa-Bauten von Köln, die in ihrer scheinbaren Sachlichkeit heute noch stehen.» Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S. 374.



Abb. 76: Stockholmer Ausstellung 1930: Präsentationsdarstellung des Blumenstaudengartens von Max Söderholm 1930.



Abb. 77: Stockholmer Ausstellung 1930: Flugbild vom Gelände Richtung Westen mit dem Eingang unten links, der Landwirtschaftsausstellung links und dem Flugfeld oben links.



Abb. 78: Stockholmer Ausstellung 1930: Kanal vor dem Pavillon 23.



Abb. 79: Gunnar Asplund präsentiert Generalkonsul Josef Sachs den Bau der Ausstellung.

ANALYSE

Gunnar Asplund war Chefarchitekt und hatte somit die Oberaufsicht über die Stockholmer Ausstellung. Aus diesem Grund behandelt die Analyse in erster Linie Asplunds Arbeitsweise und Zugang zu architektonischen Problemstellungen. Die daran im Anschluss behandelte Wohnbauausstellung stellt diesbezüglich einen gewissen Kontrapunkt dar, denn hier wurden viele weitere Architekten zugezogen.

Die Arbeitsweise Gunnar Asplunds kann nicht direkt aus theoretischen Lehrmeinungen abgeleitet werden. Die Tatsache, dass er im Laufe seines Lebens mit verschiedenen architektonischen Richtungen, im allgemeinen Gebrauch Nationalromantik, romantischer Neoklassizismus, Funktionalismus und New Empiricism genannt, umzugehen wusste, verweist auf einen nichtformalen Zugang zu Architektur. Die Stilform selbst kann nicht das Ausschlaggebende gewesen sein. Insbesondere im Kontext der aufstrebenden, technischen Welt, in welchem sich Asplund und die Ausstellungsmacher sahen, war es nicht mehr ohne weiteres möglich, eine architektonische Haltung mittels Ästhetik oder Stil zu begründen. Asplund war dennoch eine ästhetisch denkende Persönlichkeit. Architektur besass für ihn ein eindeutiges kulturelles Fundament. Architektur war kein freies Gestalten.

Anhand einer Analyse des Beispiels der Stockholmer Ausstellung gewinnt man ein gutes Bild von Asplunds Vorstellungen und kann Rückschlüsse auf dessen theoretische Hintergründe ziehen.

Zur Ausstellung

Bereits die Ortswahl Stockholm, die Hauptstadt Schwedens, zeigt, welche Bedeutung man der Ausstellung beimessen wollte. Die Professionalität, mit der man das Projekt anpackte und die geplante Grösse des Unternehmens demonstrieren, dass nicht eine beliebige Ausstellung das Ziel war, sondern, dass es eine noch umfassendere Manifestausstellung zu organisieren galt als die Wohnausstellung in der Kunsthalle Liljevalchs von 1917. Der ausgewählte Ort am Djurgårdsbrunnsviken, in Sichtweite zur Stadt, ist ein Ort mit einer typisch schwedischen Grundstimmung. Die Präsenz von Natur und Stadt in einer engen räumlichen Beziehung, getrennt durch Wasser, ergibt eine Ausgangssituation, welche stark dem schwedischen Lebensgefühl entspricht. Dieses Neben- und Miteinander von städtischer Industriegesellschaft und Natur durchzieht die ganze Ausstellung und ist Ausdruck schwedischer Identität.⁸²

Die drei verschiedenen Hauptteile der Ausstellung Kunsthandwerksausstellung, Wohnungsausstellung und Vergnügungspark sind städtebaulich voneinander abgestuft und bedienen sich jeweils eines anderen Ordnungssystems. Trotz Asplunds entwerferischer Hauptverantwortung, sprechen die drei Teile eine eigene Sprache von unterschiedlicher Qualität. Der kunstgewerbliche Ausstellungsteil ist eine rhythmisierte Abfolge von Zwischenräumen und Körpern, der Wohnungsteil ordnet die einzelnen Gebäude gleichmässig entlang einer Strasse und der Vergnügungspark ist durch zwei zentrale Plätze organisiert, von wo aus die Hauptattraktionen erreicht werden können.

⁸² W. Kittel beschreibt die Eingangssituation wie folgt: «Eine Art Vorhof zeigt nach Durchschreiten des Haupteinganges links die Hallen der Verkehrsmittel, rechts einen üppigen Staudengarten mit elektrischer Bodenheizung ... Also am Eingang einer Kunstgewerbe-Ausstellung die technisch am engsten umrissenen Formen von Rennwagen und Flugzeug neben der freien Mannigfaltigkeit der Natur.» Kittel, W., 'Die Ausstellung Stockholm 1930. Modernes Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen', in: *Schweizerische Bauzeitung* 12/1930, S.143.

Anforderungen

Die Stockholmer Ausstellung von 1930 war eine Werkbundaussstellung. Die nationalen Gruppen des Werkbundes in Europa waren Schrittmacher der neuen Architektur und des Kunsthandwerkes. Der Deutsche Werkbund war seit der Kölner Ausstellung 1914 ein Vorreiter in der Suche nach der Lebensform unter den veränderten Bedingungen. Diese Rolle verstärkte er noch mit der Weissenhofsiedlung. Beide Ausstellungen waren aus kleinen individuellen Elementen aufgebaut. Es war grundsätzlich klar, dass sich auch die Werkbundaussstellung in Stockholm nicht an historischen Bildern orientieren durfte. So sollte sie denn auch nach Möglichkeit in Kleinstrukturen organisiert sein. Modernität war Programm. Referenzen zu den Weltausstellungen konnte man sich aus rein ideologischen Gründen nicht erlauben. Man wollte in die Zukunft weisen und nicht nur den Stand der Gegenwart zeigen.

Asplunds eigene Kommentare in der Zeitschrift «Byggmästaren» zeigen eine «funktionelle» Argumentationsweise zugunsten der Kleinstruktur innerhalb der Ausstellung: «Natürlich könnte man sich denken anstatt der erfolgten Einteilung in relativ kleine Gebäude, die unterschiedlichen Ausstellungsgegenstände in einem oder mehreren grossen Gebäudekomplexen zusammenzuführen. Der Vorteil wäre damit die Möglichkeit zur Ausweitung des berechneten Raumbedarfs einer Exponatgruppe zu Lasten einer anderen gewesen. Der Nachteil für die betroffenen Ausstellungsobjekte liegt einerseits in der Schwierigkeit die verschiedenen Exponate in einer grossen, gemeinsamen Halle in der Weise unterzubringen, dass alle einen passenden Platz mit passender Beleuchtung erhalten, andererseits in der Gefahr der Massenhäufung von Gegenständen - mit dem Publikum muss man vorsichtig sein, es verträgt nicht zu viel auf einmal.

Das Pavillonsystem hat, zumindest in diesem Fall, viele Vorteile; bessere Überschaubarkeit und Orientierungsmöglichkeit der Besucher, bessere Möglichkeiten zu passenden Raumformen und Installationen für die unterschiedlichen Ausstellungsgruppen, die Möglichkeit überall frei wählen zu können zwischen hohem oder tiefem Seitenlicht oder einer Belichtung von oben, bessere Möglichkeit für Schaufenster, die Möglichkeit zwischen dem Besuch einiger Ausstellungsgruppen für eine Weile die Kunstindustrie zu verlassen und sich stattdessen in einem Garten auszuruhen, grössere Bewegungsfreiheit und kleinere Aussenmasse, was im landschaftlichen Zusammenhang vorteilhaft ist.

Ausserdem bringt das Pavillonsystem den Vorteil mit sich, dass die ganze Ausstellung viel grösser und reicher wirkt, als wenn die gleiche Fläche in eine oder wenige Hallen zusammengefasst wird - ein Vorteil, der für eine relativ kleine Ausstellung nicht verachtet werden darf. Da Ausstellungsgegenstände kaum die grosse und allgemeingültige Bedeutung von Museumsexponaten bekommen, erschien es falsch, sie hinter feierlich geschlossenen Museumsfassaden zu verschliessen. Natürlicher erschien es vom eher neutralen, weniger präntiösen Charakter eines Gebäudes mit Ladengeschäften auszugehen.»⁸³

Eine gründliche Analyse der Aufgabe, ihres inneren Aufbaus und wie diese einzelnen Teile aufeinander abzustimmen sind, muss Asplund als Grundlage gedient haben. Nur so konnte eine solch logische Abfolge der einzelnen Pavillons erreicht werden. Neben den von ihm beschriebenen funktionellen und räumlich-atmosphärischen Gründen bleibt die Tatsache bestehen, dass seine Organisationsweise klar im Trend der Entwicklung der Werkbundaussstellungen stand.

Ferdinand Boberg kam bei seinen Ausstellungen 1897 und 1909 genau zur gegenteiligen Lösung. Als Referenzpunkte dienten ihm hierbei die Weltausstellungen mit dem Crystal Palace von John Paxton. Asplunds Grundentscheidung gegen eine Hallenarchitektur, zugunsten einer kleinstrukturellen Addition von individuellen Pavillons war auch eine Gegenreaktion zu den grossbürgerlichen Repräsentationsmitteln. Man suchte jetzt nach einer zu-

⁸³ Asplund, Erik Gunnar, 'Stockholmsutställningen 1930 utställningshallarna', in: *Byggmästaren* 1930, S.132.

kunftsorientierten Darstellungsweise, welche nicht nur versuchte, momentane Meisterstücke vorzuführen, sondern das Alltagsleben der Menschen zu berühren und in eine positive Zukunft zu leiten. Diese noch suchende Haltung weitete das Spektrum der gangbaren Wege für die Zukunft. Es musste ein Ordnungssystem für eine temporäre Ausstellung gefunden werden, welches die Vision vom modernen Leben in der Stadt in Schweden darzustellen verstand.

Asplund wollte die einzelnen Pavillons nicht durch eine von aussen auferlegte Geometrie ordnen. So wurde der vorgefundene Ort der Ausstellung mit seiner Uferlinie, den Höhenunterschieden, Grenzen und der Lage der Bäume der bestimmende Faktor des Städtebaus. Dennoch durfte das Resultat keine Romantisierung der Welt sein. Die Ausstellung sollte schwedisch aber dennoch international-modern sein. Die neuen Techniken, Materialien und Lebensweisen benötigen einen neuen eigenen Ausdruck, ohne formal auf die alten Stile und Ordnungssysteme zurückzugreifen.

Diese grosse Bandbreite von ideellen Anforderungen löste Asplund, indem er weder den modern-rationalen Städtebau, noch die repräsentative Städteplanung zur Anwendung brachte. Er orientierte sich städtebaulich primär an Ragnar Östberg und an der Romantik Camillo Sittes⁸⁴, während die Antike und die heimische Architektur des 18. Jahrhunderts die Quelle seines Suchens nach den einfachen geometrischen Formen waren.

Keine aufgesetzte Moderne

Der damals zukunftsorientierte Städtebau, wie die «ville verte» mit dem «plan voisin» oder eine rationelle Zeilenbauweise machten hier keinen Sinn. Asplund lehnte das formelle Übertragen von idealen modernen Stadtbildern auf die Ausstellungsarchitektur ab. Aufgrund einer klaren Analyse dessen, was die Ausstellung an baulichen Lösungen bedurfte, fielen bereits die rein formellen Übernahmen weg.

Da es keine funktionellen Gründe für eine modernistische, standardisierte und typisierte Ausstellungsarchitektur gab, konnten andere Entwurfskriterien den Städtebau bestimmen. Seine Grundentscheidung, die moderne Architektur nicht auch im Städtebau durchzuziehen, erhöht die räumlich-architektonische Qualität der Ausstellung stark, belässt oder verstärkt sogar gleichzeitig den Manifestcharakter der Ausstellung. Die Ausstellung in Stockholm wurde nicht nur auf die Aussage reduziert, wie eine moderne Ausstellung auszusehen habe, sondern versuchte mit den neuen Möglichkeiten der modernen Architektur spielerisch umzugehen und alle Lebensbereiche abzudecken. Das Manifest war somit viel enger mit dem eigentlichen Leben verbunden als mit dem theoretischen Ideal der Moderne. Sigfried Giedion bezeichnet die Ausstellungsarchitektur als stiller und zärtlicher als die der Avantgardeländer.⁸⁵ Diese gefilterte Moderne hatte, trotz ihrer Fortschrittlichkeit, die ihr von allen Seiten zugestanden wird, durch ihre Verspieltheit nicht die manifestierende publizistische Kraft wie es beispielsweise eine Weissenhofausstellung 1927 gehabt hatte. Die Ausstellung «The International Style» von 1932 im Museum of Modern Art in New York von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson enthielt keine Erwähnung der Stockholmer Ausstellung.⁸⁶ Erst im vom Museum herausgegebenen Buch «The International Style» von 1932 war eine Abbildung enthalten. Anhand dieser Abbildung ist aber klar ersichtlich, dass man

⁸⁴ Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.15.

⁸⁵ Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.374-377.

⁸⁶ ...obwohl Uno Åhrén, Sven Markelius, Eskil Sundahl und Alvar Aalto ausgestellt waren.

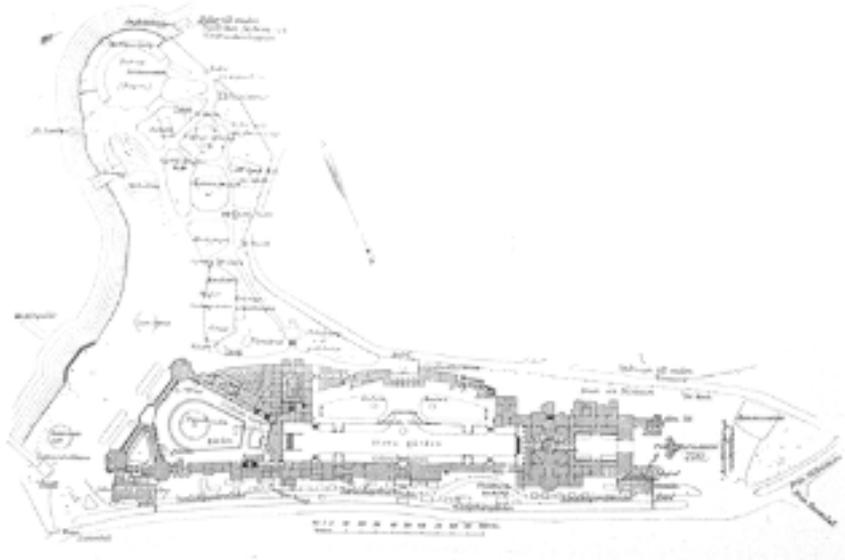


Abb. 80: Ferdinand Boberg: Stockholmer Ausstellung 1909, Situationsplan.

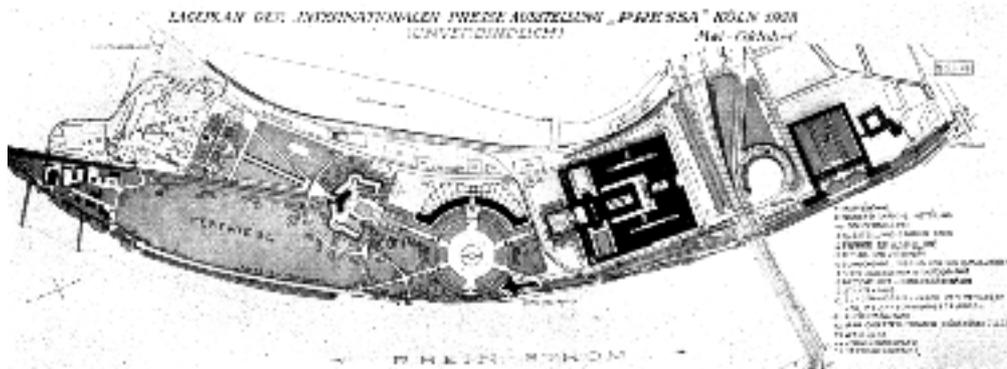


Abb. 81: Adolf Abel: Pressa Köln 1928, Situationsplan.

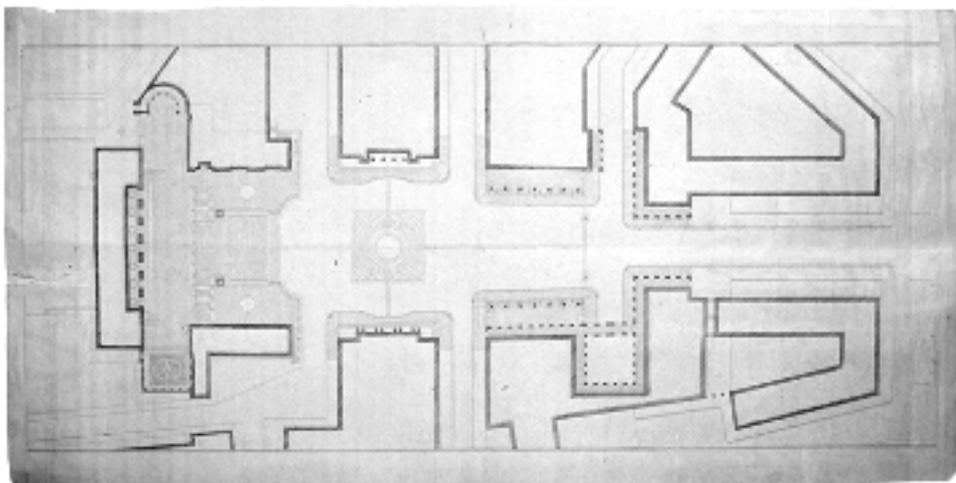


Abb. 82: Sigfrid Ericson, Ernst Torulf, R. O. Svensson, Arvid Bjerke: Göteborger Ausstellung 1923, Situation basierend auf Stadtplan von Albert Lilienberg von 1917.

Mühe gehabt hatte, einen nüchternen, rein rationalen Raum in der Ausstellung zu finden. Die Fotografie ist zum effektiven Verständnis des Ereignisses relativ nichtssagend.⁸⁷

Keine Plangraphik

Die Ausstellung wurde nicht wie die Pressa in Köln 1928 oder die Weltausstellung von Barcelona 1929 durch ein geometrisch-städtebauliches Ordnungssystem mit Achsen, Fluchten und Monumenten organisiert. Achsenorientierte, städtebauliche Ordnungssysteme sind kaum in der Geschichte Schwedens zu finden. In der grossbürgerlichen Zeit um 1900 gab es kleinere achsiale Eingriffe, diese Tendenz verschwand aber wieder zunehmend in den 10er und 20er Jahren. Die achsenbefreiende Vorgehensweise welche Arts and Crafts und Henry Hobson Richardson brachten und das allgemeine Studium der schwedischen Bautradition, ab 1910 auch an der KTH in Stockholm, brachten den achsialen Städtebau wieder zum Erliegen. Allein die Göteborger Ausstellung 1923 bildet mit einer kleinen «Renaissance» zum Repräsentativen eine Ausnahme, man sah auf der Ausstellung rein bürgerliche Architektur.

Arts and Crafts und Richardson hatten aber keinen direkten Einfluss auf das Wirken Gunnar Asplunds. Ihr Gedankengut zeigt sich indirekt, über die nicht geometrische Entwurfsstrategie und die funktionsorientierte Organisationsweise im Grundriss und Schnitt. Diese Erkenntnisse konnte Asplund als Allgemeingut aus der schwedischen Architekturpraxis von Östberg und der Nationalromantik beziehen. Da Asplund erst sehr spät Reisen in die Vereinigten Staaten (1920) und England (1930) unternahm, kannte er die Bauwerke der englischen Arts and Crafts Bewegung und von Richardson nur indirekt über Publikationen oder gefiltert durch Umsetzungen im In- und Ausland.

Einflüsse:

Ragnar Östberg

Wie schon erwähnt, bleibt Ragnar Östberg die Schlüsselfigur zur Entwicklung Asplunds architektonischer Grundhaltung, welche auch in der Ausstellung zum Zuge kommt. Östberg (1866-1945) war einer der Professoren an der Klaraschule, die Asplund mit Sigurd Lewerentz und Osvald Almqvist 1910 bis 1911 besucht hatte. Dort lernte Asplund den räumlich atmosphärischen Umgang mit dem Ort, denn Östbergs Interesse galt der Wegführung durch ein Gebäude. Ihn interessierten Plan und Schnitt eines Gebäudes in Relation zur Orientierung und Beleuchtung eines Raumes. Dieses Resultat muss die gesuchte Stimmung erzeugen oder zumindest unterstützen helfen.

Die Villa der Jahrhundertwende war eine, nach Östbergs Empfinden, antiurbane Form des Wohnens. Sie war so stark wie möglich gegen den Garten hin geöffnet, denn das Ziel der entwerfenden Architekten war die Atmosphäre eines durch Leichtigkeit und Immaterialität mit der Natur verbundenen Sommerhauses. Östberg, hingegen, versuchte mit der Villa Pauli auf Djursholm, nördlich von Stockholm (1905), die Villa als städtisches Gebäude zu interpretieren. Ein Kampf seinerseits gegen die Formlosigkeit. Die Villa verstand er als Winterresidenz, als ein permanent bewohntes Gebäude einer Stadt. So wurde sie mit schweren Back-

⁸⁷ Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *Der internationale Stil 1932*, Braunschweig, 1985, S.86 und Parsons, Peter W., 'American Interest in the Architecture of Gunnar Asplund', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.125-137.



Abb. 83: Ragnar Östberg: Blauer Saal des Stockholmer Stadthauses.

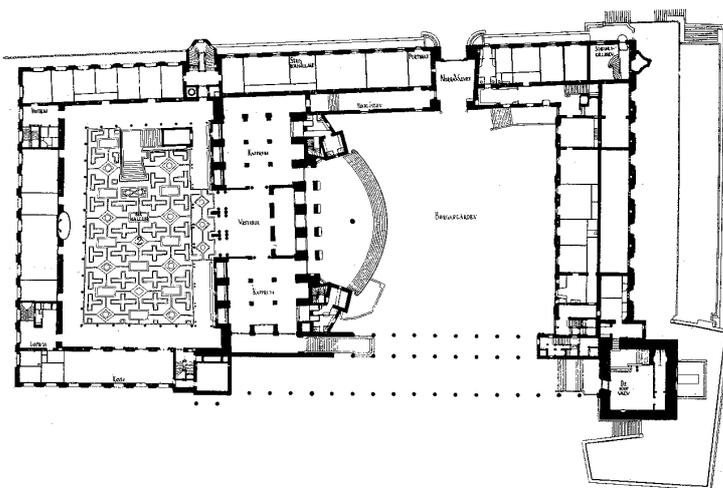


Abb. 84: Ragnar Östberg: Erdgeschoss des Stockholmer Stadthauses.



Abb. 85: Ragnar Östberg: Carl Larsson Figur an einer Säule des Stockholmer Stadthauses 1923.

steinmauern versehen. Trotz der dadurch bewirkten starken Differenzierung von Aussen und Innen, erfährt der Aussenraum bei Östberg eine gleichartig architektonische Behandlung wie der Innenraum. Das beschützende Baumaterial wurde durch bewusste Öffnungen unterbrochen, so dass beim Durchschreiten der Villa immer wieder gewisse Ausschnitte der Landschaft sichtbar wurden; ein stetiger Wechsel von geöffneten Blickrichtungen zur Natur und der Bewegung durch das Gebäude. Die Hauptfassade ist auf das Wasser ausgerichtet. Die Ausrichtung der einzelnen Räume bestimmte die Sonne. Das Konzept einer schützenden, städtischen Villa wird im Esszimmer deutlich, wo die mittelalterlich wirkende Wand das leichte, moderne Interieur in einen Raum einschliesst, während der Blick wiederum, durch die beschützende Wand gefasst, ins Freie gleitet. Diese Kombination von kostbarem Interieur mit einer defensiven, byzantinisch-mittelalterlichen Struktur ist typisch für seine Entwurfsmethodik des bewussten Herausgreifens von architektonischen Elementen und Bildern, die er zu einer atmosphärischen Einheit zu verschmelzen vermag. In seiner Publikation «Ett hem» illustriert er, wie man diese räumlichen Qualitäten auch bei kleinen Häusern für die Allgemeinheit anwenden kann. Diese Entwurfsmethode wird als romantischer Eklektizismus bezeichnet.⁸⁸

Der von Nietzsches Schriften⁸⁹ beeinflusste romantische Eklektizismus, den Östberg betreibt, wurde auch für Gunnar Asplund wegweisend. Bei Östbergs Villa Geber basiert der Eklektizismus sowohl auf Camillo Sittes Umgang mit dem Strassenraum, als auch auf der spielerischen, unreglementierten Grundhaltung der damaligen Zeit. Letztere verdeutlicht uns ein unscheinbares Detail eines in Stein gehauenen Steinmetzen, der seinen Rücken dem Betrachter zukehrend, an einem Eckstein der Villa arbeitet oder das in eine Säule gemeisselte Abbild Carl Larssons, der aus diesem Versteck Leute zu beobachten scheint. (Abb. 85) So arbeitete Östberg spielerisch mit den Mitteln der Architektur.

Auch der textile Umgang mit der Fassade und die freie Setzung der Fenster lässt Bezüge zu Asplunds Villa Snellman von 1918 entstehen.⁹⁰ (vergleiche Abb. 49)

Mit dem Beispiel des Stockholmer Stadthauses sollen die Hauptmerkmale von Östbergs Arbeitsweise dargestellt werden. Anhand dieser Merkmale kann man Parallelen zu Asplunds Stockholmer Ausstellung von 1930 aufzeigen, welche die starke Beziehung zwischen Östberg und Asplund bestätigen.⁹¹

Östberg verwendet hier ähnlich atmosphärische Mittel, wie schon bei der Villa Pauli. Die monumentale Treppe im blauen Saal des Stadthauses erinnert an die Treppe im Hof des Dogenpalastes. Dennoch ist der Raum kein Konglomerat von Zitaten, denn alle Elemente sind so weiterentwickelt, dass ihr Ursprung zwar noch ablesbar ist, der Saal aber trotzdem zu einem einheitlichen Ganzen verschmilzt. Jedes Element ist in das Konzept eingebunden. Die Zitate sind nur Hilfestellungen zur bewussten Erzeugung einer Raumstimmung.

Auch bei Asplunds Gebäuden existieren viele atmosphärische Beziehungen zu Objekten und Orten, die er in den Entwurf integrierte. Bei einer solch neuen architektonischen Ausformulierung, wie es die Ausstellung verlangte, war es aber weit schwerer, Bezüge herzustellen als noch bei Östberg. Auf seiner Studienreise 1914 nach Italien besuchte Asplund das Restaurant Castello dei Cesari auf dem Aventin in Rom.⁹² Claes Caldenby vermutet im Hauptre-

⁸⁸ Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.14.

⁸⁹ Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.170.

⁹⁰ Caldenby, Claes, 'Beginnings', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.10.

⁹¹ Asplund hatte beim Stadthaus durch Östberg den Auftrag erhalten Schränke, Stühle, Tische, Spiegel und weitere Accessoires zu entwerfen. Das Gebäude war ihm demnach gut bekannt.

⁹² Auszug aus Asplunds Skizzenbuch mit Grundriss und Beschreibung des Restaurants. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Stockholm, 1950, S.25.



Abb. 86: Eigenes Foto Gunnar Asplunds des Restaurants Castello dei Cesari in Rom 1914.



Abb. 87: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfsskizze einer Innenansicht des Hauptrestaurants.

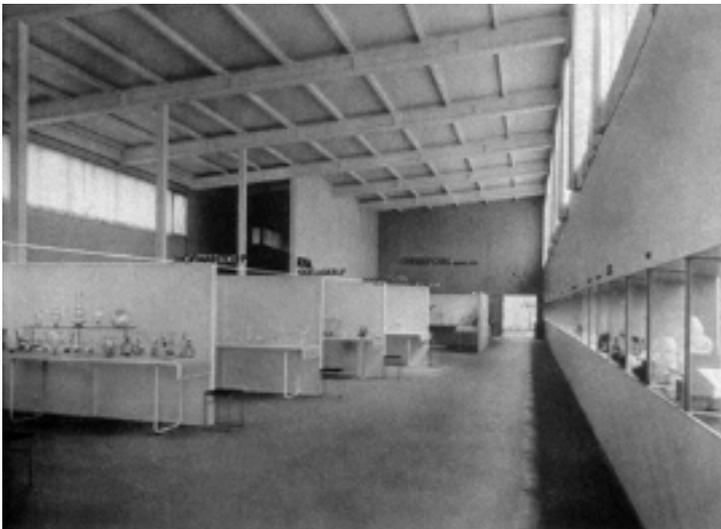


Abb. 88: Stockholmer Ausstellung 1930: Glaspavillon 19.



Abb. 89: Stockholmer Ausstellung 1930: Hof 13

staurant der Ausstellung eine direkte Entsprechung dieses von Asplund selbst fotografierten und in seinem Tagebuch sehr stimmungsvoll beschriebenen Raumes.⁹³ Dieser Vergleich beruht nicht so sehr auf einer architektonisch-formalen Übereinstimmung als auf einer atmosphärischen. Belichtung, Stühle, Tischdecken und Gedecke aus dem Blickwinkel des Besuchers sind Elemente, die ihn interessieren. (Abb. 86 und Abb. 87)

Die Bedeutung der Öffnung in massiven Mauern ging bei Östberg Hand in Hand mit der Bedeutung der Lichtführung. Das Licht war ein geeignetes Mittel zur Unterstützung der gewünschten Wirkungen von Geschlossenheit und Öffnung.

Die Pavillons des Kunstgewerbes verfügten auf Erdgeschosshöhe von Asplund speziell entwickelte Schaukastenfenster. Genauso kontrolliert wie Östbergs Öffnungen Ausschnitte der Landschaft darstellen, tun dies Asplunds Schaufenster mit Ausstellungsgegenständen, jedoch sowohl von innen als auch von aussen .

Beim Tageslichtsystem in den Ausstellungshallen brach Asplund mit der Tradition der Belichtung von oben und wählte eine Belichtung über seitliche Fensterbänder. (Abb. 88) Dies war die Fortsetzung des von Östberg in der Blauen Halle des Stadthauses begonnenen Trends, (Abb. 83) dem Bergsten mit seiner Liljevalchs Kunsthalle gefolgt war. Mit klassisch anmutenden Gardinen brach Asplund das direkte Sonnenlicht. (Abb. 89)

Wesentlich bei Asplunds Entwürfen ist die Weiterentwicklung von Östbergs Abfolge von Räumen als Sequenzen.

Ein ziemlich unscheinbares Tor dient als Zugang zum Stadthaus. Unter dem Torbogen hindurch, eröffnet sich im Innern ein grosser Hof. Die Ebene des Hofes setzt sich kontinuierlich in Laufrichtung zum Ufer hin fort. Auch der Blick gleitet unter den schweren Arkaden hindurch zum offenen Wasser. Von hier aus geht man entweder durch die gedrungene Öffnung zum Wasser, oder man wählt die Treppe, die hoch in den Vorraum des goldenen, byzantinisch anmutenden Saales führt. Beide Wege sind wieder nur mittels Durchdringung von trennenden Schichten möglich; die verschiedenen Räume bilden eine filtrierende Sequenz. Dieses System von Sequenzen ist nicht nur ein Spiel zwischen Innen und Aussen, sondern vielmehr eine Entwicklung von der imaginären, islamisch oder byzantinisch inspirierten Welt zur Aussenwelt oder umgekehrt. Jeder Raum ist unterschiedlich gestaltet und erzeugt jeweils eine andere Stimmung. So wird das Durchschreiten ein Kennenlernen von verschiedensten Orten, welche untereinander aber eine logische Abfolge bilden.

Asplund ist aber vor allem an den ganz grundsätzlichen Fragen der Architektur Östbergs interessiert; an den Beziehungen von Innen und Aussen, der Abfolge von unterschiedlichen Räumlichkeiten und an der Dualität von schweren Mauern und grosszügigen Öffnungen.⁹⁴ Diese Mittel von Östberg benutzte Asplund zur Kontrolle der Beziehungen der Volumen untereinander wie zum Beispiel in seiner Stockholmer Stadtbibliothek. Durch die Reduktion auf einfache Körper wurde seine Architektur viel elementarer und dadurch klassischer als diejenige Östbergs. 1930 setzte Asplund Östbergs Gedankengut in der Ausstellung fort. Das Neue war hier die Anwendung von Sequenzen innerhalb einer freien Struktur.⁹⁵

⁹³ Caldenby, Claes, 'Time, Life and Work. An introduction to Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.11.

⁹⁴ Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.16.

⁹⁵ Östberg betrachtete Asplund bis 1930 als seinen Schüler. Sie unterstützten sich gegenseitig zur Erreichung ihrer Ziele. Die Weiterentwicklung des östbergschen Entwurfs, welche Asplund unternommen hatte, waren aber für Östberg unverständlich, weswegen er sich auch von der Ausstellung distanzierte. Er war zwar nicht der schärfste Kritiker, doch bestimmt einer der massgebenden. Die freie Struktur war genau das, was er immer vermied. Östbergs Entwurf des Seehistorischen Museums von 1936, das sich genau an dem Ort befindet, wo Asplunds Hauptrestaurant «Paradiset» gestanden hatte, macht deutlich, wie sich beide Welten getrennt hatten. Der Entwurf wirkt beinahe archaisch und zeigt Östberg nicht mehr auf der Höhe seiner Zeit. Eine junge Generation hatte ihn ein- und überholt. Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.13,17ff.



Abb. 90: Stockholmer Ausstellung 1930: Hinterer Durchgangsbereich der Pavillons am Corso.



Abb. 91: Stockholmer Ausstellung 1930: frühe Entwurfsdarstellung des Corsos mit auffälliger Präsenz von Werbeschriftzügen als Gestaltungselemente.

Der Hauptunterschied zwischen dem Ausstellungsgelände und dem Stadthaus besteht darin, dass Asplund eine freie Pavillonstruktur und Östberg, die geschlossene, klar definierte Blockstruktur gewählt hat. Was beim ersten Blick als sehr gegensätzlich erscheint, entpuppt sich bei einer näheren Betrachtung als analog gelöst.

Das städtebauliche Grundschema war bereits im frühen Stadium des zweiten Entwurfs sichtbar. Asplund behandelt den Stadtraum wie ein grosses Haus, wo das Durchschreiten der Anlage zum bestimmenden Faktor wird. Die Gesamtanlage wurde unterteilt in verschiedenste Raumteile, welche je eine eigene Stimmung aufweisen. Diese Stimmung unterstützt hierbei das jeweilige Thema der Pavillons, expressiv beim Verkehrspavillon oder festlich auf dem Hauptplatz. Die einzelnen Stimmungen ergeben als Abfolge beim Durchwandern die logisch zusammengehängte Ausstellung. Am Eingang setzt Asplund einen Auftakt in der Form eines monumentalen Tores. Der Raum öffnet und schliesst sich am Corso entlang dem Verkehrspavillon und dem Kunstindustriepavillon, führt so auf den weiten Festplatz zum Wahrzeichen der Ausstellung, dem Turm und weiter zur Verengung zwischen Hauptrestaurant und Ufer. Hier spaltet sich der Weg nach links zum Platz des Vergnügungsparks und nach rechts auf die gegenüberliegende Uferseite des Djurgårdsbrunnsviken, von wo man einen herrlichen Blick zurück zum Ausstellungsgelände hat.

Hinter dieser logischen, ungezwungenen Abfolge von Plätzen und Strassen, lag der Wille zur Inszenierung von Räumlichkeiten, welche durch den stimmungsvollen Einsatz von Durchblicken, Natur und Licht den Menschen in ein dichtes, atmosphärisches Gesamtkonzept einbeziehen sollte.

Für Asplund war die Stimmung des Ortes eine wichtige Funktion zur Schaffung von Räumlichkeiten, die er im Entwurfsprozess mit grosser Sorgfalt prüfte. Diese Innen- oder Aussenräume wurden wie bei Östberg als städtische Situation für den Menschen kreiert.

Die Pavillons waren durch überdachte Verbindungen an der hinteren Wand der Hallen zu einem Gesamten zusammengeschlossen. Der Besucher konnte so die Ausstellung in Mäandern durchschreiten, anfangen und aufhören wo es ihm beliebte. Die gegenüberliegende Uferseite bindet die ganze Anlage viel enger an den Ort und ermöglicht das Promenieren der Besucher mit Aussicht auf das gegenüberliegende Gelände. So präsentierte sich die Ausstellung aus verschiedenen Blickwinkeln. Die Tribüne für die Wassersportveranstaltungen war eher ein Vorwand, um die Leute noch zusätzlich zum Spaziergehen anzuregen. Ob solche «promenades architecturales» von Corbusier inspiriert wurden oder nicht, spielt im Grunde genommen keine Rolle. Sowohl Corbusier, wie auch Östberg, Sitte und die Architekten des Barocks wussten den Wert der Bewegung innerhalb der Architektur zu schätzen und schenkten ihm im Entwurfsprozess grosse Aufmerksamkeit.⁹⁶

Camillo Sitte

Wie weit Asplund direkt von Sittes Theorien beeinflusst war und wieviel indirekt durch seine Lehrmeister, vor allem Östberg, zu ihm drang, ist schwierig zu sagen.⁹⁷ Wesentlich bleibt jedoch festzustellen, dass Asplund der zweiten Generation von Architekten angehört, welche sich mit Sitte befassen. Analog zur weiteren Entwicklung der funktionalistischen Architektur Schwedens, einer Architektur, die ja 1930 auf dem Kontinent auch schon eine gewisse Reife

⁹⁶ Dieses Verhalten kann man bei Asplund bereits in seinem ersten ausgeführten Projekt, der nationalromantischen Oberstufenschule von Karlshamm (1912) beobachten. Auch bei seinem letzten von ihm ausgeführten Projekt, dem Krematorium des Waldfriedhofs von «Skogskyrkogården» bei Stockholm (1940), hat er dieses System in einer offenen Struktur angewandt. Der Gang auf das Gebäude zu und die Führung durch das Volumen oder den Ort muss bei beiden Entwürfen als etwas Fundamentales betrachtet werden. Wrede, Stuart, 'Landscape and Architecture. Classical and vernacular by Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.41-46.

⁹⁷ Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.15.

erreicht hatte, geht Asplund spielerischer mit den städtebaulichen Vorstellungen Sittes um als noch seine Vorgänger. Die Theorien wurden gewissermassen durch eine Generation gefiltert.

Camillo Sitte hat dem Prinzip des malerischen Stadtraumes mit seinem Buch «Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen»⁹⁸ von 1889 die theoretischen Grundlagen geliefert. Erstaunlich ist, wie viele Übereinstimmungen zwischen der am Mittelalter orientierten Bauweise und der doch sehr modernen Erscheinungsform von Asplunds Ausstellung vorhanden sind. Wie schon bei Östberg behandelt, vermochte Asplund die Qualitäten der sehr geschlossenen gedachten Räume, welche auch Sitte vorschlägt, in ein offenes System zu übertragen.

Sitte lehnt die in Blockparzellen gebauten Rasterstädte der Jahrhundertwende ab. Für ihn besitzen sie künstlerisch und damit auch architektonisch keinen Wert. Entwurfsbestimmend darf für ihn kein stadtgeometrisches Raster sein, sondern eine klare Vorstellung dessen, was man entwerfen will, welchem Zweck es zu dienen hat und für wen die zukünftigen Gebäude oder Quartiere bestimmt sind. Das Terrain, soll bei Sitte der ortsbestimmende Faktor sein, er will keine abstrakte Geometrie, welche nur im Plan zu lesen ist, mit der Wirklichkeit aber wenig zu tun hat. Terrainverschiebungen kosten Unsummen und nehmen dem Ort sein gewachsenes künstlerisches Potential.

In der Ausstellung benutzte Asplund das natürliche Terrain, um das ganze Gebiet in verschiedene Ebenen zu ordnen. Die Gebäude folgten dem Verlauf des Ufers und den Höhenlinien, wodurch sich ganz natürlich Sittes Forderung ergab, dass Strassenschluchten nicht durch willkürliche Achsen, sondern vom menschlichen Massstab bestimmt werden. Plätze sollen bei Sitte nicht zur Ansammlung von verschiedensten, wichtigen Gebäuden benutzt werden. Jedes monumentale Gebäude soll seinen eigenen Vorplatz erhalten, dadurch würden die einzelnen Fassaden viel wirkungsvoller. Des weiteren unterstützen diese Unterteilungen die Sequenzierung des Stadtraumes.

Asplund berücksichtigte diese Forderung so, dass nur die wichtigen Ereignisse auf dem Hauptplatz stattfanden. Das massgebende Gebäude des Platzes war das Hauptrestaurant «Paradiset», welches sich über der tiefer gelegenen Ebene des Hauptplatzes, wo Musik- und Theateraufführungen stattfanden, erhob. Auch der Verkehrspavillon besass einen Vorplatz, ebenso die Gebäuden am Corso.

Sitte betont immer wieder die Gefahr von einfallenden Strassen, welche die platzdefinierende Häuserfront zerstückeln. Die Lesbarkeit der Platzbegrenzung muss klar ersichtlich bleiben. Jeder Platz soll eine Geschlossenheit spüren lassen. Deswegen sollten Strassen auch möglichst seitlich auf Plätze eingeführt werden, eine Forderung, die Asplund bei der Wegführung des Corsos auf den Hauptplatz und der Wegführung zur Brücke erfüllt.

Obwohl Asplund für die Ausstellung das Pavillonprinzip gewählt hat, sind die verschiedenen Ausstellungshallen beim Corso untereinander mit einem Durchgang verbunden. Auch das Hauptrestaurant hängt bis zum Gebäude Nummer 36 der Wohnungsausstellung an diesem Gebäudeschlauch. Die zwischen den Ausstellungshallen entstehenden Sackgassen sind für Sitte eine Bereicherung und Beruhigung der Situation und keinesfalls unnützer Strassenraum. Um den malerischen Eindruck zu verstärken, sind die einzelnen Abstände zwischen den Pavillons verschieden gross gewählt, und verschieden genutzt, als Platz, als Zugangsbereich zu weiteren Ausstellungsteilen oder als Gartenausstellungsfläche. (Abb. 89)

Monumente sind bei Sitte ein weiteres wichtiges Thema. Asplund stellt zwar keine Denkmäler und Büsten auf, dafür aber verschiedene Elemente, wie Fahnenmasten, Kioske und Kleinausstellungshütten. Sie werden wie gefordert am Rand der Plätze und der Wege, an verkehrsberuhigten Orten aufgestellt, für jedermann sichtbar aber keinesfalls als monumentaler Selbstzweck, wie dies bei einer Platzierung in der Mitte der Fall wäre.

In seiner Abhandlung zum «Grossstadtgrün», welche in späteren Ausgaben an Sittes Buch beigefügt wurde, wird der asplundsche Umgang mit der bereits bestehenden Natur vorweggenommen. Sittes Forderung war, « ... grundsätzlich jeden schönen, noch lebensfähigen alten Baum zu schonen, gerade so wie ein altes ehrwürdiges Denkmal der Geschichte oder Kunst, und daher ihm ein eigenes Plätzchen herauschälen mit passender Umgebung, sei es auch durch Krummziehung oder Seitwärtsschiebung einer Strassenmündung oder durch An-

⁹⁸ Sitte, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien, 1909.

ordnung einer lauschigen Platzecke, nur diesem mächtigen Baum zuliebe.»⁹⁹ Diese Forderung nimmt Asplund so wörtlich, dass er das Restaurant Ellida um den Uferbaumbestand herumbaut - wo es nicht anders ging, lässt er schlicht die Bäume den Bau durchdringen. (Abb 92 und Abb. 93)

Wie aus den Entwurfsskizzen zu erkennen ist, entwarf und kontrollierte Gunnar Asplund viel in der Perspektive, so wie dies Camillo Sitte fordert und die Architekten im Barock auch bereits taten. (Abb. 94 und Abb. 769. Der Grund hierfür ist die Überprüfung der Wirkung auf den Menschen. Nichts möchte er dem Zufall überlassen. Eine humane, künstlerische Architektur kann nicht nur durch Abstraktion erreicht werden. Die Kontrolle aus dem Blickwinkel des Benutzers war ein wichtiger Zugang. (vergleiche auch Abb. 87, Abb. 91, Abb. 92, Abb. 107, Abb. 126)

Auch im Vorwort zur dritten Auflage des Buches von Sitte werden Asplunds Parallelen deutlich: «... auf dem Gebiete des Städtebaues bei der Natur und bei den Alten in die Schule gehen.»¹⁰⁰ Dies hat Asplund immer getan. Seine erste Stelle hatte er beim damals sehr einflussreichen Gustaf Clason, der sich auch einst, wie es Usus war, mit einer Grand Tour gebildet hatte.

Sitte hatte für Schweden die Funktion eines Vermittlers zwischen dem klassischen Italien und einer romantischen Architekturauffassung.

Der Bezug zu Sitte aber auch seine eigenen Reisen nach Italien bilden Asplunds klassische Basis.¹⁰¹

Italien

Die Ausstellung war im Konzept als eine Gegenreaktion auf die klassische, bürgerliche Architektur und somit auch gegen die antiken Vorbilder gedacht. Doch was Asplund einmal geprägt hatte, konnte und wollte er nicht so einfach abschütteln. Man kann die antiken Vorbilder, die er auf seiner Italienreise (1913/14) bewunderte, in vielen seiner Entwürfe nachvollziehen. Zum Beispiel in der Karl Johanschule in Göteborg (1915-24) oder im Kino Skandia in Stockholm (1922-23). Auch sein modernes Hauptwerk, die Ausstellung, ist in vielem, vielleicht gar nicht einmal so unbewusst, auf einer klassisch-ästhetischen Grundlage aufgebaut, wenn auch die Bezüge auf ein Minimum reduziert waren.

Asplund hielt sich längere Zeit in Pompeii auf, skizzierte, schrieb und aquarellierte. Der römische Städtebau hat eine strenge Strassenführung, agiert aber innerhalb einer Bauparzelle sehr frei. Jeder Raum, wie Speisesaal oder Basilika, oder jede Raumgruppe, wie Wohnräume oder Verkaufsräume, bilden für sich ein eigenes Untersystem des Hauses. Die einzelnen Untersysteme werden durch ein Atrium, Peristyl oder Forum zu einem Haus zusammengefasst. Die einzelnen Räume sind aus einem oder einer Addition mehrerer streng geometrischer Körper geformt. Die gebaute Stadt ist schliesslich ein Konglomerat von

⁹⁹ ebenda, S.195.

¹⁰⁰ ebenda, S.187ff.

¹⁰¹ In den städtebaulichen Ideen von Ernst May in Frankfurt und bei Bruno Tauts Bauten in Berlin wurde die sittesche Stadtplanung mit der Idee der Gartenstadt von Ebenezer Howard vermengt. Beide Idealentwürfe einer Stadt blieben somit am Leben und waren nicht einfach Geschichte. Auch wenn der Kontakt mit Deutschland gering war, mussten die Schweden, auch aus eigenen Entwürfen, die beiden Konzepte gekannt haben.



Abb. 92: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfsskizze für die Restaurants Ellida und Böljeblick am Wasser.



Abb. 93: Stockholmer Ausstellung 1930: Restaurant Ellida und Böljeblick in der Dämmerung.



Abb. 94: Stockholmer Ausstellung 1930: Blick über den Blumenstaudengarten zum Verkehrspavillon und Eingang. Vergleiche hierzu die präzise Präsentationsdarstellung Abb. 76.

verschiedenen Untersystemen, die über Strassen untereinander verbunden werden. Ein sehr definierter Städtebau mit einer feinen, inneren Struktur.¹⁰² Ein ähnliches Vorgehen zeigte auch Asplund mit seiner Ausstellung. Sein Konzept des Zusammenfügens einzelner unabhängiger Teile an der Ausstellung zeigt die offensichtlichsten Bezüge zu römischen Landvillen, wie beispielsweise der Villa Adriana in Tivoli.

Dass die römischen Städte einstmals geschlossene Strukturen bildeten, ist heutzutage teilweise nicht mehr zu erkennen, da man meist durch offene Ruinenfelder schreitet. Ein Bezug zur gebauten Stadt der Antike ist viel auf literarischem Wissen und einer Portion Vorstellungskraft aufgebaut und deswegen nicht mehr so unmittelbar. Direkt wirkt heute auf einen die Offenheit der übriggebliebenen Struktur, die Weite der Ausgrabungsstätten. Auch den Corso mit seinen Arkaden könnte man als eine Arkade aus der Antike oder der Renaissance interpretieren. Diese Bezüge sind möglich aber sehr spekulativ.

In Italien konnte Asplund die städtebaulichen Grundsätze von Sitte direkt an den benutzten Beispielen besuchen und durchwandern. So besuchte er das Forum Romanum in Rom und war auch auf der Piazza d'Herba in Verona. Er kannte also Sittes Anschauungsmaterial aus erster Hand.

Auf dieser Grand Tour¹⁰³ besichtigte Asplund in Agrigento das Tal der Tempel. Hier erreichte sein Enthusiasmus für die Schätze der Antike seinen Höhepunkt. Beim Concordia Tempel schrieb er in sein Notizbuch: «Came up - and saw the delight of the whole world - the city sloping gradually to the south, the thousand almond trees in flower, the Greek temples and the deep blue sea ... Gradually one begins to feel the greatness of this art. It is mighty and fascinating.» und weiter «... A wonderful spot, chosen with an infinite sense of feeling ...» Was ihn bei den Griechen vor allem faszinierte, war «... A simplicity of conception and great unity with the purpose and meaning binding all, to give it architectural fullness ...»¹⁰⁴

Diese «Grösse der Kunst» mit ihrem Einbezug der Natur ist vielleicht das wesentlichste was Asplund von seiner Reise mit nach Hause nahm, oder zumindest bestätigt bekam.

Verschiedentlich tauchen in Asplunds Bauten immer wieder Bilder oder atmosphärische Bezüge auf, welche er schon in seinem Reisetagebuch beschrieben hatte. So hat beispielsweise die nächtliche Stimmung der Ausstellung auf dem Festplatz verschiedene Parallelen mit derjenigen, welche er in Taormina erlebt hatte. «It was the last day of carneval there, with coloured lanterns and comic motey figures and a big orchestra on the square, and the starry sky above and the rumble of the sea below: Men are joyous beings!»¹⁰⁵ Diese Szenen könnten sich geradesogut auf dem Festplatz der Ausstellung abgespielt haben.

Elias Cornell macht den gleichwertigen Vergleich zwischen Taormina und dem Skandia Kino von Asplund. Die atmosphärischen Übereinstimmungen sind frappant.¹⁰⁶

Er hielt die Augen immer geöffnet für die Schönheiten der Natur und der Landschaft. Sein Skizzenbuch ist gefüllt mit vielerlei Beschreibungen von Menschen und Ereignissen.¹⁰⁷ In

¹⁰² Auch Camillo Sitte begründet seine Städtebaulichen Analysen mit dem antiken römischen Städtebau. Er sieht auch das Forum in Pompeii als ein positives Beispiel.

¹⁰³ Seine Reise führte ihn nach Paris, Rom, Neapel, Palermo, Monreale, Girgenti, Taormina, Siracusa, Messina, Tunis, Pompeji, Paestum, wieder Rom, Orvieto, Florenz, Bologna, Ravenna, Venedig, Vicenza und schliesslich Verona.

¹⁰⁴ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.22f.

¹⁰⁵ ebenda, S.23.

¹⁰⁶ Cornell, Elias, 'The Sky as a Vault. Gunnar Asplund and the articulation of space', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.27.

¹⁰⁷ Winter, Karin, 'Den italienska resan', in: *arkitektur* 6, 1985, S.14-18.

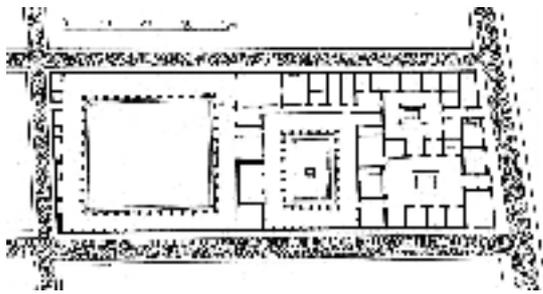


Abb. 95: Das Haus des Faun aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. Eine typische städtebauliche Anordnung, wie sie in Pompeii anzutreffen ist.

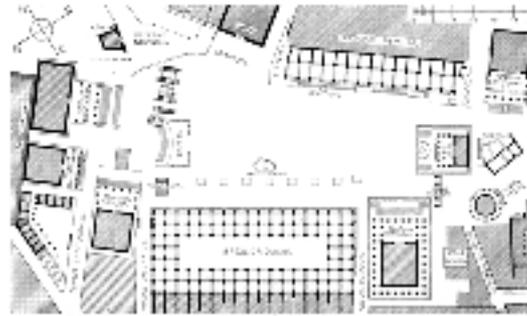


Abb. 96: Das Forum Romanum aus der früheren Kaiserzeit. Abbildung aus dem Werk Camillo Sittes.



Abb. 97: Concordia Tempel in Agrigento geht auf das fünfte Jahrhundert v. Chr. zurück.

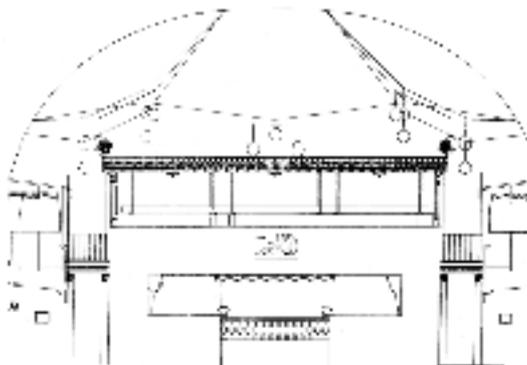


Abb. 98: Gunnar Asplund: Schnitt durch die Saal des Kinos Skandia in in Stockholm von 1922-23.



Abb. 99: Stockholmer Ausstellung 1930: Präsentationsdarstellung des Festplatzes von Rudolf Persson 1929.

Italien hat er auch wieder die klassischen einfachen Formen angetroffen, die er bereits vom «Volksklassizismus» um 1800 in Schweden her kannte. Seine Entwürfe wurden nach der Italienreise zusehends strenger in ihrer Form.

Asplund übernahm von den Griechen die Behandlung des Eingangs der Ausstellung und dessen städtebauliche Situierung: Ein behutsamer Umgang mit den örtlichen Gegebenheiten, im Einklang mit der Natur. Das Eingangsportal formt ein stolzes aber nicht aufdringliches Volumen. Das Dach mit den, auf das Minimum reduzierten Säulen aus Stahl, wirkt wie ein kleiner Tempel mit der Ausstellungsverwaltung, die im Eingangsgebäude eine Art Cella darstellt. Vom «Eingangstempel» führt sogar eine breite Treppe hinunter in den Ausstellungsbereich.¹⁰⁸ (Abb. 100 und Abb. 120) Die Proportionierung der Volumen und das Streben nach Höhe sind an römischen Vorbildern orientiert. Dieses Proportionierungssystem war in Schweden innerhalb des «Swedish Grace» weit verbreitet. Ivar Tengbom hat es bei seinem Konzerthaus 1920 in Stockholm angewandt. (Abb. 57)

Neben diesem akademischen Studium von Proportionen, fertigte Asplund zahlreiche Skizzen unspektakulärer, kleiner Anbauten und Wirtschaftsgebäude in der Toskana an, deren Asymmetrien er studierte. Auch diese Einflüsse machte er sich beim Entwurf für 1930 zu Nutze.¹⁰⁹

Französische Revolutionsarchitektur

Es war bei den schwedischen Architekten eine Tradition, dass man bei seiner Bildungsreise in den Süden durch Frankreich reiste und Paris besuchte, Tessin der Jüngere und Clason sind zwei Beispiele. Asplund wäre ein drittes, wüssten wir nicht durch seine Reisebeschreibungen, dass ihn Frankreich und Paris nicht sonderlich gefielen.¹¹⁰

Asplunds früheren Arbeiten, wie die Waldkapelle (1918-20) (Abb. 59), das Gerichtsgebäude in Lister (1917-21) und die Stadtbibliothek von Stockholm (1920-28) (Abb. 60) weisen einfache geometrische Volumen auf. Auch an der Ausstellung 1930 spielen elementare Geometrien eine wichtige Rolle. Die Hallenvolumen werden durch einfache geometrische Formen, meist Kuben, gebildet. Das Planetarium besteht aus einer Halbkugel. Im Restaurant «Paradiset» und im «Svea Rike» Pavillon sind halbe oder ganze Zylinder zu finden. Selbst der Stahlmast kann, wenn man so weit wie Åke Fant gehen will, mit seinen Abspannungen als Pyramide interpretiert werden.¹¹¹ (Abb. 102 und Abb. 8 und Abb. 101)

Die Vermutung des Bezugs zu den französischen Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux und Étienne-Louis Boullée scheint formal berechtigt, ist aber weniger wahrscheinlich. Die Arbeiten von Boullée kannte Asplund höchstwahrscheinlich gar nicht, denn Boullées Werk wurde erst nach dem zweiten Weltkrieg publiziert.

Ledoux' Idealstadt von Barrière de la Villette war die Kombination eines Kubus und eines Zylinders, wie man sie auch in Asplunds Bibliothek finden kann. Während Ledoux' Entwürfe sich aber im System der klassischen Ordnung verstehen, denkt Asplund eher in elementaren Körpern. Seine Architekturauffassung hat wohl mehr Gemeinsamkeiten mit C. F. Hansen, Bindesbøll und sogar Tessin als mit Ledoux. (Abb. 46 und Abb. 47 und Abb. 61)

¹⁰⁸ Sigfried Giedion bemerkt zu diesem Gebäude, man werde von Anfang an eingeladen und nicht ausgesperrt. Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.376.

¹⁰⁹ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.22-30.

¹¹⁰ ebenda, S.20.

¹¹¹ Fant, Åke, 'Gunnar Asplund and the 1930 Stockholm Exhibition', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.53.



Abb. 100: Stockholmer Ausstellung 1930: Haupteingang.



Abb. 101: Stockholmer Ausstellung 1930: Blick von Corso zum Festplatz Stahlmast.



Abb. 102: Stockholmer Ausstellung 1930: Hauptrestaurant.

Ledoux' beiden akademische Entwürfe, Haus der Strombehörde und Haus des Flurwächters stellen für Asplunds Begriffe einen totalitären Kontrast zur Natur dar. Dies ist keine asplund-sche Haltung.¹¹²

In seinen Tagebüchern der Grand Tour ist ausserdem nichts über die beiden vermeintlichen Vorbilder zu finden. Wenn ihre Werke für ihn wichtig gewesen wären, hätte er sie wohl besucht. Die französische Architektur war ihm zu fremd.

Über die beiden dänischen Klassizisten Hansen und Bindesbøll gelangte ein gefilterter klassischer Einfluss bis zu Asplund. Diese beiden Architekten schätzte er sehr. Der Eingang der Stadtbibliothek von Stockholm (1928) ist eine direkte Kopie von den Portalen Bindesbølls Thorvaldsenmuseums in Kopenhagen (1848).

Hansens Kopenhagener Vier Frauen Kirche (1825) war ein abstraktes, klassisches Einraumgebäude. Auch Asplund benutzte bei seiner Stadtbibliothek den Einraum, welchen er als modernistisches Konzept auch für die Ausstellung weiterverwendete. Die Gebäude wurden nicht mehr durch kleine, von Korridoren erschlossenen Räume unterteilt, sondern zunehmend von den umschliessenden Aussenwänden definiert.

Konstruktion und das heimische, späte 18. Jahrhundert

Während die Generation Östbergs in die ganze Welt, vielfach auch in die USA reisten, um neue Einflüsse auf sich wirken zu lassen, verschob sich Asplunds Interesse vermehrt auf das Studium der Klassik und, wie es dazumal üblich war, das Studium des schwedischen Volksklassizismus des 18. Jahrhunderts. Die Basis holte er sich von der Quelle, aus der Antike, die Verfeinerung von der eigenen schwedischen Kultur.

Mit einfachen Konstruktionen und örtlichen Materialien wurden Ende des 18. Jahrhunderts stolze Häuser gebaut, die in ihrem einfachen Aufbau und in ihrer logischen Organisation bereits als funktionell bezeichnet werden können. Annexbauten wurden vielfach unbeschwert an die Gebäude addiert. Diese Leichtigkeit und spielerische Art im Umgang mit Architektur, wie er in der entsprechenden Situation nötig war, zeigte bei Asplund und seiner Generation eine befreiende Wirkung. Auch die Reduktion der Volumetrie und den Umgang mit asymmetrischen Objekten hat Asplund an der heimischen Architektur des späten 18. Jahrhunderts studiert.

In der Ausstellung trifft man alte schwedische Konstruktionselemente wieder. Rundgeschnittenes, schwedisches Tannenholz von ungefähr 15 Meter Höhe stützt im Innern des Teppichausstellungspavillons die Brettschichtholzträger, System Töreboða. Sigfried Giedion lobt die sympathische Ausnützung des bodenständigen Materials Holz, besonders die Ausnützung der freien Formbarkeit dieser neuen, I-förmigen Brettschichtholzträger. Im Allgemeinen kann man sagen, dass für eine moderne Ausstellung dieser Zeit sehr viel Holz zur Anwendung kam. Dies natürlich der Einfachheit und kurzen Einsatzdauer wegen. Stahlkonstruktionen wurden nur dort eingesetzt, wo Holz nicht mehr möglich war. Die Holzkonstruktion war vielfach versteckt hinter aufgeschraubten Eternitpaneelen. So konnte Asplund die Wände abstrakt halten, ohne sie massiv konstruieren zu müssen und dennoch ehrlich konstruieren.¹¹³ Um dem Temporären der Ausstellung gerecht zu werden, verwendete Asplund jene wahren Konstruktionsprinzipien, die er schon bei seinem ersten Arbeitgeber

¹¹² Larsson, Lars Olof, 'The Stockholm Public Library', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.35ff.

¹¹³ Asplund, Erik Gunnar, 'Stockholmsutställningen 1930 utställningshallarna', in: *Byggmästaren 1930*, S.121ff, S.132ff.



Abb. 103: Herrenhof in Malingsbo, Dalarna, 18. Jahrhundert. Siehe auch Abb. 48.



Abb. 104: Stockholmer Ausstellung 1930: Textilpavillon 26.



Abb. 105: Stockholmer Ausstellung 1930: Verkehrspavillon im Bau.



Abb. 106: Stockholmer Ausstellung 1930: Hauptrestaurant, grosser Saal im Bau.

Gustav Clason¹¹⁴ gelernt hatte. In einem 1911 in «Arkitektur» erschienenen Artikel behandelt Asplund wahre Konstruktionen.¹¹⁵

Auf seiner Hochzeitsreise 1918 besuchte Asplund auf der dänischen Insel Møn das, aus dem 18. Jahrhundert stammende Sommerhaus Liselund, welches ihn durch die einfachen Form, das pyramidenförmige Strohdach und den einfachen Sockelbau beeindruckte. In einem Bericht dazu für die Architekturzeitschrift «Arkitektur» bekennt Asplund: «Nachdem man sie studiert hat, nimmt man neues Papier hervor und beginnt seine alten Zeichnungen mit neuer Inspiration zu überarbeiten.» Die Waldkapelle von 1918 wurde in der Folge umgearbeitet. Von diesem Zeitpunkt an wird die abstrakte Form zum grossen Thema, welches er in der Folge stetig weiterentwickelt.¹¹⁶ Seine Suche nach den elementaren architektonischen Grundbegriffen eröffnete ihm einen Weg in die neue Architektur. Dieses elementare Denken unterscheidet ihn von Östberg und dessen Generation.¹¹⁷

Er machte sich mehr Gedanken über die Artikulation des Raumes, über dessen Proportionen und sichtbare Details als die meisten Architekten. Seine Skizzen von besuchten Orten sind oft vermasst, halten spezielle Details und Pfeilerabstände, Treppensteigungen und Raumproportionen fest. Hierzu gehört vielfach eine kleine Analyse über den Ort und seine Stimmung.¹¹⁸

Trotz der Referenzmöglichkeiten aus der Geschichte, hatte die Ausstellung nichts Antiquiertes. Sie war auf der Höhe ihrer Zeit, ihr sogar weit voraus. Asplunds Wissen über vergangenen Epochen hatte keine hemmende Wirkung, sondern half ihm zur Weiterentwicklung der Architektur.

Le Corbusier

Le Corbusiers «Pavillon de l'Esprit Nouveau» wurde von Åhrén und Paulsson gründlich studiert.¹¹⁹ Åhréns Artikel für die schwedische Werkbundzeitung gibt einen Gesamtüberblick über die Ausstellung, während die Architekturzeitschrift dazu noch eine ausführliche Corbusierpräsentation desselben Autors abdruckt.¹²⁰ Die Bedeutung eines zu dieser Zeit in der Architekturzeitschrift so ausführlichen Artikels unterstützt die Annahme, dass Le Corbusier im Schweden der ausgehenden zwanziger Jahre ein bekannter Architekt war, für die moderne Bewegung sogar einer der einflussreichsten. In den Fällen Asplund und Paulsson ist ausserdem bekannt, dass sie auf ihrer Reise «auf den Kontinent» auch das Büro Le Corbusiers besuchten.

¹¹⁴ Siehe auch Kapitel: Isak Gustaf Clason und das Nordische Museum S.29

¹¹⁵ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.16.

¹¹⁶ Linn, Björn, 'Gunnar Asplund and the Northern Light in Architecture', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.78.

¹¹⁷ Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.16.

¹¹⁸ Cornell, Elias, 'The Sky as a Vault. Gunnar Asplund and the articulation of space', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.24.

¹¹⁹ Paulsson, Gregor, *Upplevt*, Stockholm, 1974, S.109f.

¹²⁰ Åhrén, Uno, 'Brytningar', in: *Svenska Slöjdföreningens Årsbok 1925*, 1925, S.6-36 und 'På väg mot en arkitektur', in: *Byggmästaren* 1926, S.133-140. Letzteres war eine Zusammenfassung von Le Corbusiers 'Vers une architecture'.



Abb. 107: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfsskizze des skulpturalen Verkehrspavillons.

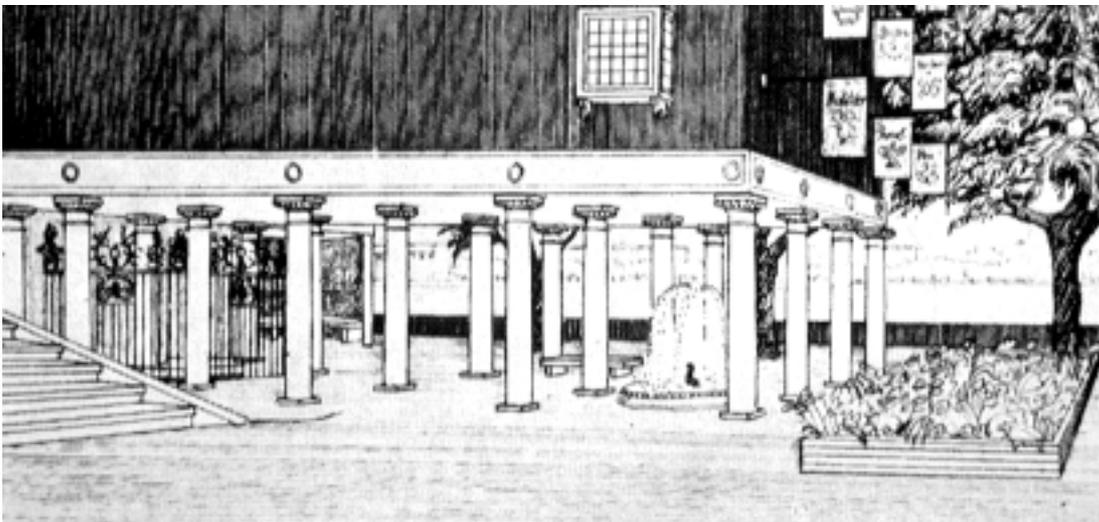


Abb. 108: Gunnar Asplund: Wettbewerbsentwurf für den schwedischen Pavillon in Paris 1925.



Abb. 109: Stockholmer Ausstellung 1930: Corso vor der Eröffnung.



Abb. 110: Stockholmer Ausstellung 1930: Innenaufnahme des Hauptrestaurants.

1929 traten Sven Markelius und Alvar Aalto der CIAM Bewegung bei, was bedeutet, dass Kontakte zu den Exponenten der modernen Bewegung des Kontinents mindestens schon während der Projektierungsphase der Ausstellung existiert haben müssen, Kontakte zu Corbusier via CIAM liegen auf der Hand.¹²¹ Der moderne Bezugspunkt 1930 war sicherlich Le Corbusier. Doch Asplund war genügend eigenständig, nicht einfach nur zu zitieren. Hakon Ahlberg betont diese eigenständige Haltung Asplunds: «If the Stockholm Exhibition was Le Corbusier in Asplund setting, Asplund's own keynote rang out again clear and natural.»¹²²

Kenneth Frampton streitet einen primären Einfluss Le Corbusiers auf die Ausstellungsarchitektur ab. Keine der fünf Punkte seien formal in einer Strenge vertreten, die für Corbusieranhänger üblich war.¹²³ Genau dazu nimmt Asplund im, wie man annimmt¹²⁴, von ihm geschriebenen Kapitel über die Form in «acceptera» von 1931 Stellung: «Es ist klar, dass der Enthusiasmus, der die Architekten der ganzen Welt bei der Entdeckung, dass unsere Zeit ihre eigene Form hervorbringen kann, überkommt, sich bei vielen weniger selbständigen Ausübenden des Berufs in einer unkritischen Bewunderung für beispielsweise Le Corbusier und sein Werk äußert. Sie übernehmen das halbe Programm und die ganze bestechende Formensprache oder gar nur letzteres und setzen sich hin, um aus dem Vollen zu schöpfen und 'modern' zu entwerfen.»¹²⁵ Asplund war sehr selbständig und es ist unbestreitbar, dass er keinen «neocorbusianischen» Entwurf angestrebt hatte.

Man muss den Zusammenhang zwischen Corbusier und Asplund eher als eine Analogie verstehen, als ein unterstützendes Phänomen und nicht so sehr unter dem Aspekt der direkten Beeinflussung.

Im Entwurf Asplunds für den schwedischen Pavillon 1925 in Paris steht das ganze Ausstellungsgebäude um ein Geschoss erhöht, auf einem dichten Stützen- oder besser Säulenraster. Das freie Gelände unter dem Gebäude unterstützt Asplunds Entwurfsidee der Ortseinbindung des Pavillons, welche auch im Motto des Wettbewerbsvorschlags zum Ausdruck kommt: «Vers la Seine»: Der freie Ausblick auf die Seine war gewährleistet.¹²⁶

Mit dieser formalen Verwandtschaft zwischen Asplunds Säulenwald und den «pilotis» Le Corbusiers kommt eine in den Grundsätzen ähnliche Idee zur Anwendung: Sowohl in der Villa Savoye, wie auch im Pavillon Asplunds, wird das Hauptgeschoss in klassischer Weise in das «Piano Nobile» befördert, wodurch dessen Bedeutung für aussen, wie auch innen zunimmt. Der Platzgewinn ist bei beiden irrelevant, denn beide Gebäude stehen in einer Umgebung, wo genug Grundfläche vorhanden wäre. Beide betonen einen frei schwebenden Körper, nur mit verschiedenen Mitteln. Obwohl formal noch konservativ, zeigt Asplund hier seine Offenheit gegenüber spielerischen Experimenten. 1930 sollte er sich die neuen architektonischen Mittel zu Nutzen machen.¹²⁷

Für seine Pavillonbauten 1930 verwendete Asplund ganz andere Ausstellungsmethoden, die Gebäude standen wieder am Boden, womit der Besucher möglichst guten Zugang zu den Exponaten hatte. Lediglich beim Hauptrestaurant «Paradiset» wurden die neuen Möglichkeiten eines abgehobenen Stützenbaues voll ausgeschöpft. Vor dem freien Erdgeschoss befand sich das Aussencafé. Eine Art Einkaufsarkade führte die Besucher unter dem Gebäude an Ladenlokalen vorbei. Im Erdgeschoss waren ansonsten viele der Technik- und Servicräume untergebracht, nicht zuletzt der Zulieferungsmöglichkeiten wegen. Mittels der nichttragenden

¹²¹ Schildt, Göran, 'Asplund and Aalto - the Story of a Mutually Inspiring Friendship', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.41-47.

¹²² Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.15.

¹²³ Frampton, Kenneth, 'Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.35.

¹²⁴ Interview mit Johan Mårtelius.

¹²⁵ Asplund, Gunnar/Gahn, Wolter/Markelius, Sven/Paulsson, Gregor/Åhrén, Uno, *acceptera*, Stockholm, 1931, S.148.

¹²⁶ Ahlberg, Hakon, 'Sveriges paviljong på Parisutställningen 1925', in: *Byggmästaren* 1924, S.141-147, 176.

¹²⁷ Die Jury befand Asplunds Vorschlag als originell, für die Ausstellung aber insofern als ungeeignet, als er einerseits sehr unökonomisch war und andererseits den Ausstellungsinhalt durch das Abheben vom Boden nicht privilegiert.

Fassade konnte für den grossen Saal des Restaurants vollkommene Transparenz hergestellt werden. Dieser wichtige öffentliche Raum stand somit immer in direkter Beziehung zum Festplatz. Die Stützen wurden nicht verkleidet, sondern waren nur mit einem silbernen Anstrich versehen. Für Sigfried Giedion war diese Lösung das erste moderne Restaurant überhaupt.¹²⁸

Die wesentliche Parallele im Denken Corbusiers und Asplunds ist der Umgang mit Architektur, die Corbusier 1923 als «das kunstvolle, korrekte und grossartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper» definierte. Während Corbusiers Erfahrung der geometrischen Grundkörper direkt aus der eigenen Analyse der Antike stammt, leitet Asplund sein Spiel mit den Formen vor allem aus dem nordischen Klassizismus ab. Auf seiner Italienreise lernte Asplund, wie schon erwähnt wurde, die klassische Proportionierung und verschiedene atmosphärische Situationen kennen.

Le Corbusier führte in seinem Buch «Kommende Baukunst» im Kapitel «Die Lehre Roms»¹²⁹ die antike Baukunst auf die einfachen Formen von Kubus, Quader, Kugel und Zylinder zurück. Damit entwickelte er eine auf die absolute Grundlage der Architektur reduzierte und dadurch allgemeingültige Sprache.

Asplund drang auf seiner Suche nach der Basis für eine gute Architektur nicht so abstrakt analysierend in die Ursprünge der Geschichte ein wie Le Corbusier. Asplunds Referenzen waren immer Dinge, die er gesehen, durchschritten hatte, während sich Corbusier eher auf wissenschaftliche Modelle abstützte.¹³⁰ Dadurch waren ihre Resultate verschieden. Beiden gemeinsam bleibt jedoch die Einsicht in die Untrennbarkeit von Architektur und Kunst. (Abb. 107 und Abb. 111) Hakon Ahlberg betont, dass ein gelungener Entwurf und ein künstlerischer Entwurf für Asplund ein und dasselbe waren. Klarheit, Konzentration und Einfachheit waren für ihn genauso ästhetische wie praktische Fragen. «For Asplund was never troubled by any doubt as to what is capable in itself of creating good and lasting architecture: that the whole conception shall go into the melting pot to be purified of all dross, that the essential and the constitutive be given shape under the flame of intuition, that all shall be forged and chiselled until a form stands out strong and clear, in which purpose and shape cannot be distinguished one from the other.»¹³¹ Die Ergebnisse Le Corbusiers waren totalitärer in ihrer Ausdrucksweise.

Asplunds Menschenstudien behielten auch nach 1930 ihren Wert, denn die Bedürfnisse und Eigenschaften des modernen Menschen wandelten sich nicht besonders stark. Es veränderte sich vielmehr die Hülle, in welcher er sich bewegt. Ein formales Problem, welches in Verbindung mit dem Zeitgeist steht, ohne dass die Qualität seiner Bauten zu leiden gehabt hätte.

Le Corbusier nutzte seine fünf Punkte, welche er in den Mittelpunkt seiner Lehre nahm, um sich bewusst formal von der vergangenen Architektur zu distanzieren. Corbusier betont viel stärker seine Unterschiedlichkeit zur Geschichte, als dies Asplund getan hat. Dennoch kommen sie sich in ihrer Suche nach einer neuen, zeitgemässen Ausdrucksweise, bei der Ausstellung 1930 sehr nahe. Hakon Ahlberg bezeichnet Asplund als Schüler Corbusiers.

Le Corbusier entwickelte eine eigene konstruktive Formensprache. Asplund hingegen verwendet vorhandene Elemente und Vorgehensweisen für eine neue, logische Gesamtkonzeption. Die architektonischen Elemente waren bereits im Vorfeld der Ausstellung entwickelt, nur hatte sie noch niemand in einer solch grossen Konsequenz und in einem solch grossen Massstab angewandt.

Asplund ging es um die konkrete Anwendung der neuen modernen Architektur zur Lösung aktueller Probleme. So musste man zuerst fragen, was die Architektur funktionell zu leisten habe, bevor man die richtige Lösung wählen konnte. So konnten auch Lösungsvarianten aus vermeintlich vergangenen Epochen zur Anwendung kommen, falls sie bessere Ergebnisse zu liefern vermochten. «Pilotis» sind nicht grundsätzlich besser als andere Konstruktionswei-

¹²⁸ Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.376.

¹²⁹ Corbusier, Le, *Kommende Baukunst*, Berlin, 1926, S.121-146.

¹³⁰ Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S.139.

¹³¹ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.11.

sen. Reduziert man die moderne Architektur nur auf eine Formensprache, mag man Anhänger einer bestimmten Richtung vielleicht ausmachen, nie aber Persönlichkeiten wie Asplund. Ihre angemessene Wertung wird gar verunmöglicht. Die menschlichen Bedürfnisse spiegeln sich nur teilweise in der Formensprache wider. Das Wichtige ist ihr Gebrauch im Alltag, die Funktion auf der rationalen aber nicht minderbedeutend auf der psychologischen Ebene.¹³²

Eine lange Bildtafel zeigt eine Entwurfsstudie zur Fassadenabwicklung der Ausstellungspavillons entlang des Corsos. Darauf ist das künstlerische Komponieren von Formen und auch «Ornamenten» in Form von Schriftzügen und Bepflanzungen erkennbar. Gelegentlich schmückt sogar ein Engel oder ein Posthorn einen Dachrand. (Abb.111)

Diese Entwurfsstudie stammt aus der Zeit, in der sich Asplund mit den entwerferischen Möglichkeiten der rationalen Ästhetik vertraut machte und zeigt spielerisch, worum es Asplund geht. Die Äusserungen, die er 1931 in «acceptera» über das formalistische Verwenden der «Moderne» macht (siehe oben), warnen also vor dem unüberlegten Übernehmen von Formen, ohne auf Funktion *und*, wie er im selben Kapitel andeutet, auch auf Ästhetik zu achten: «... Auf der anderen Seite hört man oft die Meinung, dass eine Sache schön sei wenn sie richtig praktisch ist. Dies ist eine lächerliche Parole. Es ist mindestens so falsch zu glauben, dass die Technik alleine die Gebrauchskunst ersetzt, wie die gegenteilige Behauptung, dass Gebrauchskunst Kunst gleicher Art wie Bildhauerei und Malerei ist.» Als Beispiel fügt er noch hinzu: «Es ist leicht erkennbar, dass sich in der Arbeit eines Ingenieurs, der eine Brücke entwirft, eine formbildende Arbeit geltend macht.» Doch jenes sei noch keine Kunst.¹³³ Dies zeigt uns Asplunds wahren Ansichten, der er seinen Erfolg verdankt. Aalto¹³⁴ pflegte ihn ganz direkt «Künstler» zu nennen.¹³⁵

Die Art des Umgangs mit schon bestehenden Naturelementen im Beispiel des Restaurants Ellida an der Ausstellung (Abb. 112) scheint in Le Corbusiers «Pavillon de l'Esprit Nouveau» von 1925 einen Vorgänger zu haben. (Abb. 17) Der Pavillon, den Asplund zwar nicht selbst gesehen, aber mit Sicherheit gekannt hat, war mit seinem umbauten Baum in der Terrasse wohl eher eine Bestätigung, dass man auch in der modernen Architektur rücksichtsvoll mit der Natur umgehen konnte (und Gärten in einer «immeuble-villa» auf allen Geschossen anpflanzt), während bei Asplund die Inspirationsquelle für den Einbezug der Bäume eher in der Welt Camillo Sittes zu suchen ist. Sitte fordert auch die Koordinierung der Silhouetten der gewachsenen Natur mit der Gebäudefront. Auch dies war bei Asplund ein Thema, sonst hätte er nicht innerhalb des Entwurfprozesses verschiedene Möglichkeiten der Integration von Baumstruktur innerhalb der gebauten Volumen ausprobiert. (Abb. 92)

¹³² Schildt, Göran, 'Asplund and Aalto - the Story of a Mutually Inspiring Friendship', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.42.

¹³³ Asplund, Gunnar/Gahn, Wolter/Markelius, Sven/Paulsson, Gregor/Åhrén, Uno, *acceptera*, Stockholm, 1931, S.139.

¹³⁴ Aalto, Alvar, Brief an Gunnar Asplund, 1930, Archiv des Architekturmuseums.

¹³⁵ Man kann versuchen sich vorzustellen, wie die Ausstellung ausgesehen hätte, wäre Uno Åhrén beauftragt gewesen. 1925 schreibt dieser im Artikel «Brytningar» im Jahrbuch des Svenska Slöjdföreningen über seinen Besuch der Ausstellung in Paris: «...welch dankbare Aufmerksamkeit schenkte ich all den Dingen, die nur ihre Aufgabe erfüllen und sich nicht um ihr Aussehen kümmern. ... Die rein technische Form, die ganz der Arbeit, die sie ausführen muss, angepasst ist und auf die Kunst verzichtet!» Er konstatiert hingegen auch das Aufkommen eines neues Schönheitsbewusstseins: «Das Funktionelle an sich kriegt zunehmend einen ästhetischen Eigenwert.» 'Brytningar', in: *Svenska Slöjdföreningens Årsbok 1925*, 1925, S.9.



Abb. 111: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfszeichnung der Fassadenabwicklung am Corso.



Abb. 112: Stockholmer Ausstellung 1930: Parkrestaurant Ellida:



Abb. 113: Katarinahissen, öffentlicher Aufzug am Mosebackeberg in Stockholm 1880.

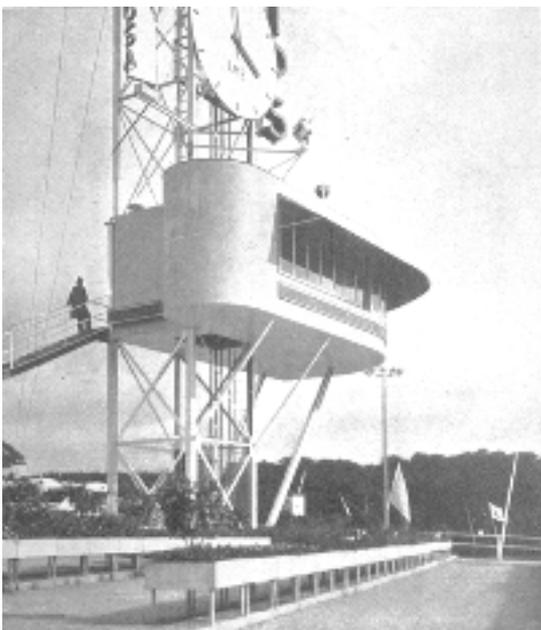


Abb. 114: Stockholmer Ausstellung 1930: Reklamemast mit Pressepavillon.

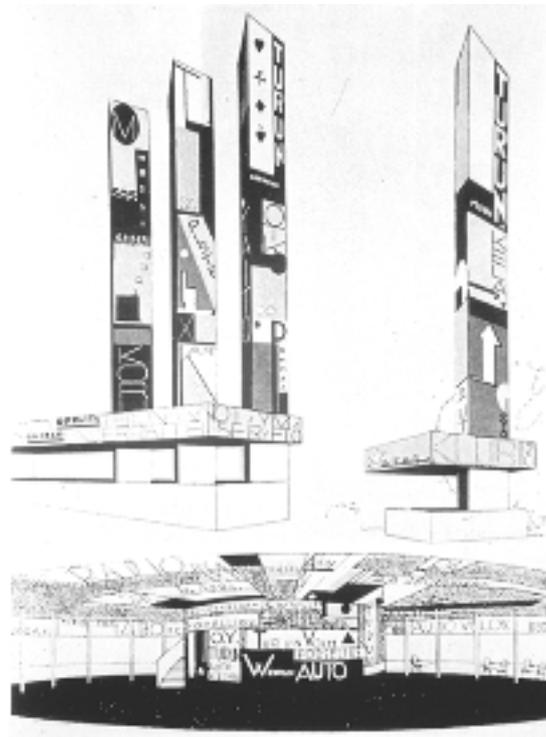


Abb. 115: Alvar Aalto: Zeitungskiosk an der Jubiläumsausstellung von Turku 1929.

Der grundlegende Unterschied zwischen Asplund und Corbusier ist, dass sich beim einen Natur und Gebautes gegenseitig integrieren, zur Einheit werden, und beim anderen diese Dinge einen Gegensatz darstellen.

Kenneth Frampton vermutet primär konstruktivistische Beeinflussungen Asplunds im Entwurf für die Ausstellung, obwohl vor 1930 kaum Beziehungen zwischen schwedischen und sowjetischen Architekten bekannt sind.¹³⁶ Weder in Åhréns Berichten über die Ausstellung 1925 in Paris, noch in den diese Ausstellung beschreibenden Kapiteln in Gregor Paulssons 1974 geschriebenen Autobiographie wurde der sowjetische Pavillon von Konstantin Melnikow erwähnt. Der Konstruktivismus war in Schweden kein Thema. (als Hinweis dazu Abb. 113 und Abb. 114)

Von der Kölner Pressa Ausstellung von 1928 sahen Asplund und Paulsson auf ihrer Kontinentalreise lediglich Pläne, wir wissen nicht, ob sie El Lissitzkys Sowjetpavillon kannten. Der vom Stockholmer Stadthaus von Östberg inspirierte Turm an dieser Ausstellung hatte aber als Vorbild für den Turm der Ausstellung in Brunn desselben Jahres gedient. Diese hatten Asplund und Paulsson selber besucht. Allerdings hatte beim Brünner Turm ein Materialwechsel vom Backstein zu Glas und Stahl stattgefunden. Dies erlaubte den Blick in das Innere des Turms und auf dessen Funktion, mit einer vierläufigen Treppe die Aussichtsplattform zu erschliessen. Dass der Turm einen gewissen Eindruck bei Asplund hinterlassen hatte und somit Östbergs Stadthausurm via Köln und Brunn in Stockholm 1930 eine Wiedergeburt erlebte, mag eine Möglichkeit sein.¹³⁷ (vergleiche Abb. 29, Abb. 27 und Abb. 26)

Aalto

Eine zweifellos starke Beziehung bestand zwischen Asplund und Alvar Aalto. 1929 entwarf Aalto eine kleine Ausstellung im finnischen Turku zu dessen 700 Jahr Jubiläum. Sie war vom russischen Konstruktivismus und von der Bauhaustypographie beeinflusst und mindestens so radikal wie die Stockholmer Ausstellung ein Jahr später. Aalto war in seiner klassizistischen Periode, etwa bis Sommer 1927, ein grosser Bewunderer Asplunds, was man an vielen Asplundzitataten in Aaltos Arbeiten aus dieser Zeit erkennen kann. Aalto war bereits vor seinem funktionalistischen Zeitungsgebäude der Ausstellung in Turku 1929 zu einer rationalistischen Formensprache übergegangen. Er war Asplund einen Schritt voraus. Eine intensive Benützung von Schriftzeichen und Werbetafeln nahm Aalto hier vorweg. Auch wenn Asplunds Grund-konzept und Ausführungspläne zu diesem Zeitpunkt bereits gezeichnet, und die ersten Gebäude seiner Ausstellung beinahe im Bau waren, hat der Besuch der Turkuausstellung bei Asplund gewiss noch den einen oder anderen Eindruck hinterlassen. Aalto war in der entscheidenden Phase seines Entwurfes oft zu Besuch in Stockholm, was sicherlich beiderseitig inspirierte. Dem jungen Finnen gelang es hierdurch im Kreise Asplunds, Markelius' und Paulssons als gleichberechtigter Kollege aufgenommen zu werden.¹³⁸

¹³⁶ Frampton, Kenneth, 'Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.35 und Interview mit Claes Caldenby.

¹³⁷ Z., H.J., 'Die Ausstellung in Brunn 1928', in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 1929, S.80-83.

¹³⁸ Schildt, Göran, 'Asplund and Aalto - the Story of a Mutually Inspiring Friendship', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.42.

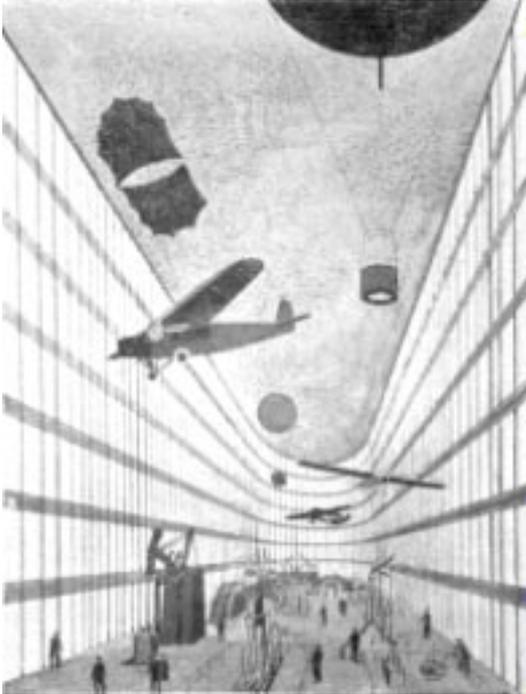


Abb. 116: Hans Quiding: Halle eines Technischen Museums, Diplomarbeit an der Stockholmer Kunsthochschule 1928.



Abb. 117: Stockholmer Ausstellung 1930: Kopfteil des Hauptrestaurants.



Abb. 118: Stockholmer Ausstellung 1930: Wolter Gahn: «Brokaféet» von der Brücke aus gesehen.



Abb. 119: Stockholmer Ausstellung 1930: Reklamemast nachts.



Abb. 120: Stockholmer Ausstellung 1930: Haupteingang mit illuminierten Stützen.

Mitarbeiter

Beeinflussungen müssen aber nicht immer von aussen kommen. Wie gross der Einfluss der Mitarbeiter Asplunds aus dem «eigenen Lager» war, kann nicht genau gesagt werden. Deren Bedeutung sollte aber nicht unberücksichtigt bleiben, wenn Asplund auch bekannt war für seine Autorität als Arbeitgeber.¹³⁹

Nils Einar Eriksson war einer der engen Mitarbeiter Asplunds bei der Ausstellung 1930. Er hatte zuvor in Paris gearbeitet und war somit Kenner der dortigen Szene.¹⁴⁰ Viking Göransson und Hans Quiding, die beiden anderen Architekten im Büro Asplunds, kamen beide frisch von der Kunsthochschule: 1928 stellte Sven Markelius ihre Semesterarbeiten in «Byggmästaren» vor.¹⁴¹ Quidings Vorschlag für die Halle eines technischen Museums erinnert stark an die grosse Halle von «Paradiset», dem Hauptrestaurant an der Ausstellung 1930. (Abb. 116 und Abb. 117)

Die jungen Mitarbeiter im Architekturbüro waren wohl stärker von Le Corbusier beeinflusst, der ihnen näher stand als die klassische Architektur. Gunnar Asplund, der eine Grand Tour hinter sich hatte, behielt einen komplett anderen Hintergrund.

Neben den Architekten befanden sich auch zwei Ingenieure im Büro: Birger Ahlström und E. Ragndahl, die für die Konstruktionen an der Ausstellung verantwortlich waren. Das Büro bestand zu einem Drittel aus Bauingenieuren, was auch für die damalige Zeit nicht wenige waren, vor allem wenn man bedenkt, dass der Beruf des Architekten damals demjenigen des Ingenieurs noch viel ähnlicher und weniger spezialisiert war, als dies heute der Fall ist. Architekten bearbeiteten häufiger auch Ingenieurarbeit und umgekehrt.

An den Ausstellungshallen arbeiteten Nils Einar Eriksson, Hans Quiding und Birger Ahlström. Am Hauptrestaurant Nils Einar Eriksson, Viking Göransson und E. Ragndahl, am Parkrestaurant Ellida Hans Quiding und Birger Ahlström. Den Festplatz bearbeitete hauptsächlich Nils Einar Eriksson. Verschiedene Aufträge gingen aber auch weiter an aussenstehende Architekten. Sigurd Lewerentz entwarf das Restaurant «Gröna Uddan» und Wolter Gahn das «Brokoféet».¹⁴²

Neue Lichttechniken

Es waren zwei Ausstellungen, welche eine neue Ära in Schwedens Beleuchtungsgeschichte einleiteten. 1928, in der Zeit, zu welcher der dritte Entwurf für die Ausstellung entstand, organisierte die Beleuchtungsindustrie eine Ausstellung mit dem Namen: «Das Licht, im Dienste des Menschen». Sie war eine Zusammenfassung der möglichen Anwendungen des Kunstlichts, sowohl für den repräsentativen Gebrauch zur Beleuchtung von Fassaden, wie auch für den privaten Gebrauch in der Wohnung. Neben der Demonstration von Leuchtkörpern, die den unterschiedlichen Typen und ihrer Technik galt, wurde erstmals das Licht an sich auf seine Wirkungsweise geprüft und eingesetzt. Das Licht konnte nun als Leuchtstoffröhre in der Form von Buchstaben nicht nur die Umgebung erhellen, sondern auch Informationen tragen. Dies war der Zeitpunkt, von dem an man in Schweden von einer Lichtkultur sprechen konnte. Allein auch die Tatsache, dass diese Ausstellung in der Liljevalchs *Kunsthalle* stattfand, unterstreicht die Wende in der Bedeutung des Kunstlichts.

¹³⁹ Acking, Carl-Axel, 'Artist and Professional. Glimpses from Asplund's last year', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.17-22.

¹⁴⁰ Interview mit Claes Caldenby und Johan Mårtelius. 1927 nahm Eriksson am Wettbewerb für den Völkerbundpalast teil und gewann unter der Jury Ivar Tengboms den ersten Platz.

¹⁴¹ Markelius, Sven, 'Konsthögskolans arkitekturutställning', in: *Byggmästaren* 1928, S.106.

¹⁴² Asplund, Erik Gunnar, 'Stockholmsutställningen 1930 utställningshallarna', in: *Byggmästaren* 1930, S.132-144 und Gahn, Wolter, 'Brokoféet', in: *Byggmästaren* 1930, S.159.

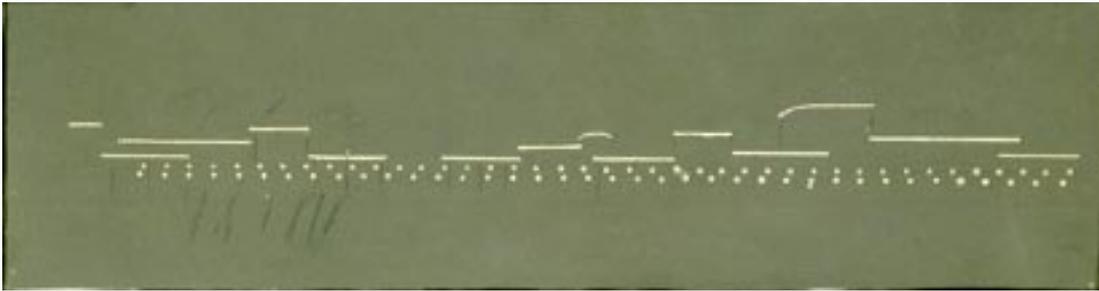


Abb. 121: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfsskizze des Uferbildes bei Nacht



Abb. 122: Stockholmer Ausstellung 1930: Blick vom Haupteingang über den Djurgårdsbrunnsviken.



Abb. 123: Stockholmer Ausstellung 1930: Ladenlokale unter dem Hauptrestaurant.



Abb. 124: Stockholmer Ausstellung 1930: Musikpavillon 31b, im Volksmund mit «lösmanschetten», «lose Manschette» betitelt.



Abb. 125: Stockholmer Ausstellung 1930: Restaurant «Funkis» des Vergnügungsparks.

Den zweiten, zweifellos markantesten Schritt zum modernen Gebrauch des Kunstlichts war die Stockholmer Ausstellung von 1930.

Zur Unterstützung der Feierlichkeit wurden des nachts Statuen angestrahlt, Fontänen erleuchtet und Feuerwerke veranstaltet. Dies waren die gleichen Mittel, die schon 1923 an der Göteborger und 1929 an der Barcelona-Ausstellung angewendet wurden. (Abb. 54) Man unterstrich mit Hilfe von Scheinwerferlicht das Wesentliche der Ausstellung; mehr oder weniger dieselbe monumentale Wirkung unterstützend, die diese Dinge auch tagsüber zum Blickfang machten.

Dazu kam nun eine ganz andere Verwendung des Kunstlichts. An der Ausstellung von 1930 wurde das Licht beinahe nie von einem separaten Punkt aus auf das Objekt gerichtet, sondern war selbst Teil des darzustellenden Objekts. Wegen der ausgesprochenen Signalwirkung nachts, wurden die Leuchtkörper in einer Weise installiert, dass sie das Wesen der Bauten hervorheben würden. Dieses Mittel machte sich Asplund beim Entwurf der Pavillons zu Nutze: So änderten die glasverkleideten Stahlstützen des Haupteingangs nachts durch gänzlich Leuchten ihren Charakter. Die beinahe unsichtbar schmalen Stützen des Tages wurden nachts zu strahlenden Lichtsäulen, die ihre Schlankheit signalisierten. Die Reklamschriften in der Vertikalen reduzierten nachts den Stahlmast auf sein eigentliches Wesen als Reklameträger. Die promenadenbegleitenden Lichterketten verdoppelten ihre horizontale Wirkung in den Wasserspiegelungen und die grossen Glasfassaden des Hauptrestaurants strahlten einladendes Licht aus.

Während bei den alten Bestrahlungstechniken eigentlich dieselbe, wenn auch verstärkte Wirkung des Tages angestrebt wurde, erzeugte die neue Lichtarchitektur nachts durch Abstraktion und teilweise durch Umkehrung eine Erhöhung der Signifikanz der neuen Architektur. Die geschwungene Dachfläche des Musikpavillons reduzierte sich nachts beispielsweise auf leuchtende Dachrandlinien.¹⁴³

Dieses Hervorstechen von Merkmalen war denn auch ein ideales Mittel der Werbung. Als die ersten elektrischen Leuchtreklamen mit dem neuen Gas Neon in der Mitte der zwanziger Jahre installiert wurden, war die allgemeine Skepsis noch gross. «Optisches Unwesen» und «Absetzung der natürlichen Schöheitswerte» waren Schlagwörter der Debatte. Doch genau diesen Argumenten wollte man 1930 den Wind aus den Segeln nehmen. Die neue Welt hatte ihre eigenen neuen Schönheiten. Der Reklamemast war bis zu diesem Zeitpunkt die grösste Leuchtreklamanlage, die erstellt worden war. Das Anbringen von Reklame im ganzen Ausstellungsgelände war zu einem wesentlichen Gestaltungselement erhoben worden. Bunte Schriften symbolisierten die positive Einstellung zur modernen, von Wirtschaft und Industrie geprägten Gesellschaft. Die räumlichen Verhältnisse der Ausstellung unter Tageslicht verwandelten sich nachts in abstrakte Räume, die von augenfälligen Werbelettern geprägt waren.¹⁴⁴ (vergleiche auch Abb. 91)

Fazit

Man kann eine Entwurfsstrategie bei Asplund erkennen, die darin besteht, aus passenden Beispielen aller Epochen, diejenige Essenz zu lösen, die für die neue Aufgabe relevant ist. Dabei ist nicht selten, dass Typologien abgewandelt werden müssen, um den neuen Problemen einer neuen Umgebung, Mentalität und Tradition standhalten zu können.

Asplund sichtet Geschichte nicht auf, sondern um. Er ist ein Architekt, der seine eklektizistische Entwurfsstrategie mit sich in die Moderne nimmt. Als Vorbild dient Altes wie Neues. Im Gegensatz zu beispielsweise Tengboms Högalidskirche war Asplunds Eklekti-

¹⁴³ Ferdinand Boberg verwendete bereits 1909 elektrisches Licht in Form eines Glühbirnenornamentes an seinen Ausstellungsgebäuden. Eine gewisse Tradition des Kunstlichts an Ausstellungen bestand bereits, die Art der Anwendung war jedoch eine Verstärkung des Tagbildes und weniger die neue Welt der erhellenen Nacht. Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986, S.35.

¹⁴⁴ Garnert, Jan, 'I historiens ljus och mörker', in: *arkitektur* 4/1994, S.50-59.

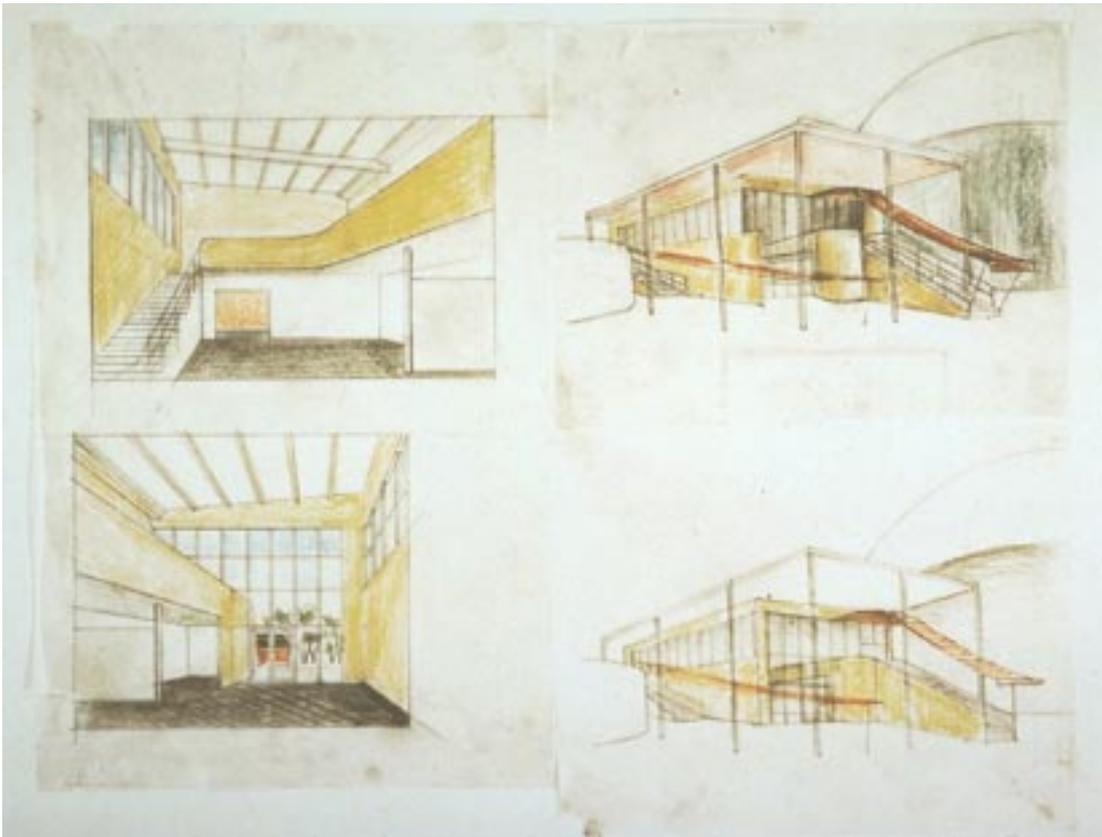


Abb. 126: Stockholmer Ausstellung 1930: Entwurfsstudien zur Ausformulierung des Pavillons 5 für Luxusmöbel.

zismus kein zitierender mehr, sondern einer, der die Ursprünge zwar noch erkennen lässt, im Gesamtbild aber trotzdem nicht in einzelne Teile zerfällt.

Asplund war nicht, wie Le Corbusier, primär daran interessiert, neuartige Architektur-, Konstruktions- und Lebensformen zu entwickeln, sondern Probleme mit den besten Mitteln, die Ort und Zeit erlaubten, zu lösen. Die «Moderne» Asplunds war eigentlich nicht, wie er mit der Streitschrift «acceptera» von 1931 als Coautor den Eindruck machen will, ein Manifest der neuen Architektur, das nach Punkten befolgt werden sollte, sondern eine architektonische Haltung, die nur darum eingesetzt wurde, weil sie Sinn machte. In der Ausstellung ging es darum, eine architektonische Sprache zu finden, die einerseits den Exponaten eine grosse Wirkung ermöglichte (ironischerweise ist für die Zeit danach alleine die Architektur das wesentliche Moment des Unternehmens) und andererseits eine Architektur zu verwenden, die «... nicht nur menschlich, sondern auch belustigend, erlebbar wurde».¹⁴⁵

Asplund wurde vielfach unterstellt, er besäße kein soziales Interesse. Dies ist insofern richtig, als dass er sich nicht speziell für die sozialen Probleme der Wohnungsnot interessierte und engagierte. Doch Asplund machte sich mehr als die meisten anderen Architekten darüber Gedanken, wie ein Gebäude auf einen Menschen wirkt und womit diese Wirkung erzielt wird. Sein soziales Interesse war also mit der grundsätzlichen Wirkung der Architektur auf den Menschen verknüpft und nicht mit dem buchhalterischen Quadratdezimeterschieben und Minimalkostenrechnen. Asplund will, salopp gesagt, schöne Gebäude entwerfen. Bei ihm ist Architektur Kunst, mit direktem Bezug auf den Menschen, der das Gebaute benutzen muss. So verwundert auch nicht, dass Asplund nie Mitglied des CIAM wurde.

Das Neue, was Asplund für die moderne Bewegung mit der Ausstellung eingeführt hatte, war die Erzeugung spezifischer Atmosphären, wie er sie bei seinen Lehrmeistern kennengelernt und lange vor 1930 praktiziert hatte. An der Ausstellung in Stockholm wurde das Programmatische viel weniger streng gehandhabt, als dies beispielsweise in Stuttgart 1927 der Fall gewesen war. Eine grosse Qualität der Stockholmer Ausstellung war die Selbstverständlichkeit, mit der die moderne Architektur auftrat. Dies war möglich durch das Beibehalten des Bobergschen Kompetenzmusters aus der schwedischen Ausstellungstradition, welches Asplund eine Freiheit in der Konzeption ermöglichte, ohne dass ihn Kritiker von der konservativen, wie von einer (allerdings kaum vernehmbaren) progressiven Seite hätten hindern können. Sein Ausstellungskonzept war eine bewusste Komposition und nicht so sehr, was man unter einem vermeintlich «modernen» Konzept versteht.

Die Hauptinstrumente, die er verwendete, waren: Der romantische Städtebau Sittes mit dessen Behandlung der Umgebung, die spielerische Detaillierung wie bei Östberg und in der Nationalromantik, die Sequenzierung von Räumen wie Östberg und Sitte, das Verwenden einfacher, abstrakter Volumen mit klassischen Proportionierungen, die Mittel der modernen Architektur und Ästhetik, auch als Sprache einer zukunftsorientierten Werkbundaustellung und die neuen Lichttechniken.

¹⁴⁵ Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980, S.130.

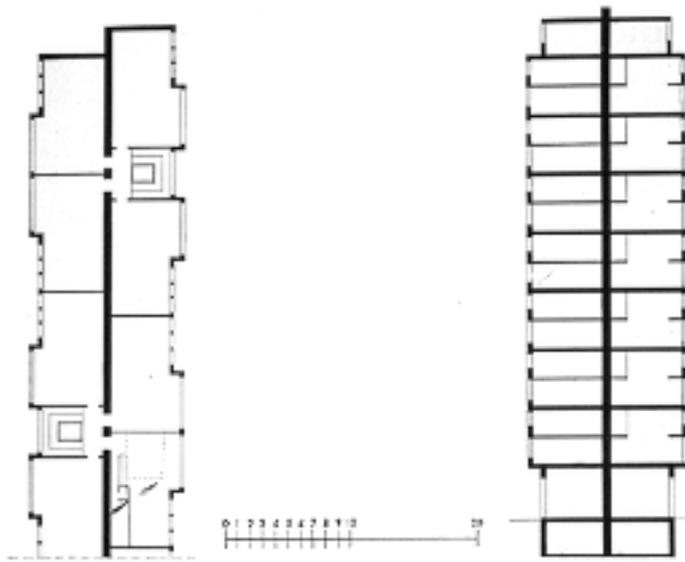


Abb. 127: Kurt von Schmalensée: Schnitt der Mietwohnung 6.



Abb. 128: Kurt von Schmalensée: Wohnzimmer in Mietwohnung 6.

Wohnbauabteilung

In der städtebaulichen Gesamtanordnung steht die Wohnungsabteilung mit gutem Recht am Schluss des Ausstellungsgeländes. Sozusagen als Krönung, als vornehmstes Ziel, auf welches alle Bestrebungen für ein gutes Kunstgewerbe hinweisen.¹⁴⁶ Die Ausstellungsleitung stellte das gesamte Unternehmen unter das Motto «modernes schwedisches Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen». Die Wohnabteilung wurde in vier verschiedene Teilbereiche unterteilt, eine Siedlung mit 11 verschiedenen Eigenheimen und zwei Volumen, in welchen man 15 verschiedene Mietwohnungstypen zusammengefasst hatte. Des weiteren stellten die Wohnbaugenossenschaft HSB, Hyresgästernas Sparkasse- & Byggnadsförening und KF Kooperativa Förbundet ihre Arbeit vor. Eine weitere Ausstellung beschäftigte sich mit den neuen Baumaterialien und ihren Möglichkeiten.

Das Wohnproblem

Das Wohnproblem wurde an vielen Ausstellungen und Kongressen im In- und Ausland diskutiert. Sowohl bei der Stuttgarter Weissenhofsiedlung, der Werkbundaustellung in Brünn, als auch auf dem CIAM Kongress von Frankfurt 1929 wurden diese Fragen behandelt. Wohnungsbau war eine der dringendsten sozialen Probleme Schwedens. Bei einer Werkbundaustellung musste man sich diesem Thema stellen, wollte man international ernstgenommen werden.

Das Kunstgewerbe deckte den Fragenkomplex nicht mehr ab. Der schwedische Werkbund hatte sich bereits 1917 in der Kunsthalle Liljevalchs mit dem Inneren von Wohnungen auseinandergesetzt. Im Jahre 1928 lud Gregor Paulsson verschiedene interessierte Personen in seine Wohnung ein, unter ihnen war auch Uno Åhrén. Es wurde das Ziel erklärt, die Breitenwirkung der Wohnausstellung von 1917 wieder zu erreichen.

Ein spezieller Architekturausschuss wurde zur Weiterentwicklung der Idee gebildet. Eskil Sundahl war ihr Vorsitzender, der erste Stadtbauingenieur Erik Büllow Hübe und die Architekten Hakon Ahlberg, Sigurd Lewerentz, Ture Ryberg und Sven Wallander waren die weiteren Mitglieder. Die nötige Ermittlung des wissenschaftlichen Datenmaterials und das Erstellen des Wettbewerbsprogrammes übernahmen die Architekten Uno Åhrén und Gunnar Sundbärg. Mittels einer statistischen Untersuchung versuchte man die Wohnbedürfnisse der unteren Bevölkerungsschichten besser kennenzulernen.

Die Zielsetzung war «eine Ausstellung für den Menschen unserer Zeit» durchzuführen. Gleichzeitig wollte man einen möglichen Weg aufzeigen, die Wohnungsnot mit der Wurzel auszumerzen. Man suchte nach Entwürfen, welche «...in dem Sinne utopisch werden, dass sie Vorschläge heranbringen, welche sich in absehbarer Zeit und mit gutem Willen verwirklichen lassen.» Das Motto war: «Baut die Wohnungen, die wir brauchen, zu den Preisen, die uns passen.»¹⁴⁷ Aufgrund der gewonnenen Daten wurde ein Wohnbild zusammengestellt, welches der schwedischen Situation angepasst schien. Die Wohnungen wurden in Einkommensklassen und Haushaltsgrößen eingeteilt. Zusätzlich durften die Wohnkosten pro Klasse 20 bis 25 Prozent des Einkommens nicht übersteigen. Haushalte mit einem Dienstmädchen bildeten die Obergrenze, für welche die Architekten ein Wohnbild zu entwerfen hatten. Jedem erwachsenen Haushaltsmitglied wurde ein eigenes Zimmer zugeteilt, Kinder unter 13 Jahren erhielten ein halbes, und jede Wohnung sollte ein geräumiges

¹⁴⁶ Kittel, W., 'Die Ausstellung Stockholm 1930. Modernes Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen', in: *Schweizerische Bauzeitung* 12/1930, S.143-147, 329-333.

¹⁴⁷ Åhrén, Uno, 'Bostadsavdelningens planläggning och tillkomst', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.25.

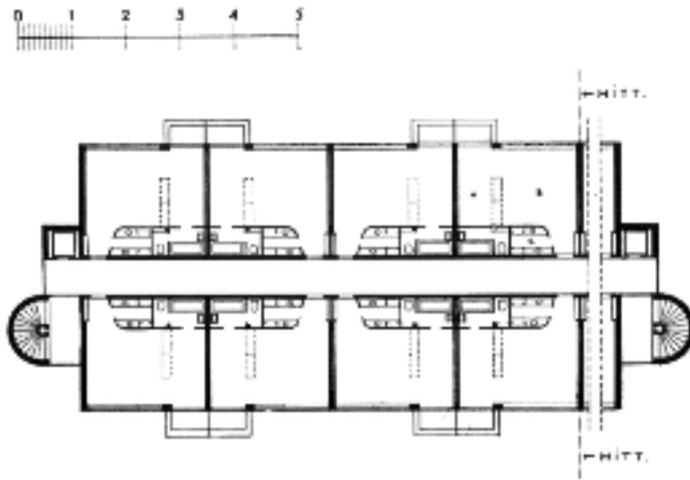


Abb. 129: Erik Friberger: Grundrisse der Mietwohnung 15.



Abb. 130: Erik Friberger: Sommerhaus in Fertigbauweise an der Freizeitausstellung in Ystad 1936.

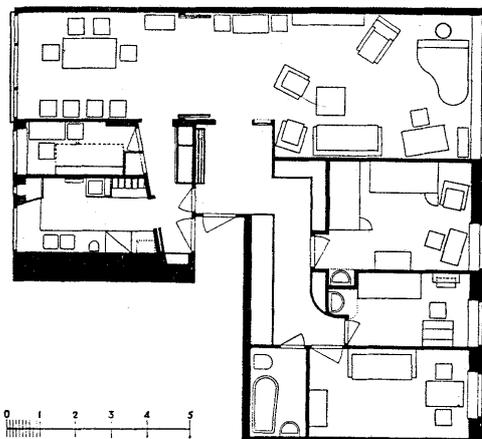


Abb. 131: Harald Bergsten: Grundriss der Mietwohnung 14.

Zimmer für den gemeinsamen Gebrauch enthalten. Das Leben sollte aufgeteilt werden in die beiden Bereiche Alleinsein und Geselligkeit, Individualität und Kollektiv. Jeder Wohnraum sollte so viel Sonne wie nur irgend möglich abbekommen. Arbeitsabläufen, wie dem Kochen, schenkte man spezielle Aufmerksamkeit.

Aufgrund dieses Programms wurde ein Wettbewerb zwischen auserwählten Architekten durchgeführt. Im Preisgericht waren Ivar Tengbom als Vorsitzender, Erik Lallerstedt, Wolter Gahn, Eskil Sundahl und Sven Wallander. Generalkommissar Gregor Paulsson und Chefarchitekt Gunnar Asplund hatten beratende Funktionen. Die ausgewählten Entwürfe konnten unter Berücksichtigung von Auflagen des Preisgerichts weiterverfolgt werden.

Die meisten massgebenden Architekten Schwedens dieser Zeit und der nahen Zukunft waren in die Stockholmer Ausstellung eingebunden; mit einem Pavillon, einem Ausstellungsteil oder zumindest waren sie während der Vorbereitungen mit dabei, von Altmeister Gustav Clason bis zu den Jungen wie Paul Hedquist und Helge Zimdahl. Ragnar Östberg war einer der wenigen grossen, der die Ausstellung von Anfang an nicht unterstützte.

Uno Åhrén machte im Wohnausstellungskatalog auf Folgendes aufmerksam: «So wie die Wohnungsabteilung jetzt dasteht, sollte man sie nach dem beurteilen, was sie sein will.»¹⁴⁸ Damit meinte er, dass die Wohnabteilung alles andere als eine Ausstellung spektakulärer «Funkiswohnungen»¹⁴⁹ darstellte und auch nicht so beurteilt werden sollte. Das zustandekommene Ergebnis hatte das gesteckte Ziel jedoch auch nicht erreicht, denn die Wohnungen waren meist zu teuer und das Feld der Entwürfe zu weit gestreut. Es war zu keinem klaren schwedischen Manifest gekommen.

Mietwohnungen

Die sparsamen Grundrisslösungen erregten Aufsehen.¹⁵⁰ Erik Friberger hat bei seinen beiden Mietwohnungen (1 und 15) die Zimmer vom zentralen Hauptraum aus erschlossen. Die Küche wurde auf eine wohldurchdachte Kochnische reduziert. Durch die Auflösung der Koch-Essküche wurde das Wohnzimmer zu einer Kleinform des bürgerlichen «Salons». Dieses System wurde bereits bei den Frankfurter Siedlungen von Ernst May angewandt und fand bei HSB und an der Ausstellung allgemeine Verbreitung. Fribergers Blockgrundrisse waren an der Ausstellung die modernsten. Doch erst in den darauffolgenden Jahren entwickelte er sein System zum Bau von Fertigvillen in Stahlkonstruktion mit individuell zusammenstellbaren Grundrissen. Dieses System stellte er 1936 erstmals an der Freizeitausstellung «Fritiden» in Ystad am Beispiel eines Sommerhauses vor. Friberger blieb hier eine Ausnahme, denn in Stockholm 1930 fand die grundsätzliche Auseinandersetzung mit den neuen Techniken und deren Möglichkeiten kaum statt.¹⁵¹

Kurt von Schmalensées Entwurf einer Mietwohnung (6) (Abb. 128) zeigte eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Qualitäten einer Mietwohnung mit Galerie im grossstädtischen Kontext. Durch eine Mischung aus dem Haustyp Citrohan von Le Corbusier und dem klassischen Atriumhaus erreichte er einen eigenständigen räumlichen Eindruck innerhalb eines Mietkomplexes. Dieser Entwurf war allerdings nicht geeignet das Wohnproblem zu lösen. Man wollte jedoch die Qualitäten von kleineren Wohnungen auf allen Ebenen untersuchen.

¹⁴⁸ ebenda, S.30.

¹⁴⁹ 'Funkis' war ein Begriff, der sich bereits vor der Ausstellung für die neue Ästhetik im allgemeinen Sprachgebrauch etabliert hatte. Im Vergnügungsteil wurde sogar ein Restaurant so benannt. (Abb. 125)

¹⁵⁰ Kittel, W., 'Die Ausstellung Stockholm 1930. Modernes Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen', in: *Schweizerische Bauzeitung* 12/1930, S.329-333.

¹⁵¹ Roth, Alfred, *Die Neue Architektur 1930-1940*, Zürich, 1946, S.25-32.



Abb. 132: Uno Åhrén: Gartenansicht des Einfamilienhauses 45



Abb. 133: Uno Åhrén: Erdgeschoss und erster Stock des Einfamilienhauses 45.

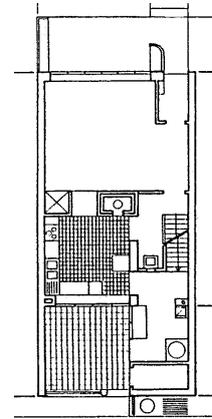


Abb. 134: J. J. P. Oud: Erdgeschossgrundriss seines Gebäudes an der Weissenhofsiedlung 1927, galt als Vorbild für Uno Åhrén.



Abb. 135: Carl Bergsten: Erdgeschoss der Villa 42. Diese Anlage ist eher der Representation verpflichtet, als dies bei den andren Architekten der Fall gewesen war. Problematisch ist der enge Eingang, welcher im Untergeschoss liegt und durch den ganzen Keller führt, bis man das Wohngeschoss erreicht. Auch wurde die Wohnung in einen Bedienstetenteil, mit eigenem Eingang und Treppenhaus und einen Teil für den Hausherrn unterteilt. (Siehe auch Abb. 160.)



Abb. 136: Uno Åhrén: Einfamilienhaus 51.



Abb. 137: Kurt von Schmalensée: Gartenfassade des Einfamilienhauses 46.

Die Vorschläge von Gustaf Clason und Harald Bergsten (Abb. 151 und Abb. 131), dem Sohn Carl Bergstens, stellen einen Gegenpol zu den Wohnvorstellungen der jungen Funktionalisten dar. Sie gingen sowohl ideologisch, wie auch entwerferisch nicht weiter als in der klassischen Bauproduktion. Auf die internationalen und nationalen Diskussionen um das Wohnproblem nahmen sie kaum Bezug. Ihre Wohnungen waren nicht auf das Existenzminimum getrimmt. Sie planten Wohnungen in behaglichen Grössen.

Eigentumswohnungen

Einen interessanten Entwurf legte Uno Åhrén mit seinem Reihenhaus (45) vor. Er entwarf, nicht wie die meisten seiner Mitstreiter ein Einfamilienhaus und repetierte es innerhalb der Situation regelmässig, sondern suchte die Grenze des Existenzminimums innerhalb einer städtischen Haltung. Die innenräumliche Aufteilung ist auf ein Minimum beschränkt. Zwei bis sechs Personen bietet das Haus Platz. Das Obergeschoss erreicht grosse Kompaktheit durch einen innenliegenden Korridor. Interessant war, dass Uno Åhrén ein Exemplar baute und die Nachbarbauten angeschnitten liess, damit legte er die Konstruktion offen. Verwandtschaften existieren mit dem Entwurf von J. J. P. Oud, der Weissenhofsiedlung und mit der Siedlung «Praunheim» von Ernst May in Frankfurt.¹⁵²

Åhréns zweites Einfamilienhaus (51) war ein kleiner Würfel mit Giebeldach. Das Wohngeschoss befand sich eine halbe Geschosshöhe über der Erde, das Kellergeschoss eine halbe tiefer. Das Gebäude zeichnete sich wieder durch eine Suche nach dem Minimalstandard aus. Dieses Volumen war soweit minimiert, dass es an jedem Ort einfach hätte aufgestellt werden können. Durch die Minimierung erhielt das Gebäude eine pittoreske Wirkung.¹⁵³

Kurt von Schmalensées Einfamilienhaus (46) wurde offiziell nicht als Eigenheim gewertet, da es zu luxuriös war, doch blieb es einer der Höhepunkte innerhalb der Wohnausstellung. Der Raum aus abstrakten Wänden war klassisch funktionalistisch geformt. Der freistehende Kubus besass eine Dachterrasse und eine Galerie im Innern.

Der klassizistische Entwurf von Carl Bergsten (42) (Abb. 160), setzte sich nicht mit dem Wohnproblem auseinander. Er entwarf bezeichnenderweise auch nicht ein Eigenheim, sondern eine Villa. Innenräumlich suchte er zwar einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen, doch der freie Grundriss war kein Thema. Im Wohnkatalog wird nur das Minimum von seinem Gebäude abgebildet und eine Kostenberechnung ganz weggelassen. Es ist offensichtlich, dass dieser Entwurf nicht ins Bild der Ausstellungsmacher passte. Bergsten kontrastierte die Entwürfe Uno Åhréns und Kurt von Schmalensées, welche versuchten, eine schwedische Version der Moderne zu entwickeln. Doch selbst deren Gebäude wirken verhalten, vergleicht man sie mit den Entwürfen der Stuttgarter Ausstellung.

Dilemma

Am besten sieht man die Gespaltenheit der Architekten bei Sven Markelius, welcher im Katalog zur Wohnausstellung einen Artikel zu Grundrissproblemen im Kleinwohnungsbau

¹⁵² Svedberg, Olle, *Planerarnas Århundra*, Stockholm, 1988.

¹⁵³ In einem Brief 1930 an Sigfried Giedion zeigt sich sein spezielles Interesse für einen Minimalstandard. Darin plädierte er für die Herabsetzung der Minimalfläche eines Schlafzimmers von 9 auf 6 Quadratmeter. Åhrén, Uno, Brief an Sigfried Giedion, 29. Okt. 1930, GTA, Nachlass Giedion.

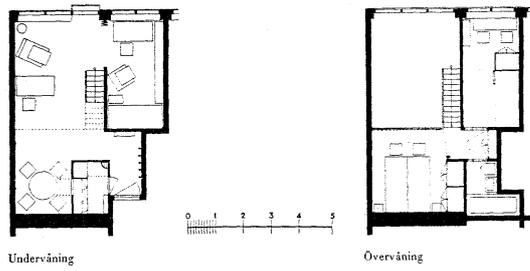


Abb. 138: Sven Markelius: Grundriss der Mietwohnung 7.



Abb. 139: Sven Markelius: Wohnzimmer des Einfamilienhauses 49.



Abb. 140: Sven Markelius: Grundriss des Einfamilienhauses 49.

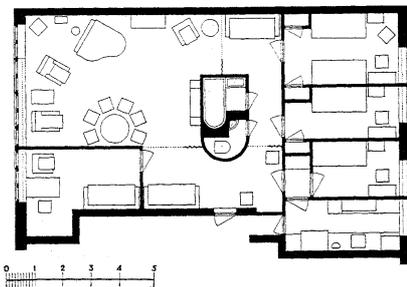


Abb. 141: Sigurd Lewerentz: Grundriss der Mietwohnung 2.

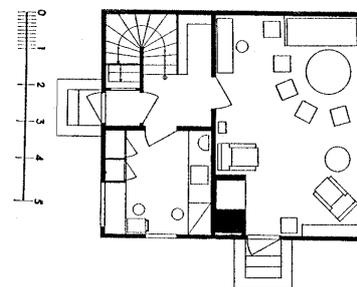


Abb. 142: Sigurd Lewerentz: Grundriss des Einfamilienhauses 47. (Siehe auch Abb. 9)



Abb. 143: Adolf Rading: Haus an der Weissenhofausstellung 1927. Hier konnte, trotz Programmatik in der Ausgangslage, ein breites Spektrum von neuen Wohnformen aufgezeigt werden.

publiziert.¹⁵⁴ Darin schreibt er, man müsse die Wohnungen typisieren und standardisieren und die Wohnungsmasse seien zu verkleinern. Auch die Höhe eines Zimmers könne bis auf 2,50 Meter reduziert werden.

Die Mietwohnung (7) von Markelius war klein, besass dennoch eine Galerie, welche das neue Lebensgefühl der Einraumwohnung Citrohan von Le Corbusier thematisierte. Der Essplatz geriet jedoch in eine dunkle Ecke. Es war ein Spiel zwischen architektonischer Grosszügigkeit und den Zwängen der wirtschaftlichen Beschränkungen. Sein Einfamilienhaus (49) besitzt eine gute Grundrisslösung, doch fehlte hier dem Gebäude die Grosszügigkeit. Das Haus wirkte von aussen wie innen sehr verhalten, beinahe schüchtern und gedrungen. Als Minimalwohnung war das Haus aber bereits wieder zu grosszügig, denn Lösungsvorschläge wie diese waren kaum geeignet, die Wohnungsnot zu beseitigen. Die Wohnungen waren einerseits zu grosszügig angelegt, andererseits zu kleinmassstäblich, um die Problematik lösen zu können. Durch das Programm gehindert, verfügten die Architekten nicht über die Freiheiten, die Asplund in seinem Ausstellungsbereich hatte.

Sigurd Lewerentz konnte eine Mietwohnung (2) und ein Eigenheim (47) vorstellen. Die Mietwohnung war räumlich von hoher Qualität, stand jedoch weder ideologisch noch konstruktiv in einer Linie mit Uno Åhrén. Sie war für eine Oberschicht mit Dienstmädchen bestimmt. Trotz der Anwendung bewährter Konstruktionsmethoden war sein Entwurf einer der teuersten. Beim Eigenheim hat er aber das Ziel erreicht. Das Gebäude bietet vier bis fünf Personen Platz und ist im Aufbau eines der kompaktesten. Sowohl von aussen, wie auch von innen besitzt das Haus einen klaren und straffen Aufbau. Der kompakte Holzbau wurde zum Thema, soziale Fragen blieben offen. Die Architekten waren sich unsicher, was die Anforderungen des neuen Lebens betraf. Da man durch die starke Limitierung des Programms nicht architektonisch experimentieren konnte, machten sie sich mehr Gedanken um das Wohnen im Inneren.

Das grosse Vorbild: Weissenhofsiedlung

Das Prozedere bis zur Erstellung der einzelnen Entwürfe war viel komplizierter, als dies in Stuttgart der Fall gewesen war. Mies van der Rohe begründet seinen Ansatz für Stuttgart 1927 so: «Es ist nicht zwecklos heute ausdrücklich hervorzuheben, dass das Problem der neuen Wohnung ein baukünstlerisches Problem ist, trotz seiner technischen und wirtschaftlichen Seite. Es ist ein komplexes Problem und deshalb nur durch schöpferische Kräfte, nicht aber mit rechnerischen oder organisatorischen Mitteln zu lösen. Aus diesem Glauben heraus habe ich trotz aller heute gültigen Schlagworte wie 'Rationalisierung' und 'Typisierung' es für notwendig gehalten, die in Stuttgart gestellten Aufgaben aus der Atmosphäre des Einseitigen und Doktrinären herauszuheben. Ich war bemüht, das Problem umfassend zu beleuchten und habe darum die charakteristischsten Vertreter der modernen Bewegung aufgefordert, zu dem Wohnproblem Stellung zu nehmen.

Um jedem einzelnen möglichst Freiheit für die Durchführung seiner Idee zu geben, habe ich darauf verzichtet, Richtlinien aufzustellen und programmatische Bindungen zu geben. Auch war es mir bei Aufstellung meines Bebauungsplanes wichtig, alles Schematische zu vermeiden und auch hier jede Behinderung einer freien Arbeit auszuschalten.»¹⁵⁵ Das Definieren, was Architektur zu leisten hatte und wie man darin leben sollte, hatte in Schweden die Diversität der Lösungen stark eingeschränkt. Das Programm hat sich teilweise selbst behindert, vor allem in der wichtigen Phase der architektonischen Forschungstätigkeit, in welcher sich alles noch im Fluss befindet und kaum vermeintlich sichere Lösungen existieren.

¹⁵⁴ Markelius, Sven, 'Smålågenheternas planlösningssproblem', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.31-35.

¹⁵⁵ Ludwig Mies van der Rohe an Richard Döcker, 13. Nov. 1926, Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York, in: Kirsch, Karin, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit: Die Weissenhofsiedlung. Ein internationales Manifest*, Stuttgart, 1994.

Ein Grund für das gewählte Programm war der Wille, der Wohnausstellung in Stockholm im internationalen Vergleich ein eigenes Bild zu verleihen. Das Manifest Weissenhof hatte bereits drei Jahre vorher stattgefunden. Die architektonische Feldforschung kümmerte sich nun spezifischer um das Wohnproblem. Dieselbe Ausstellung einfach nur etwas kleiner angelegt, wäre lächerlich geworden. Man hätte nie die hierfür benötigten Mittel bereitstellen können, ganz davon zu schweigen, dass Stockholm eine nationale Veranstaltung für das in- und ausländische Publikum bieten wollte. Die Ausstellung 1930 war nicht nur dem Wohnproblem gewidmet. International beachtet konnte man werden, wenn man einen eigenen Weg wählte und die international gestellten Fragen nach der Wohnung des Existenzminimums und des modernen Städtebaues zu ergründen versuchte. Für Schweden selbst war es wichtig, eine moderne Wohnform zu finden, die von Luft, Licht und Sonne bestimmt war, auch bei einfachsten Wohnverhältnissen.¹⁵⁶

Le Corbusier

Obwohl Le Corbusier für die Idee der Wohnausstellung sicherlich der Auslöser gewesen war, entwickelte sich der Wohnungsbau Schwedens in die Richtung des rationellen Siedlungsbaus Deutschlands. Dennoch war Le Corbusier immernoch der wichtigste Ausgangspunkt. Seine «ville contemporaine» war das Titelbild für das Kapitel über Städtebau im Wohnkatalog. Le Corbusiers Idealstadt für drei Millionen Einwohner (1922) bestand aus Blockrandbebauungen mit Immeubleinheiten. Der Blockrand wurde in der Zwischenzeit international und in Schweden als zuwenig rationell bei der Erstellung erachtet, auch existierten hier gegen Norden gerichtete Wohnungen.¹⁵⁷

In Schweden favorisierte man den Zeilenbau als die Lösung für die Zukunft. Man folgte bei den Mietwohnungen der städtischen Haltung Le Corbusiers, welcher bereits im «Pavillon de l'Esprit Nouveau» von Massenproduktion und hoher städtischer Wohndichte ausging. Gegenteilig verfahren sie aber mit den Eigenheimen.¹⁵⁸

Analog zu Le Corbusier geht Gunnar Sundbärg in seinem Artikel des Wohnkatalogs auf die städtebauliche Problematik der Dichte ein. Es dient ihm hierzu das Gegensatzpaar der «ville contemporaine» und New York, woraus er ein Potential für Zeilenbauten und Punkthäuser zu erkennen glaubt, die tatsächlich zu einer beliebten Form des Wohnblocks in den darauffolgenden Jahren werden. (Abb. 146)

Le Corbusiers Fünfpunkteprogramm war in der Wohnausstellung kaum aufzufinden. Die Gebäude waren teilweise in einem Stützensystem konstruiert, doch hoben die Mietblöcke, ausser bei Kurt von Schmalensée, nie vom Boden ab. Das Thema der freien Grundrissgestaltung wurde dem übergeordneten Ziel der kompakten Wohnung geopfert. Auch wenn Helge Zimdahl und Nils Ahrbom im Wohnausstellungskatalog bei den Nachbarwohnungen des ausgeführten Appartements nur die Struktur eingezeichneten (16), war die freie Grundrissgestaltung nicht das Ziel. «fenêtre en longueur» wurden vereinzelt bei Mieteinheiten benutzt. Der Dachgarten wurde nur im Eigenheim Kurt von Schmalensées thematisiert.

¹⁵⁶ Zum Vergleich: die Siedlung »Eglise« an der WOBA Ausstellung Basel in der Schweiz von 1930 mit dem Thema Kleinwohnungsbau wirkt straffer in der Gesamtkonzeption und in den Vorstellungen in welcher Richtung eine Lösung gesucht werden sollte. Stockholm besass noch eine starke klassische Schicht von Architekten. Meyer, Peter, «WOBA», Schweiz. Wohnungs-Ausstellung in Basel', in: *Schweizerische Bauzeitung* 10/1930, S.120-126.

¹⁵⁷ In dieser Zeit hatte sich auch Le Corbusier, unter dem Einfluss linker deutscher und tschechischer Architekten, von der Blockrandbebauung (Ville Contemporaine, 1922) entfernt und Zeilenbauweise (Ville Radieuse, 1931) zu favorisieren begonnen. Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S.155.

¹⁵⁸ Sundbärg, Gunnar, 'Något om moderna principer för planering av bostadsområden', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.35-41.

Da sich Le Corbusier seit 1925 vermehrt auch dem Thema der bürgerlichen Villa widmete, Villa in Garches (1927), Villa Savoye (1929), betrachteten ihn die Radikalen wie Åhrén zunehmend als rückfällig. Corbusiers Interesse war zuwenig auf das Wohnproblem fixiert.¹⁵⁹ Seine Wiederaufnahme von klassischen Themen, wie den «tracés régulateurs» und goldenen Schnitt störte sein Bild vom radikalen Funktionalisten. So suchten die Schweden nach anderen Gleichgesinnten.

Deutschland

Seit der Weissenhofausstellung blickte man nach Deutschland. Bereits im Frühling 1928 lud Svenska Slöjdföreningen den Deutschen Werkbund zu einer Ausstellung ins Nationalmuseum von Stockholm ein. Die ausgestellten Gegenstände waren bereits in Stuttgart zu sehen gewesen.¹⁶⁰ Walter Gropius hielt im selben Jahr einen Vortrag in Stockholm. Die Entwicklungen, die in Deutschland stattfanden, waren dadurch bekannt.

Am Bauhaus in Dessau war es 1928 zu einem Umbruch gekommen. Walter Gropius zog sich zurück und Hannes Meyer übernahm die Leitung. Im Bauhaus wurden die Fächer Betriebswirtschaft und Psychologie neu eingeführt. Die Bauabteilung legte besonderen Wert auf die optimale ökonomische Errechnung der Grundrisse, auf gute Durchlüftung, Ausleuchtung und Akustik. Man näherte sich der Neuen Sachlichkeit. Bei Walter Gropius' Siedlung Törten von 1928 bestimmte die optimale Schienenführung der Laufkräne während des Bauprozesses das Layout der Siedlung. Der Städtebau begann sich einer Standardisierung des Bauprozesses unterzuordnen. So wurde auch in Schweden der Nord/Südorientierte Zeilenbau unter anderem als ein Mittel dieser Standardisierung und Typisierung aufgegriffen. (Abb. 144)

Ernst May, Initiator des Frankfurter CIAM Kongresses, war der wichtige Taktgeber für die Standardisierung des Bauprozesses. Er hatte mit seinen Bauten in Frankfurt für Ökonomie und technische Präzision dem Entwurf und Bau neue Standards gesetzt. Die stark ansteigenden Baukosten führten zu Raumnormen, welche für das sogenannte Existenzminimum entwickelt wurden. Die von Schütte-Lihotzky entworfene laborähnliche «Frankfurter Küche», Einbauschränke und Klappbetten ermöglichten es, die Kosten in den Griff zu bekommen. Die traditionelle Wohnküche wurde durch eine getrennte Küche ersetzt. May errichtete bereits Siedlungen mit vorfabrizierten Betonelementen. Åhrén war schon vor der Ausstellung 1930 ein grosser Bewunderer seiner Arbeit. Bei seiner Küche im Eigenheim (45) übernimmt er das Prinzip der Laborküche. (Abb. 145)

CIAM

Bereits in der Erklärung von La Sarraz von 1928 wurde eine Rationalisierung und Standardisierung zur Erreichung einer möglichst rationellen Arbeitsweise gefordert. Beim Aufstellen dieser Kriterien ging es nicht um architektonische Fragen, sondern ums Bauen, welches als

¹⁵⁹ Le Corbusier musste lernen zu unterscheiden zwischen der Schaffung eines einzigartigen Monumentes und den Vorteilen rationaler Produktionsverfahren für den allgemeinen Wohnungsbau. Sein Ergebnis war die «ville radieuse» von 1931, die eine eher für die Serienproduktion geeignete Bauform verwendete. Auch in der sozialen Orientierung war ein Umschwung von der «hierarchischen» «ville contemporaine» zur demokratischen «ville radieuse» zu verzeichnen. Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S.154f.

¹⁶⁰ Åhrén, Uno, 'Deutsche Werkbunds vandringsutställning på Nationalmuseum', in: *Byggmästaren* 1928, S.164.



Abb. 144: Sven Markelius: Zeilenbauweise seiner Mietwohnung 7.



Abb. 145: Uno Åhrén: laborähnliche Küche des Einfamilienhauses 45.



Fig. 7. Del av Vasastaden i Stockholms nordvästra delar.

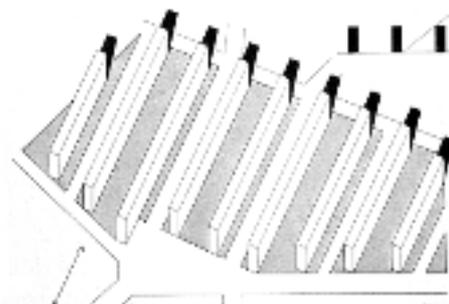


Fig. 8. Svar på Vasastaden i Stockholms nordvästra delar.

Abb. 147: Gunnar Sundbärg und Uno Åhrén: Sarnierungsprojekt für das Quartier Vasastaden von Stockholm



Fig. 3. New York. Högskolan för utvärdering av stadsbyggnad.

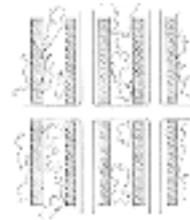


Fig. 4. Stadsplanlösningar för bostadsbyggnad.



Fig. 5. Stadsplanlösningar för punktbyggnad.

Abb. 146: Gunnar Sundbärg: Gegenüberstellung des dichten Stadtzentrums von New York mit einem wohlorganisierten zukünftigen Zeilen- und Punkthausbau.



Fig. 9. Schema för orientering av byggnad för nord-sydlig läggning.



Fig. 10. Schema för orientering av byggnad för nord-sydlig läggning.



Fig. 11. Alternativschema för nord-sydlig läggning.



Fig. 12. Alternativschema för nord-sydlig läggning.



Fig. 13. Alternativschema för nord-sydlig läggning.



Fig. 14. Alternativschema för nord-sydlig läggning.

Abb. 148: Gunnar Sundbärg und Uno Åhrén: Reformvorschlag der Gartenstadtidee. Mittels Geometrisierung und Nord/Südausrichtung soll eine gute Belichtung und Belüftung der einzelnen Wohneinheiten

erreicht werden.

«eine ganz elementare Tätigkeit des Menschen» verstanden wurde. «Stadtbau kann niemals durch ästhetische Überlegungen bestimmt werden, sondern ausschliesslich durch funktionelle Folgerungen ...»¹⁶¹ Diesem Denken folgten die Schweden bei ihren Mietwohnungen. Nord/Süd ausgerichteter Zeilenbau, in Streifen geordnet, ermöglichte eine ungehinderte Bauproduktion.

Der CIAM Kongress von Frankfurt 1929 behandelte das Thema «Die Wohnung für das Existenzminimum». Eine theoretische Auseinandersetzung mit dem, was später auch in Schweden durchexerziert werden sollte. Da man sich nur mit Wohnungsbau beschäftigte, wurden jeweils Monostrukturen entwickelt. Sich gegenseitig störende Teilbereiche wurden voneinander getrennt.¹⁶²

Mit diesen Eindrücken kam die schwedische Delegation mit Sven Markelius und Eskil Sundahl vom Frankfurter Kongress zurück.¹⁶³ Uno Åhrén war zu diesem Zeitpunkt bereits Mitglied der schwedischen CIAM-Landesgruppe.¹⁶⁴ Kontakte zur anwesenden deutschen Architektenschaft konnten intensiviert werden. Die schwedischen Architekten begannen einen neuen Weg einzuschlagen. Die Wohngebiete in den Plandarstellungen des Kataloges der Ausstellung wurden zu schwarzen Balken. Arbeiten, Einkaufen, Schule oder Freizeit wurden, in ihrem städtebaulichen Zusammenhang nicht berücksichtigt. Man betrachtete die Stadt nicht als Gesamtorganismus.

Bauen für das Existenzminimum wurde erst nach der Ausstellung zum grossen Thema. Uno Åhrén und Sven Markelius waren die schwedischen Teilnehmer am CIAM Kongress 1930 von Brüssel. Erst von diesem Zeitpunkt an wurde der CIAM auch zu einem schwedischen Thema.¹⁶⁵ Vorher muss er eher als eine Parallelentwicklung angesehen werden.

Problemstellung

Ein Hauptproblem der Ausstellung von 1930 war die unvollständige Präsentation der Entwürfe. Gregor Paulsson schreibt in der Einleitung des Wohnausstellungskatalogs: «Der Betrachter muss bei seinem Studium des Wohnteils - und dies gilt vor allem für die freistehenden Häuser - vom Gebäude ausgehen, das Teil eines städtebaulichen Systems ist und darf es nicht als isolierte Einheit betrachten. Noch weniger darf er die Ansammlung von einzelnen Häusern als Beispiel eines modernen Villenquartiers ansehen. Diese beiden Betrachtungsweisen führen zu vollkommen falschen Auffassung des Wertes dieser Wohnungen.»¹⁶⁶

Der Wohnausstellungskatalog zeigt jeweils einen Ausschnitt eines Quartierplans, um darzustellen, wie das Haus in sein Quartier eingebettet gewesen wäre. Das für die Besucher aber *sichtbare* Ergebnis war eine zierliche Gartenstadt, eine Aneinanderreihung von verschiedenen Gebäudetypen in einer zufälligen städtebaulichen Ordnung. Sommerhaus neben klassischer Villa, ihnen gegenüber ein funktionelles Gebäude; ein Stadtkonglomerat ohne inneren Zusammenhang. Das sehr städtische Gebäude von Uno Åhrén (45) (Abb. 132 und Abb. 133) wirkt ohne seinen ihm zugeordneten Kontext ziemlich verloren, gerade weil es als Reihenhäuser konzipiert wurde.

Von den Mietsblöcken wurde jeweils nur eine Wohnung gebaut, nicht der ganze Komplex. Wie das ganze Gebäude hätte aussehen sollen, konnte man nur dem Katalog zur Ausstellung entnehmen. Dort reduzierten sie sich jedoch meist auf abstrakte Streifen. Das Volumen, in welchem die Wohnungen in der Ausstellung steckten, wurde zu einem zufälligen Woh-

¹⁶¹ Dokument von La Sarraz 1928. Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991, S.229.

¹⁶² Der CIAM forderte dies 1933 in der Charta von Athen.

¹⁶³ CIAM-Protokoll Frankfurt 1929, GTA, CIAM-Archiv.

¹⁶⁴ Brief Sven Markelius' an Sigfried Giedion Stockholm, 21. Sept. 1929 aus der CIAM Korrespondenz, GTA, CIAM-Archiv.

¹⁶⁵ Sigfried Giedion sandte nach Stockholm 1930 Gregor Paulsson eine Publikation des Frankfurter CIAM Kongresses. Giedion, Sigfried, Brief an Gregor Paulsson, 7. Juli 1930, GTA, Nachlass Giedion.

¹⁶⁶ Paulsson, Gregor, 'Inledning', in: *Spezialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.23.

nungskonglomerat von Einzelteilen und nicht zu einer rationellen Form, wie dies der moderne Baugedanke war. Diesem Umstand wurde an der Fassade mit verschiedenen Farben abgeholfen. Die beiden die Wohnungen «umhüllenden» Gebäude wurden von Gunnar Sundbärg und Uno Åhrén erstellt.

Le Corbusier war der städtebauliche Zusammenhang seiner Entwürfe stets ein Anliegen. Es sei an das Panoramabild des «plan voisin» in Paris 1925 erinnert. Bei den Schweden war der Kontext nur im Ausstellungskatalog zu finden.

Im Katalog demonstrierte Gunnar Sundbärg am Beispiel des Stockholmer Quartiers Vasastaden die Verbesserungsmöglichkeiten der modernen Architektur bei Abriss der bestehenden Stadtstruktur. In diesem Vorschlag waren die Gebäude nicht einfach die Übernahme der Idealstadt Le Corbusiers, sondern setzten in einer verhalteneren Moderne auf weniger hohe Bauten, die in ihrer Rigorosität jedoch nicht weniger radikal waren.¹⁶⁷ Dasselbe Beispiel wurde bereits 1928 von Uno Åhrén in *Byggmästaren* vorgestellt. Hier war das Ganze noch mit wissenschaftlichem Zahlenmaterial untermauert. Die Grafiken und die Beispiele waren aber dieselben wie 1930. Åhrén war also auch hier der massgebende Vordenker.¹⁶⁸

Die grosse Stadt wurde wegen der Weite des Landes als unschwedisch betrachtet. Die schwedische Familie möchte ihr eigenes Haus. Die Eigenheime, im Katalog gedacht als eine funktionalistische Gartenstadt, waren ein Überbleibsel aus der nationalromantischen Phase. (Abb. 148) Diese Tatsache wurde noch durch die Verwendung von Holz als konstruktives Mittel unterstützt. Das Holz behielt meist seine Materialität. Die Holzunterkonstruktion wurde nicht durch Asbestzementplatten verdeckt, wie dies Asplund bei seinen Bauten der Ausstellung getan hatte. Die Verwendung von Holz als konstruktives Mittel bei einer temporären Ausstellung war verständlich. Holz, das traditionelle Hausbaumaterial, ist in ganz Schweden vorhanden und bedarf keiner grossen Infrastruktur zur Erstellung der Gebäude. Mit Holz liess sich schnell bauen, es war somit das ideale Material für eine Ausstellung. Selbst für den Bau von provisorischen kommunalen Notunterkünften wurde der Werkstoff eingesetzt.¹⁶⁹

Auch die Entwürfe, welche die Wohnung sehr modern lösten, erreichten ihr Ziel nur selten. Die im Ausstellungskatalog durchgeführten Kostenberechnungen zeigten, dass sie meist teurer waren als gewöhnliche Bauten.¹⁷⁰ Uno Åhrén versprach sich deshalb viel von Typisierung und Rationalisierung der Bauindustrie und hoffte auf eine vorausblickende, städtische Bodenpolitik¹⁷¹

Somit konnte die Ausstellung keinen direkten Einfluss auf die aktuelle Bauproduktion nach 1930 haben.

Es muss bedacht werden, dass der Wohnungsstandard zur Zeit der Ausstellung in Schweden immer noch sehr tief war. Billigwohnungen hatten nur ein Zimmer und Küche. Geduscht wurde im Keller, die Toiletten waren im Hof und als Heizung diente meist ein Kachelofen.

¹⁶⁷ Das System der Totalsanierung wurde später, wie bei Hötorget in Stockholm, zur «Steigerung» der Wohnqualität angewendet. Sundbärg, Gunnar, 'Något om moderna principer för planering av bostadsområden', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.35-41.

¹⁶⁸ Åhrén, Uno, 'Elementär stadsbyggnadsteknik', in: *Byggmästaren* 1928, S.129-133.

¹⁶⁹ Es bestand bereits eine Tradition in der Verwendung von Holz für billige Häuser. Auch Asplund baute 1917 eine solche Siedlung. Die zukünftigen Bewohner konnten, durch Verwendung von einfachen konstruktiven Methoden, die der Holzbau ermöglichte, vielfach einen Teil der Kosten durch eigene Arbeitsleistung einsparen. Svedberg, Olle, 'Der Wohnungsbau des Funktionalismus und seine Voraussetzungen', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.69.

¹⁷⁰ Stark, A., 'Principer för kostnads- och hyresberäkning av hyreslägenheterna och egna hemmen', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.51.

¹⁷¹ Åhrén, Uno, 'Bostadsavdelningens planläggning och tillkomst', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.30.

In Schweden musste deshalb zuerst einmal Feldforschung betrieben werden, was man für einen Minimalstandard überhaupt benötigte, wo der Hebel anzusetzen war.¹⁷²

Lösungen wurden im Entwickeln rationeller Grundrisse gesucht. Probleme, die man im Gebäudeschnitt lösen musste, wurden kaum diskutiert. Diese Grundhaltung war noch immer in der Klassik verwurzelt.

Die Konstruktion war nie die entwurfsbestimmende Ausgangslage. Sie war Mittel zum Zweck und nicht Ausgangspunkt, wie in Entwürfen an der Weissenhofsiedlung bei Corbusier oder Gropius. Gropius hatte sein Haus aus einem Stützensystem bauen lassen, ohne dass dies überhaupt nötig gewesen wäre. Die Demonstration der neuen Möglichkeiten war hier das Ziel. Diese Auseinandersetzung fehlte aber in Stockholm. Sie wurde allein schon dadurch verhindert, dass die Mietwohnungen als Konglomeratbau präsentiert wurden. Hier ging es nur noch um die Innenräume.

Probleme brachten auch die Jurymitglieder. Ivar Tengbom war zwar kein Gegner der Moderne, doch seine Welt war die Klassik. Erik Lallerstedt, Professor und Erbauer der Gebäude der Königlichen Technischen Hochschule in Stockholm, ein Vertreter der Nationalromantik, kann auch nicht gerade zu den grossen Förderern der Moderne gerechnet werden. Durch diese beiden Mitglieder erklärt sich wohl teilweise, weshalb auch konventionelle Entwürfe ausgewählt wurden, die wenig Neues zur Problemlösung beitrugen, wie zum Beispiel die Villa von Carl Bergsten (42) (Abb. 160), das Eigenheim von Ture Ryberg (43) oder auch die Mietwohnungen von Sigurd Lewerentz (2) (Abb. 141), Gustav Clason (5) und Harald Bergsten (14) (Abb. 131).¹⁷³ Bei solchen Entscheidungen war vielfach Politik mit im Spiel. Man arbeitete im selben kleinen Land, hatte sein Architekturbüro in Stockholm und war voneinander abhängig. Die Architekten kannten sich untereinander. Alle veralteten Entwürfe stammten von bekannten und geschätzten schwedischen Architekten.

Inneneinrichtung

Die Kommentare der internationalen Korrespondenten über die Wohnabteilung waren meist viel kürzer und weniger ausführlich als über den Ausstellungsteil, den Gunnar Asplund mit seinem Team bearbeitet hatte. F. Knuchel macht darauf aufmerksam, dass das Gezeigte nicht viel weiter gehe als das, was in der Schweiz und in Deutschland gezeigt werde. Doch sieht er auch Positives: «Gegenüber Stuttgart oder Dessau springt die weitaus grössere Wohnlichkeit in die Augen. Die Fähigkeit, einen Raum behaglich zu gestalten, ist aber auch hier im Norden, wo man noch mehr als bei uns (in der Schweiz) auf seine vier Wände angewiesen ist, besonders wichtig.»¹⁷⁴ Bei den Kleinwohnungen war allgemein eine gute Proportionierung und Belichtung der Räume zu beobachten. So wirkten auch kleine Räume keineswegs bedrückend.

Knuchels Bemerkung: «Vieles ist allerdings auch hier noch unausgeglichen und kaum erprobt; Luxusformen und moderner Primitivismus sind gelegentlich seltsame Ehen eingegangen.»¹⁷⁵ hatte ihre Richtigkeit.

Die Inneneinrichtung, welche in Corbusiers Pavillon 1925 noch ein geschickt ausbalanciertes Arrangement von Objekten der Volkskunst, des Handwerks und der Technik war, wirkt in

¹⁷² Svedberg, Olle, 'Der Wohnungsbau des Funktionalismus und seine Voraussetzungen', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.54ff.

¹⁷³ Das Eigenheim von Ture Ryberg oder die Mietwohnung von Sigurd Lewerentz waren Entwürfe mit schönen Räumen, doch ging alles kaum über «Swedish Grace» hinaus.

¹⁷⁴ Knuchel, F., 'Ausstellung Stockholm 1930', in: *Werk* 7/1930, S.193-196, 8/1930, S.245.

¹⁷⁵ ebenda, S.248.

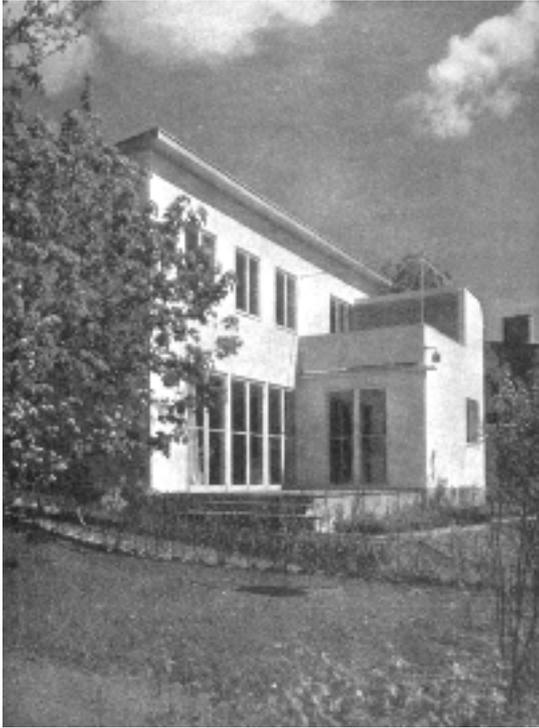


Abb. 149: Ture Ryberg: Gartenfassade des Einfamilienhauses 43.

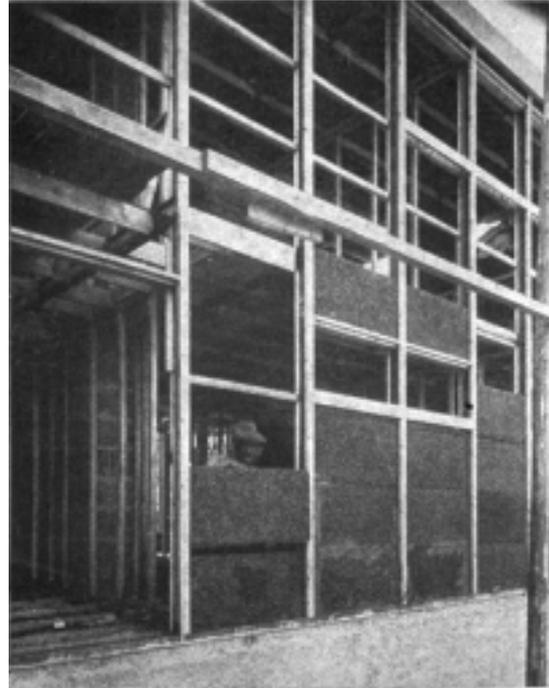


Abb. 150: Walter Gropius: Konstruktion seines Hauses an der Weissenhofsiedlung in Stuttgart 1927. Moderne Konstruktionen wurden hier demonstrativ angewendet, obwohl sie rein konstruktiv nicht nötig gewesen wären

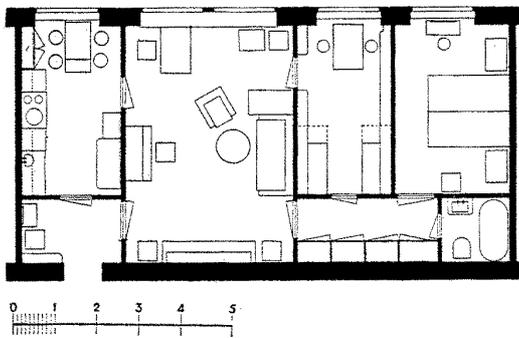


Abb. 151: Gustav Clason: Grundriss der Mietwohnung 5.



Abb. 152: Uno Åhrén: Wohnzimmer im Einfamilienhaus 45.

Uno Åhréns Eigenheim (45) (Abb. 18 und Abb. 152) unbeholfen. Für Carl Malmstens unerbittliche Kritik an den Ausstellungsmachern waren solche Probleme Wasser auf seiner Mühle. Sigurd Lewerentz hat in seinem Einfamilienhaus (47) (Abb. 154) im Schlafzimmer eine beinahe psychodelisch wirkende Tapete benützt. Hier zeigen sich Unsicherheiten, wie man mit der neuen Architektur und den neuen Möglichkeiten des Innenausbaus umgehen sollte. Die Architekten suchten mit ihren Räumen einem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu verleihen. Es war ihnen grundsätzlich wichtig, nicht klassizistisch zu wirken. Sven Markelius und Erik Lund haben Aluminiumrohrstühle entworfen, wie sie auch am Bauhaus hätten entstehen können, Markelius für sein Eigenheim (49) Erik Lund für diejenige von Paul Hedquist (10) und Erik Friberger für seine Mietwohnung (15). (Abb. 153)

Den Belangen der Hygiene wurde Rechnung getragen, doch war das nicht das eigentliche Thema. Die Eigenheime erhielten alle so viel Sonne wie möglich, dem Bad war vielfach ein direkt zugänglicher Aussenplatz oder eine Terrasse zugeordnet, um die allmorgendlichen Leibesübungen durchführen zu können. Auch ein Gymnastiksaal (8) wurde ausgestellt. Die Mietwohnungen waren alle Ost/West orientiert. Innenliegende Räume wurden speziell entlüftet.

Technisch gesehen, waren die Wohnungen auf der Höhe der Zeit, viel mehr aber kaum. Geräumige Treppenhäuser waren mit Personenaufzügen und Kehrtafelabwurfsschächten versehen, Zentralheizung und Warmwasserversorgung waren eine Selbstverständlichkeit. Einbauschränke, vollständig eingerichtete funktionelle Küchen und eine häufige Verwendung von Sofabetten zur Reduzierung des Platzbedarfes einer Person waren gang und gäbe. Uno Åhrén benützt in seinem Einfamilienhaus (45) Deckenstrahler, System Heineman. Dieses Deutsche Fabrikat stellte er 1929 in der Zeitschrift *Byggnästaren* vor. Er musste eine gewisse Kenntnis von der fortschrittlichen Bautechnik Deutschlands besessen haben.¹⁷⁶ Die Technik der «Maschine Haus» wurde aber nicht ausgereizt. Sie wurde nie zum entwerferischen Prinzip erhoben. So verloren die Entwürfe ein weiteres Mal die Möglichkeit mehr als den Status Quo aufzuzeigen.

Hyresgästernas Sparkasse- & Byggnadsförening

Die wichtigen Bauten der schwedischen Wohnhausproduktion dieser Tage wurden nicht in der Wohnausstellung gezeigt, sondern im richtigen Bauen. Ein grosser Teil der Feldforschung wurde hierbei von den Baugenossenschaften lange vor der Ausstellung übernommen. Der HSB Teil an der Ausstellung 1930 zeigte einen guten Querschnitt. Diese Wohnungen besaßen jedoch vielfach nur zwei Zimmer und eine kleine Küche und waren als Massivbau ausgeführt, technische und formale Spielereien wurden zugunsten erprobter Vorgehensweisen unterlassen. Das Wohnbild war eine Kleinwohnung mit dem Wohnzimmer als gemeinschaftlichem Zentrum, von welchem aus die einzelnen Zimmer und die Küche erschlossen wurden.

Kooperativa Förbundet

Auch Kooperativa Förbundet stellte unter der Leitung von Eskil Sundahl und Olof Thunström ein kleines Einkaufsgebäude mit Laden, Lager und einer Wohnung auf dem Dach vor (44). (Abb. 157) Das Problem war auch hier, dass man Läden mit einer solchen inneren Organisation in ganz Schweden bereits produzierte, man somit nur einen Status Quo

¹⁷⁶ *Byggnästaren* 36/1929.



Abb. 153: Erik Friberger: Wohn- / Schlafzimmer mit Stahlrohrmöbeln von Friberger in der Mietswohnung 15.



Abb. 154: Sigurd Lewerentz: Schlafzimmer im Einfamilienhaus 47.

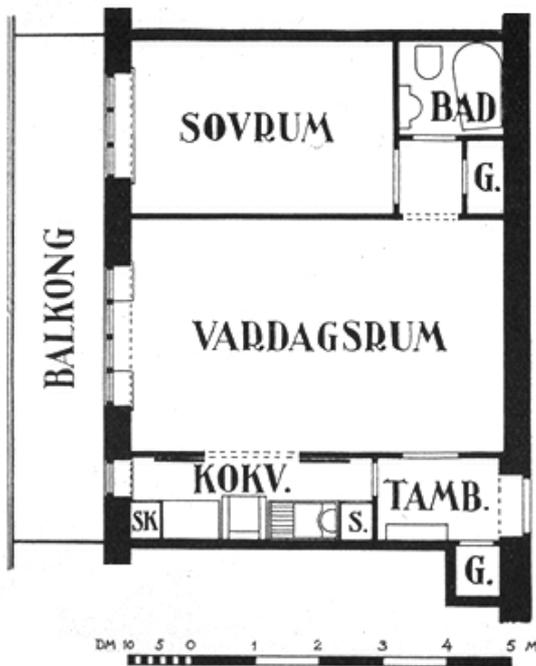


Abb. 155: HSB: Standardgrundriss einer Mietswohnung für eine Familie mit einem Kind.



Abb. 156: HSB: Schlafzimmer derselben Wohnung.

aufzeigte. Die Chance einer Weiterentwicklung der bereits geleisteten Arbeit in die Zukunft wurde vergeben. Nur wenn man das im selben Jahr fertiggestellte «Kontorhus» an Sveavägen von Nils Einar Eriksson und Sten Westholm betrachtete, musste man feststellen, dass dieser Entwurf eines Konsumladens mit Büroflächen und Lagerräumen in Aufbau und Organisation schon viel komplexere Aufgaben meistert als das Ausstellungsmodell.(Abb. 159)¹⁷⁷

Zur Ergänzung der Ausstellungen hatte die Architekturzeitschrift *Byggmästaren* in ihrem Pavillon eine kleine Planausstellung von ausgeführten Bauten zusammengestellt. So konnte ein gewisser Überblick über das aktuelle Bauschaffen in Schweden gewonnen werden. Im Vergleich zu Weissenhof wirkt dieser Pavillon kleinlich. 1927 war ein ganzer Ausstellungsteil der Präsentation der weltweiten modernen Architektur gewidmet gewesen.

Im Hinblick auf die weitere Entwicklung der schwedischen Architekturproduktion hatte Carl Bergsten mit seiner Villa (42) bereits den «neuen Humanismus» vorweggenommen. Eine Richtung, die in den 40er und 50er Jahren dominant werden sollte. Dieses Haus besass eine schlichte Fassadenkomposition mit Lochfenstern, welche im Schlafgeschoss mit Fensterläden versehen waren. Der Grundriss hatte das Wohnzimmer im Zentrum, von wo aus Gänge und Treppen die einzelnen Zimmer erschlossen. Mit seinem Satteldach will dieses Gebäude nicht mehr sein als ein «gewöhnliches» Haus.

Sigfried Giedion meinte in Bezug auf die Wohnausstellung: «... dass mit Schweden in den nächsten Jahren stark zu rechnen sein wird; es sind wohntechnisch bereits auf der Ausstellung gewisse Reflexe spürbar»¹⁷⁸ Doch es kommt selten so, wie man denkt. Mit einem solchen Einfluss, nach dem zweiten Weltkrieg, hatte er wohl nicht gerechnet.

Fazit

Die Wohnausstellung behandelte das Medium Architektur als ein Mittel zur Problemlösung der Wohnungsnot. Das Fehlen von Mädchenkammern, die knappe Abmessung der Küchen, die lockere Verbindung der Räume untereinander ohne starke Abschlussmöglichkeiten zeigen, dass bei den progressiven Entwürfen die Familie nur noch im engen Kreis ohne Mietgänger und Dienstboten wohnte und die Familie die Hausarbeit selber übernahm. Alles Darüberhinausgehende wurde von den Anführern wie Uno Åhrén bereits als Hang zur Repräsentation betrachtet, kostete nur und verteuerte die ganze Angelegenheit. Die Funktionen des Minimalstandards, die bestmögliche Besonnung und der rationale, sparsame Umgang mit der Fläche wurden zur neuen Schönheit erklärt. Eine klare Absage an die Welt des Klassizismus. Seine Proportionen und sein geometrischer Umgang mit der Baumasse wurden als aufgesetzt und irrational aufgefasst. Die «Maschine Haus» wurde vollkommen den «Funktionen» unterstellt. Man erreichte durch die alleinige Akzeptanz der mathematisch beweisbaren Erfordernisse den Weg in eine geschichtlich unabhängige, neue Welt. Diese buchhalterische Auffassung von Architektur war nicht die Linie Gunnar Asplunds. In der Jury der Wohnabteilung war er auch nur als Berater tätig. Uno Åhréns Gedankengut hatte in diesem Ausstellungsteil prägende Spuren hinterlassen. Die Wohnausstellung kann als eine radikalfunktionalistische Antithese zu Gunnar Asplunds funktionalistischer Ausstellungsarchitektur betrachtet werden. Asplunds Architektur war es aber, welche die Ausstellung zu dem machte, was sie bis heute ist.

¹⁷⁷ Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.374-377.

¹⁷⁸ ebenda, S.377.



Abb. 157: KF: Ladengebäude mit einem Wohngeschoss 44.



Abb. 159: Nils Einar Eriksson und Sten Westholm: Bürohaus am Sveavägen in Stockholm 1930.



Abb. 158: Pavillon der Zeitschrift Byggmästaren.



Abb. 160: Carl Bergsten: Frontansicht der Villa 42.

Hakon Ahlberg stellt fest: «...As a display of industrial arts and crafts the 1930 Exhibition had not so much that was new or remarkable to offer; it never attained the same significance for the arts and crafts industry as the much less extensive exhibition at the Liljevalch Art Gallery in 1917. But its architecture (von Gunnar Asplund) is still in fresh memory.»¹⁷⁹

¹⁷⁹ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.56.



Abb. 161: HSB: Wohnsiedlung auf Reimersholme, Stockholm 1942-46 von Sven Wallander, F. Forbat und S. Lindström.



Abb. 162: Titelbild der Streitschrift *acceptera*.



Abb. 163: Ragnar Östberg: Das Seehistorisches Museum von 1936 steht genau an der Stelle, an welcher Asplund das Hauptrestaurant «Paradiset» errichtet hatte.



Abb. 164: Uno Åhrén: Abgelehnter Entwurf für den städtebaulichen Wettbewerb des Quartiers Ladugårdsgärdet bei Stockholm 1929.



Abb. 165: Arvid Stille: Gewinner des städtebaulichen Wettbewerbs für das Quartier Ladugårdsgärdet bei Stockholm 1929.

NACH 1930

acceptera

Aller Streitigkeiten unter den führenden Entwerfern des Landes zum Trotz taten sich ein Jahr nach der Ausstellung sechs Grössen zusammen, um ein Manifest der neuen Bewegung zu veröffentlichen. Verfasser dieser Schrift waren Gunnar Asplund als wichtigste Autorität der schwedischen Architektur dieser Zeit¹⁸⁰, Gregor Paulsson, der grosse Publizist, Wolter Gahn, Architekt und Redaktor der Zeitschrift «Byggmästaren» und die Architekten Sven Markelius, Uno Åhrén und Eskil Sundahl. Die wichtigste Forderung an die Allgemeinheit gab dem Manifest seinen Namen:

«Akzeptiert die Wirklichkeit wie sie ist - denn nur so haben wir die Kraft, sie zu kontrollieren, über sie zu herrschen, sie zu ändern und eine Kultur zu erhalten, welche ein brauchbares Instrument unseres Lebens darstellt. Wir benötigen keine veralteten Formen von vergangenen Kulturen, um unsere Selbstachtung aufrechtzuerhalten.

Über die Mittel und Ziele unserer heutigen Kultur hat es niemals echte Zweifel gegeben. Nur die Müden und die Pessimisten behaupten, dass wir eine Maschinenkultur zu ihrem eigenen Selbstzweck erzeugen wollen ...»¹⁸¹

Mit etlichen Analysen, Beispielen und Quervergleichen wollten die Autoren auf die Veränderungen in der Gesellschaft hinweisen, denen in allen Aspekten des Lebens entsprochen werden müsse, also auch in Architektur und Kunst.

Die Art, wie Asplund die neue Ästhetik interpretierte und an der Ausstellung inszenierte, erzeugte in den darauffolgenden Jahren eine hohe Akzeptanz des Funktionalismus. Asplunds Architektur lenkte gewissermassen von der trockenen, rationellen Denkweise ab, die ja Thema des so ambitionierten Wohnungsteils der Ausstellung gewesen war. Der Überbegriff «Funkis», wie die Schweden zu sagen pflegten, war im Allgemeinen positiv belegt.

1931 revanchierten sich die Opponenten des schwedischen Werkbunds für die Ausstellung von 1930 mit einer kleinen Ausstellung in London. Diese zeigte schwedisches Kunsthandwerk und Kunstindustrie und wurde von einer exklusiven Auswahl von sowohl traditionellen, wie auch modernistischen Gegenständen dominiert. In vielem unterschied sich die Formenwelt Carl Malmstens, dem Anführer der Opponenten, von derjenigen der Funktionalisten, vieles hatten sie aber auch gemeinsam. Aus einer gewissen Distanz kann man sagen, dass beide Seiten das Monumentale, Grossartige oder Überdekorierte in Architektur und Gebrauchskunst vermieden. Beide strebten nach dem Einfachen, Leichten, Hellen, beinahe Asketischen.

Diese beiden Umstände, Asplunds einnehmende Architektursprache und die Ernsthaftigkeit der sozialen und damit auch architektonischen Probleme erklären, wie der Umschwung zur neuen Architektur so umfassend möglich war und fünf Jahre nach der Ausstellung von 1930 eigentlich keine klassizistischen Gebäude mehr erstellt wurden.

In einigen Projekten, die vor 1930 begonnen wurden, aber erst nach diesem entscheidenden Datum zur Ausführung gelangten, ist die Umstellung auf die neue Architektur deutlich zu erkennen. Sven Markelius gewann 1925 den Wettbewerb für das Hälsingborger

¹⁸⁰ Clas Caldenby betont im Interview, Asplund sei nicht die anspornende Kraft in der Verfassergruppe, bestimmt aber ihr wichtigstes Aushängeschild gewesen.

¹⁸¹ Asplund, Gunnar/Gahn, Wolter/Markelius, Sven/Paulsson, Gregor/Åhrén, Uno, *acceptera*, Stockholm, 1931, S.198.

Konzerthaus. Während der erste Entwurf noch vom nordischen Neoklassizismus geprägt war, sprach das 1932 errichtete Gebäude deutlich die neue Sprache des Funktionalismus.

Der städtebauliche Wettbewerb für die Wohnüberbauungen auf dem Gärdet am nördlichen Rand von Stockholm wurde vor 1930 abgehalten. Arvid Stille gewann den ersten Platz mit einem von Monumentalität, Achsialität und Symmetrie geprägten Entwurf. (Abb. 165) Für ihn waren gänzlich andere Kriterien gültig als die, von den Funktionalisten gestellten Forderungen nach Berücksichtigung von Himmelsrichtung und Lichteinfall. Markelius' wie auch Åhréns Vorschläge waren hingegen sehr radikal und erinnerten stark an den deutschen Siedlungsbau der zwanziger Jahre. (Abb. 164) Laute Proteste bewogen denn eine Umarbeitung des Siegerentwurfs und nach zwei Jahren wurde ein Vorschlag präsentiert, der nun, wenn auch nicht gänzlich, so in den grossen Zügen von den neuen Ideen beeinflusst war.

Wohnungsbau

Mit dem Erfolg, den der Funktionalismus im Schweden der 30er Jahre erreicht hatte, gingen Entwicklungsmöglichkeiten einher, die sich vor allem um die Innere der Wohnung bemühten.

Die erste rein funktionalistische Zeilenbebauung entstand 1930 im Quartier Gräset im Süden von Stockholm. (Abb. 167) Die Wohnungen wurden nicht aus der städtebaulichen Umgebung heraus entwickelt, sondern nach rein «wissenschaftlichen» Kriterien errichtet. Nils Einar Eriksson und Sven Markelius waren die Architekten. Die Wohnhäuser waren mit einem 15 Meter breiten Querschnitt ziemlich tief, was Wohnungen zur Folge hatte, die ihr Tageslicht nur aus einer Himmelsrichtung bezogen. Die Wohnungen von Markelius sind mit ihrer Grundfläche von 40 m² sehr klein bemessen, doch besitzen sie alle Annehmlichkeiten einer modernen Wohnung, wie Essplatz, Wohnraum, Bad und Küche. Nur die Dusche war aus Kostengründen gemeinschaftlich genutzt.

1932 gilt als der Durchbruch der schmalen Zeilenhäuser. Die Stadt Stockholm organisierte einen Wettbewerb zum Thema kostengünstiges Wohnen. Das Ziel des Wettbewerbs war die Entwicklung hygienischer und aus dem Sichtpunkt des Wohlbefindens annehmbarer Familienwohnungen mit niedrigeren Baukosten, als in den Jahren zuvor in Stockholm. Die ersten beiden Plätze erhielten Bebauungen mit schmalen Zeilenhäusern, die eine Belichtung der Wohnungen von zwei Seiten möglich machten.

Der Wettbewerbsbeitrag von Nils Åhrbom und Helge Zimdahl mit einem Mehrfamilienhaus mit flexiblen Grundrissen und verschiebbaren Wänden war von Mies van der Rohe's Mehrfamilienhaus an der Weissenhofsiedlung 1927 beeinflusst. Dieser Beitrag schied jedoch früh aus. Erst in den frühen fünfziger Jahren wurden die ersten flexiblen Wohnungen in Schweden gebaut.

Durch diesen Wettbewerb entbrannte ein Streit zwischen Anhängern schmaler und Anhängern breiter Zeilenhäuser. Zur letzten Gruppe gehörte auch Sven Wallander, der Chefarchitekt von HSB. Seiner Meinung nach war die breite Bauweise kostengünstiger und besser für die Einrichtung gemeinschaftlicher Räume, wie beispielsweise Waschküchen.

Mit «Standard 34 für Wohnung und Einrichtung», einer Ausstellung 1934, die sich Standardisierungs- und Rationalisierungsfragen widmete, wurde die Wohnfrage zum Politikum.¹⁸² Viele der Haustypen von 1932 hatten sich hier weiterentwickelt. Diskutiert wurden Vorfabrikation und Wohnungsgrundrisstypisierung. Als Paradebeispiel diente hier die schmale Zeilenhaussiedlung in Hjorthagen, im Osten von Stockholm, welche zwischen 1934 und 1937 erstellt worden war. (Abb. 168) Hakon Ahlberg entwarf die nur siebeneinhalb Meter

¹⁸² Es etablierte sich der von Alva und Gunnar Myrdal definierte Begriff des «Volksheims» als politisches Schlagwort.

breiten Zeilen. Die sehr strenge parallele Organisation dieser Zeilen suggerierte jedoch bloss eine damit verbundene industrielle Baumethode. In Tat und Wahrheit wurde jedoch in einem hohen Masse Handwerksarbeit der alten Art geleistet. Erst in den fünfziger Jahren sollten die von den Funktionalisten proklamierten rationellen Baumethoden in grossem Massstab zur Anwendung kommen.

Ein anderer Haustyp, der an der Ausstellung 1934 vorgestellt wurde, war das sogenannte Kollektivhaus. Sven Markelius hatte ein siebengeschossiges Wohngebäude entworfen, welches das Problem verheirateter und arbeitender Frauen lösen sollte, indem es die Möglichkeit bot, Haushaltsarbeit gemeinsam mit den anderen Bewohnern und Kinderbetreuung von ausgebildetem Personal erledigen zu lassen. Kleine Warenlifte konnten vom Restaurant im Erdgeschoss aus die meisten der 57 Ein- bis Zweizimmerwohnungen mit Mahlzeiten versorgen. Dieses dann 1935 in Stockholm errichtete Beispiel blieb aber Markelius' einziges in dieser Art. (Abb. 166)¹⁸³

Asplund

Die ganz eigenständige Entwicklung Asplunds stiess damals auf ein, für die weitere Entwicklung von Schwedens Architektur, verheerendes Unverständnis.

Asplunds Interesse an den sozialpolitischen Aspekten der Architektur war offensichtlich, wie weiter oben schon erwähnt, nie übermässig gross. Dies ist sicherlich mit ein Grund, weswegen er in den 30er Jahren, trotz seiner zentralen Rolle unter den jungen Architekten, nicht mehr ihr Vorreiter war. Auch war die Architektur Schwedens aus ihrer Isolation getreten und neue, starke Impulse aus dem Ausland konnten die Grenzen überschreiten. Die neuen Einflüsse von Le Corbusier, Gropius und May überschatteten das Idol zuhause. Asplund machte sich jedoch von allem frei und setzte unabhängig seine Tätigkeit fort. Es gelang ihm aber nicht eine eigene Schule um sich zu bilden.¹⁸⁴ Asplunds Architektur war zu persönlich, um als Vorbild zu gelten. Für seine Nachfolger war es schwierig, seine Architekturauffassung weiterzuverfolgen, ohne als veraltet zu gelten. Seine Entwurfsmethodik und seine Ergebnisse konnten nicht in Form von funktionalen Fakten vermittelt werden.¹⁸⁵

Seine Entwürfe der Jahre nach 1930 waren nie mehr so radikal wie die für die Ausstellungsbauten. Am deutlichsten von funktionalen Belangen geformte Projekte waren das 1933 bis 1935 auf sehr schmalem Grundriss erbaute Warenhaus Bredenberg in Stockholm und die bakteriologischen Laboratorien in Solna bei Stockholm (1933 bis 1937), welches zwei Beispiele für das Integrieren strenger praktischer und ökonomischer Bedingungen bei Asplund sind.

Bei der, in ihrer Entwicklung sämtliche Perioden Asplunds durchlaufenden Gerichtserweiterung in Göteborg (1937 vollendet) erkennt man einen, auf die delikaten Probleme einer Erweiterung eines klassizistischen Solitär's rücksichtnehmenden Funktionalismus, der sich in keiner Weise dem Bestehenden anbiedert. (Abb. 170)

1935 entwirft Asplund einen nicht realisierten Turm für den Eingang des Freizeitparks Skansen in Stockholm. Die leichte, ingenieurmässige Konstruktion erinnert an den Reklamemast

¹⁸³ Rudberg, Eva, 'Svensk funktionalism', in: *arkitektur* 4/1980, S.2-23.

¹⁸⁴ Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.59f.

¹⁸⁵ Asplunds eigene Vorlesungen an der Königlichen Technischen Hochschule von Stockholm ab 1931 enthielten hauptsächlich praktische, technische, funktionelle, organisatorische und administrative Themen der Architektur. Dies beruht wahrscheinlich eher auf der Problematik des Vermittelns. Auch waren Asplunds Beispiele in den Vorlesungen wohl eher irritierend als hilfreich. So zeigte er Beispiele von Voysey und Baillie Scott. Für die Studenten war es bestimmt schwierig, solche zeitfremde Architekturen richtig zu gewichten. Interview mit Claes Caldenby und Acking, Carl-Axel, 'Artist and Professional. Glimpses from Asplund's last year', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.19.

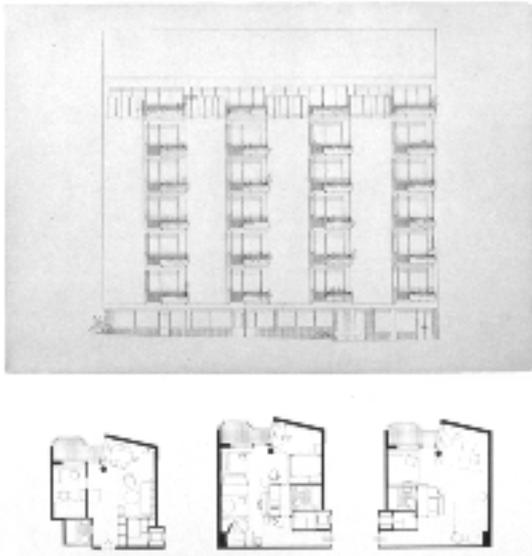


Abb. 166: Sven Markelius: Kollektivhaus in Stockholm 1935.

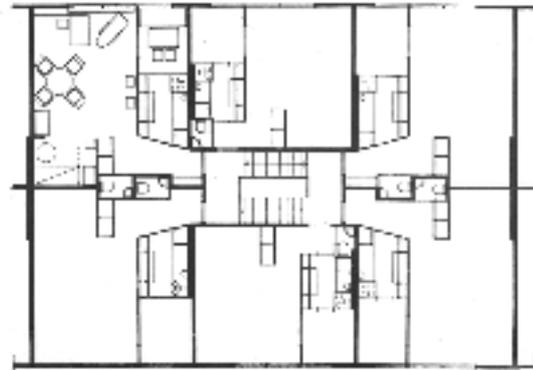


Abb. 167: Sven Markelius: Grundriss eines Mietblocks der Siedlung Gräset im Süden Stockholms 1929-30.



Abb. 168: Hakon Ahlberg: Siedlung Hjorthagen bei Stockholm 1934.

von 1930. Symbolisierte der eine 1930 den Beginn einer neuen Ära, markiert der von 1935 den Abschluss Asplunds radikaler Periode.

Die Projekte der letzten fünf Lebensjahre vor seinem Tod 1940 zeigen deutlich die Rückkehr zu traditionellen Elementen schwedischen Bauens, wie die geschlossenen, intimen Räume und das Verwenden einfacher, robuster Materialien. Dies zeigt sich in seinen Krematorien (Abb. 171), seinem eigenen Landhaus in Sorunda und dem nicht realisierten Wettbewerbsprojekt des Hochhauses für die Büros der Wohlfahrt in Stockholm.¹⁸⁶

Was man als seine Rückkehr zur Tradition erkennt, macht Asplund konsequenterweise zum Katalysator für den Funktionalismus in Schweden. Sicherlich war Asplund anfangs der Klassizist, mit seinem grossen Namen 1930 ein enormer Beschleuniger einer Bewegung, die sich einer modernen, auf sozialen und funktionellen Bedürfnissen basierenden Architektur verschrieben hatte und letztlich wieder der traditionell bauende Architekt. Genauso sehr setzte er aber konstant eine Linie in der Architektur fort, die mit traditionellen Mitteln und traditionellem Denken die jeweils aktuelle Aufgaben meisterte und so nie an Aktualität verlor.

Ein Beispiel soll dies verdeutlichen: Der Einsatz von Schriftzügen an den Gebäuden der Ausstellung von 1930 steht mit ihrer modernen Typographie für die positive Einstellung zur Werbung, für das moderne Leben. Zweifelsohne muss man die Art der Verwendung der Schriften als sehr ornamental verstehen, mindestens so ornamental wie die Reliefs, die Asplund an der Fassade der Gerichtserweiterung in Göteborg verwendet.

Typisch ist auch das Beispiel der Sequenzierung von Räumen, was im vorhergehenden Kapitel eingehend betrachtet worden ist. Diese atmosphärische Gestaltung von Räumen war seiner Meinung nach mit einem strengen Funktionalismus nicht zu vereinbaren, es sei denn, man verböte sich selbst einen wichtigen Teil der architektonischen Sprache.¹⁸⁷

Soziale Anforderungen

Ein charakteristisches Beispiel für die nächsten Schritte, die in der schwedischen Architektur folgten betrachten wir am Beispiel von Asplunds langjährigem Mitarbeiter Sven Ivar Lind. Dieser entwarf 1937 den schwedischen Pavillon an der Pariser Weltausstellung in einem leichten, verhaltenen Funktionalismus. (Abb. 169) Mit seiner streng gegliederten Fassade gegen die Seine erinnerte der Pavillon leicht an die klassizistische Behandlung der Pavillons der Stockholmer Ausstellung von 1930. Linds Entwurf war aber weniger feierlich. Georg Schmidt macht in der Zeitschrift «A.B.C.» auf die immer noch sehr internationale Architektur aufmerksam: «Es ist eins der erfreulichsten Erlebnisse an der Pariser Ausstellung, zu sehen, dass diese demokratischen Kleinstaaten (Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland, Holland, Tschechoslowakei, Schweiz) unbeabsichtigt ihre Zusammengehörigkeit unter Beweis stellen. Sie sprechen die modernste, glatteste, unpathetischste, menschlichste, europäische Sprache.»¹⁸⁸ Sigfried Giedion kritisiert einerseits die Bescheidenheit, mit der sich Schweden an der Ausstellung präsentierte, lobt andererseits die Ehrlichkeit der Darstellung nationaler Probleme.¹⁸⁹

Damit bemerkte Giedion den Umschwung zu neuen Wertschätzungen, die in der Sozial- und Architekturgeschichte Schwedens kommen sollte.

¹⁸⁶ Ahlberg, Hakon, 'Gunnar Asplund Architect' in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.180-231 und Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980, S.151-220.

¹⁸⁷ Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980, S.224.

¹⁸⁸ Schmidt, Georg, 'Die Stimmen der Völker an der Pariser Weltausstellung', in: *A.B.C.* 9. Sept. 1937.

¹⁸⁹ Giedion, Sigfried, 'Kritisches zur Weltausstellung', in: *Die Weltwoche* 30. Juli 1937.



Abb. 169: Sven Ivar Lind: der schwedische Pavillon der Weltausstellung von Paris 1937.

Abb. 170: Gunnar Asplund: Erweiterung des Gerichtsgebäudes in Göteborg 1935-1937.

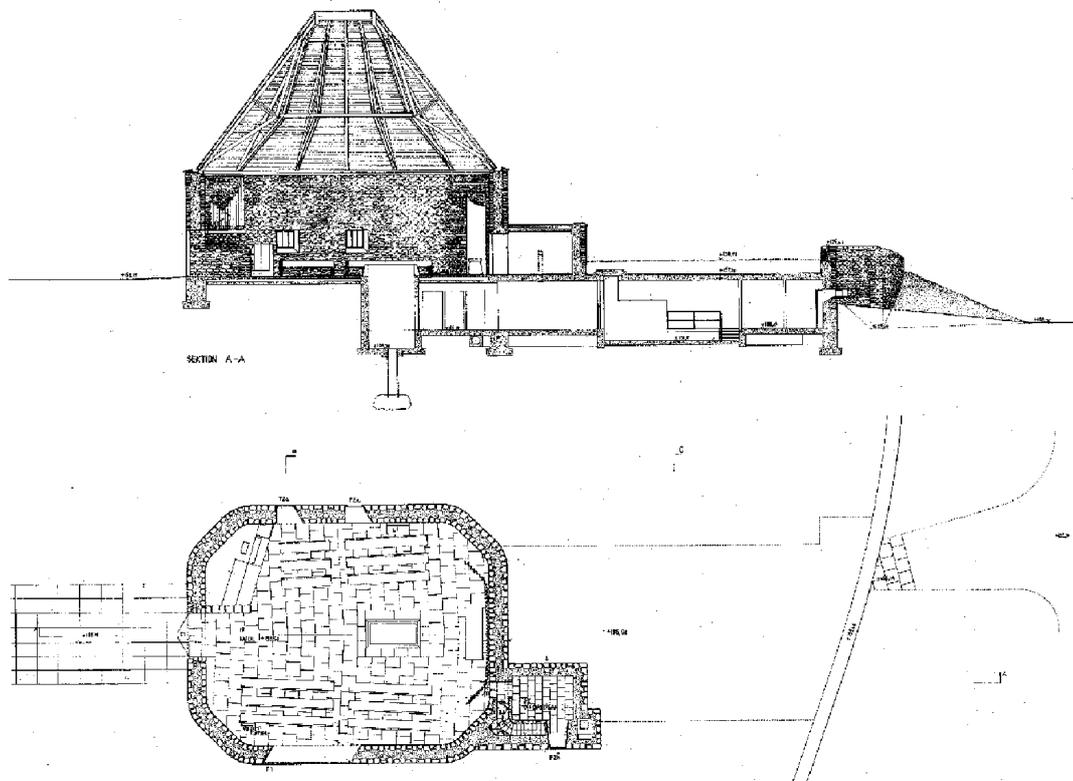


Abb. 171: Gunnar Asplund: Krematorium in Skövde 1937-1940.

Die sozialen Forderungen, die das Manifest «acceptera» 1931 an die Gesellschaft stellte, entsprachen gänzlich den Idealen der Sozialdemokraten. Gerade während der internationalen Depression zu Beginn der 30er Jahre war es notwendiger denn je, sich den Problemen von Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit zu widmen. Der Wohnungsabteilung auf der Ausstellung von 1930 wurde so immer besondere Bedeutung zugemessen, man feierte sie sogar als Aufbruch des sozialen Wohnungsbaus in Schweden. Die Lösungen, die an diesem Ausstellungsteil präsentiert wurden, zeigten aber keinen qualitativen Unterschied zu den früheren Entwicklungen. In einer geschichtlichen Wertung muss deswegen dem Wohnungsbau der gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaft HSB (Hyresgästernas Sparkasse och Byggnadsförning) unter Sven Wallander und dem Wohnungs- und Konsumladenbau des Genossenschaftsverbandes KF (Kooperativa Förbundet) unter Eskil Sundahl in den zwanziger Jahren die grössere Bedeutung zugemessen werden. Schon damals waren die allgemeinen Grundsätze für eine staatliche Finanzierung, eine behördliche Kontrolle und eine standardisierte Massenproduktion preiswerter Wohnungen aufgezeichnet, Forderungen, die 1930 auch Ziel waren aber noch nicht erfüllt werden konnten.

Der Funktionalismus trat eigentlich bloss als neues Mittel in den Dienst der Öffentlichkeit, und wurde als Staatsarchitektur in der Wohnungsbaupolitik zum Instrument der 1932 wieder an die Macht getretenen sozialdemokratischen Regierung. Sie sollten von nun an mehr als vierzig Jahre ohne Unterbruch das Land regieren und mit einem sozialgemildeteren Funktionalismus einen immer grösseren Einfluss auf die Wohnungsproduktion ausüben.

Neue Einflüsse

Die Aufgaben der Architekten wurden in den 40er und 50er Jahren mit weiteren Wissenschaftsbereichen, wie der Ökonomie und der Soziologie verflochten. Die dadurch komplexer gewordenen Aufgaben zogen eine vertiefte Zusammenarbeit mit Ingenieuren und Soziologen mit sich. Im Rahmen der Bauforschung wurden Umfragen und systematische Erhebungen zu Wohngewohnheiten durchgeführt. Eine Folge davon war die Entwicklung neuer Haustypen. Sogenannte Punkt- und Sternhäuser erfüllten die Bedingungen der Wirtschaftlichkeit, der guten Belichtung und Belüftung, und den Wunsch nach abwechslungsreichen Aussenräumen.

Während in den späten 20er und 30er Jahren vor allem deutsche Städteplanung Schweden ein Vorbild war, verlagerte sich während des Zweiten Weltkrieges das Interesse nach England. Man übernahm die Idee der «neighbourhood units» im Umkreis von Städten, die sich mit Arbeitsplätzen, Dienstleistungen, Gemeinschaftsanlagen und Wohnungen selbst versorgen sollten. Es lagen nicht nur funktionelle Forderungen diesen Gedanken zugrunde. Wichtige Motive sozialpolitischer Art war das Entstehenlassen eines «Wir-Gefühls», das alle sozialen Schichten vereinen sollte. Gleichzeitig hatte man die Vorstellung, dass diese Nachbarschaftseinheiten schlechter Nährboden für totalitäre politische Ideale waren, wie sie auf dem kontinentalen Europa drohten. Eines der frühesten gebauten Beispiele ist das von den Architekten Erik und Tore Ahlsén bereits 1944 entworfene Årsta centrum. Es stellte sich jedoch bald heraus, dass die für die Allgemeinheit geplanten Räumlichkeiten nur selten benutzt wurden. Sie wurden stattdessen fremd vermietet.

Am Ende des Krieges war in den davon betroffenen Ländern ein starker Schub des Neuanfangs zu verzeichnen. In Schweden hingegen ging die kontinuierliche Produktion auf demselben Niveau weiter.

New Empiricism

1952 wurde das Nachbarschaftsgemeinwesen durch das sog. ABC Gemeinwesen abgelöst, wobei A für Arbeit, B für schwedisch «bostad», Wohnung, C für «centrum» standen.



Abb. 172: Saverio Muratori und M. De Renzi: Quartier Tuscolano II in Rom 1950-54.



Abb. 173: Sven Backström und Leif Reinius: Siedlung Danviken bei Stockholm 1943-45.



Abb. 174: Sven Backström und Leif Reinius: Siedlung Gröndal bei Stockholm 1944-46.



Abb. 175: Sven Backström und Leif Reinius: Ansicht der Siedlung Gröndal bei Stockholm 1944-46.

Vällingby war eines der ersten Beispiele für eine solche Satellitenstadt ausserhalb Stockholms. Aber auch hier verfehlte das Vorhaben teilweise sein Hauptziel. Eine Untersuchung zeigte, dass diejenigen, die in Vällingby arbeiteten, oft in anderen Teilen der Stadt wohnten und umgekehrt.¹⁹⁰

Für die Art und Weise, wie die Bauaufgaben architektonisch gelöst wurden, entstanden schon bald neue Begriffe. Während die Linken von einem «Neuen Humanismus» sprachen, bezeichneten die Rechten Schwedens Bauweise der Zeit um 1950 als «New Empiricism». Eric de Maré beschreibt uns 1948 diese Phase Schwedens wie folgt: «In general it is a reaction against a too rigid formalism. The first excitement of structural experiment has gone and there is a return to workaday common sense. There is a feeling that buildings are made for the sake of human beings rather than for the cold logic of theory. The word «spontanitet», so often on the lips of the young Swedish architect today, perhaps gives the key to the new approach. The Swedish temperament is a compromise between Teuton and Anglo-Saxon. German mechanical perfectionism and love of abstractions is balanced by British individualism and earthy practicality ... Why, they ask, make windows larger than necessary just to show that we can create a wall entirely of glass? Why flat roofs, when they always start to leak in the spring? Why avoid traditional materials when they do their job well and provide pleasant texture and colour at the same time? Why eschew fantasy and decoration for which, in our hearts, we long?

Planning has become much freer and far less concerned with the pattern on paper than with the final reality. Fenestration, too, is freer and windows occur at the places and of the sizes which needs dictate and as the pattern pleases. Indigenous traditional materials are used both inside and out, especially brick and timber. In domestic work cosiness is coming back and there is a tendency among the more sophisticated at any rate to mix furniture of different styles in the Sharrawag manner. Buildings are married carefully to the sites and to the landscape, and flowers and plants are made an integral part of the whole design. ... The tendency is ... both to humanize the theory on its aesthetic side and to get back to the earlier rationalism on the technical side.»¹⁹¹

Diese, in Schweden heute wieder lebendige Architektur war denn auch ein Symbol für die Zeit, in der das Land mit seinem politischen Mittelweg zwischen Kapitalismus und Sozialismus von sich reden machte, von den 30er Jahren bis in die frühen 50er Jahre. Von nun an war die Architektur Schwedens nicht mehr durch Höhepunkte, als vielmehr durch einen allgemein hohen Durchschnitt gekennzeichnet. Schwedens Einfluss auf England war dadurch so stark, als man dort das britisch Pittoreske in Schwedens Architektur als Wiedergeburt des Romantischen sah. James Stirling brachte dies provokativ auf einen Punkt: «Let's face it, William Morris was a Swede!»¹⁹² Der internationale Einflussradius Schwedens erstreckte sich zu dieser Zeit sogar bis nach Rom. Dort findet man in den Vororten Situationen, in denen sich ein Schwede aus Örebro centrum wie daheim fühlen könnte. (Abb. 172)¹⁹³

Von grosser Bedeutung für Schweden war die Zuwanderung Ralph Erskines 1939 aus England. Er sollte einer der wenigen werden, die es schafften, in der Zeit nach Asplund internationale Anerkennung zu erlangen. Schweden erschien dem jungen Engländer als das gelobte Land einer von der Gesellschaft getragenen und sich als deren Diener verstehenden modernen Architektur.¹⁹⁴ Für seine Architektur waren zum einen sein ausgeprägtes soziales Bewusstsein, zum anderen die extremen klimatischen Bedingungen seiner neuen Heimat von

¹⁹⁰ Rudberg, Eva, 'Wohnungsbaupolitik und Erfolgsjahre der Sozialdemokratie', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.81-99.

¹⁹¹ de Maré, Eric, 'The New Empiricism', in: *The Architectural Review* 1/1948, S.9f.

¹⁹² Interview mit Claes Caldenby.

¹⁹³ Ein Beispiel wäre Quartiere Tuscolano II (1950-54) von S. Muratori und M. De Renzi, Interview mit Claes Caldenby, siehe auch: Martin, Oliver, *Tuscolano. Programmatik und Rezeption*. Wahlfacharbeit bei Prof. Vittorio Magnano Lampugnani, ETHZ, 1997.

¹⁹⁴ Menges, Axel, 'Erskine, Ralph.', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983.

massgebender Bedeutung. 1959 wird er durch seinen, in vielen Bauten praktizierten, von historischen Vorbildern unabhängigen Regionalismus spezifisch nordischer Prägung in das Team X aufgenommen.¹⁹⁵

Entwicklung vom Funktionalismus zum New Empiricism

Im internationalen Vergleich stand Schweden in den 30er Jahren als demokratisches Land relativ alleine: Deutschland, Italien und Spanien waren faschistisch, Frankreich hatte kaum Geld für neue Bauten, Russland war durch stalinistische Säuberungsaktionen für fortschrittliche Architekten gefährlich geworden und England und die USA am neuen Bauen noch kaum interessiert. Gotthard Johansson erkannte 1935 Schwedens Situation sehr realistisch: «Die internationale Situation ist heute so, dass kein Land bessere Voraussetzungen hat eine ideelle Programmabsicht hervorzubringen, wie unser eigenes. Wir haben die Möglichkeit, einen momentan leerstehenden Führungsplatz einzunehmen.»¹⁹⁶

Zum Durchbruch des neuen Bauens in Schweden verhalf aber nicht nur die politische Situation, sondern auch die vorzüglichen technischen Voraussetzungen, denen der Funktionalismus gegenüberstand. 1930 machte Hans Bartning in der Zeitschrift *Form* darauf aufmerksam, dass die schwedische Bauwirtschaft bestens auf eine Zukunft mit dem Gedankengut modernen Bauens eingerichtet war: «Grundlagen für eine durchgreifende Modernisierung der Städte ... sind gegeben: Die Industrie ist leistungsfähig, zum Teil schon seit Jahren rationalisiert. Die Bauarbeiter sind ausgezeichnet geschult und dadurch anpassungsfähig. Und es gibt einen grossen Stab von Ingenieuren (Bau- und Bergingenieurtradition), fähige Architekten, und moderne Wissenschaftler (Stadtgeographie, Volkswirtschaft). Aber die effektive Mitarbeit der Behörden fehlt noch.»¹⁹⁷

Der Schritt zur Moderne war gar nicht so gross, wie man es sich vorstellen könnte. So ist auch aus der schwedischen Architekturgeschichte begründbar, weswegen sich die Theorien der Moderne in Schweden stärker als in anderen Ländern verbreiten konnten: Die Nationalromantik und *Swedish Grace* müssen als eine Schule, eine Vorbereitungsphase der Architekten auf die funktionalistische Architektur betrachtet werden. Die Architektur, welche wir rein formal als moderne Architektur wahrnehmen, ist nur noch als ein letzter Schritt der Entwicklung zu sehen. Die funktionelle Haltung und die freie Grundriss- und Schnittplanung wurden bereits in den vorhergehenden Perioden entwickelt und eingeübt. So ist es zu erklären, wie die Architekten mit einer solchen Wucht auf breiter Basis funktionell entwerfen konnten.

Funkis-ästhetik

Die wirklich funktionalistische Architektur war gemäss Uno Åhrén aber gescheitert. 1936 hielt er vor der schwedischen Technologenvereinigung einen Vortrag, in dem er auf die Bedeutung der Ästhetik beim Durchbruch des Funktionalismus in Schweden zurückblickte. Mit Verbitterung und Selbstkritik bestätigte er, dass es die funktionalistische Ästhetik war, die Erfolg gehabt hatte und nicht die sozialen Ambitionen.¹⁹⁸ Ausserdem stellte die neue Formensprache eine, für Baufirmen gewinnbringendere Bauweise dar. Desweiteren kritisierte er

¹⁹⁵ Alison und Peter Smithson, Mitbegründer des Team X, definierten den «Neuen Brutalismus» als Parodie zum «Neuen Humanismus» und «New Empiricism». Banham, Roger, 'New Brutalism', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983.

¹⁹⁶ Johansson, Gotthard, *Funktionalismens framtid: kritiska betraktelser*, Stockholm, 1935, S.98.

¹⁹⁷ Bartning, Hans, 'Schwedisches Bauen', in: *Die Form* 17/1930, S.447.

¹⁹⁸ Tatsächlich findet man heute viele Funkisvillen in den vornehmeren Vororten Stockholms, unter anderem von Sven Markelius.

nun Le Corbusier, der doch elf Jahre zuvor alles ins Rollen gebracht hatte: «Es ist kein Zufall, sondern eine logische Konsequenz, dass Le Corbusier seine führende Rolle unter den radikalen Architekten verloren hat. Er ist einer derjenigen, die sich vor der harten Realität drücken und vorziehen, auf der ästhetischen, statt auf der sozialen Ebene zu kämpfen. Er beklagte sich einmal, die kapitalistische Welt hindere ihn an der Verwirklichung seiner Pläne. Er sagte, da müsse man Mut haben, die Utopie zu wählen. Für den Künstler entstehe immer wieder die Möglichkeit Lebensfreude auf dem Papier zu schaffen.»¹⁹⁹ Gemäss Åhrén muss sich der Architekt auf dem Boden der Realität bewegen und Häuser nach funktionellen Gesichtspunkten, wie die erforderlichen Quadratmeter, Nutzung, Belichtung etc. entwerfen. Dadurch würde das Gebäude automatisch schön. Die klassische Geometrie als Mittel der Kontrolle der Ästhetik wurde von ihm als ein Überbleibsel aus längst vergangener Zeit dargestellt.²⁰⁰

Was Åhrén 1925 über die Ästhetik der neuen Bauformen feststellt und 11 Jahre später in diesem Vortrag als einen Irrweg der Moderne sieht, beschreibt Gotthard Johansson 1935 rückblickend mit Zynismus: «Nicht einmal die radikalsten der Antiästheten haben sich als die Vandalen gezeigt, die man so fürchtete. Im Gegenteil entpuppten sie sich oft als raffinierte Künstler, und man konnte sich auf dem Höhepunkt darüber amüsieren, welcher frommen Selbstbetrug sie entwickelt hatten, wenn sie mit streng sachlichen Gründen Formen zu motivieren suchten, die zweifelsohne wegen rein ästhetischer Bedürfnisse entstanden. Oh nein, so leicht rottet man die Ästhetik nicht aus!»²⁰¹

Schon bei vielen Bauten der Ausstellung, die im allgemeinen Verständnis den Beginn des Funktionalismus in Schweden bedeutet, handelte es sich also nicht um eine rein technisch-funktionserfüllende Rationalität, sondern um eine symbolische Rationalität, welche dem Menschen und seinen psychischen Bedürfnissen einen viel grösseren Spielraum bietet als ein rein auf die Funktion konzentrierter Funktionalismus. Bereits zu Beginn der Bewegung in Schweden wollte man nicht einfach nur funktionell sein, das Ziel war viel umfassender.

Es ist vielleicht einer der schwerwiegendsten Fehler in der rationalen Architektur Schwedens, dass Åhrén den Entwurf von funktionalistischer Architektur nach ästhetischen Gesichtspunkten nie anerkannte. Der Glaube, allein die Erfüllung aller funktionellen Bedürfnisse erzeuge Schönheit, verhinderte eine progressive Entwicklung Schwedens funktionaler Architektur. Während der Funktionalismus in der Form des New Empiricism in den 40er und 50er Jahren noch, oder vielleicht eher wieder einer relativ klassischen Ästhetik nachstrebte, ging die schwedische Architekturentwicklung später einer zunehmenden Banalisierung und Reduktion auf wenige Entwurfsfaktoren zu. Åhréns Gedankengang begünstigte diese Entwicklung. Die funktionalistische Ästhetik, die oft durch klassische Proportionen und kontrollierte Geometrien arbeitete, wurde von Åhrén verurteilt. Mit der Behandlung des grossangelegten Wohnungsbaus der 60er und 70er Jahre durch den Wohlfahrtsstaat sollten zunehmend Åhréns Ideale zur Anwendung kommen.

Standardisierung

In den 50er Jahren wurden neue Wohngrundrisse mit erheblichen Verbesserungen entwickelt. So konzentrierten und standardisierten das KF-Architekturbüro die teuren Installationseinheiten wie Treppenhaus, Badezimmer und Küche und verlegten sie an die Nordseite. Damit einher ging auch ein Kampf gegen die «gute Stube», an deren Stelle der

¹⁹⁹ Åhrén, Uno, *Byggmästaren* 1936, in: Rudberg, Eva, 'Svensk funktionalism', in: *arkitektur* 4/1980, S.10.

²⁰⁰ Linn, Björn, 'Alltagsklassizismus als Ursprung. Der Übergang vom Klassizismus zum Funktionalismus in Skandinavien', in: *Script zur Seminarwoche SS91 Lehrst. Prof. Ruchat*, ETHZ, 1991.

²⁰¹ Johansson, Gotthard, *Funktionalismens framtid: kritiska betraktelser*, Stockholm, 1935, in: Antonsson, Ulla, *Svensk arkitektur 1900-1930: nationalromantik och funktionalism*, Göteborg, 1981, S. 147.

Abb. 176: Siedlung Rosengård bei Malmö. Einer der grössten Vororte der 60er Jahre.

sogenannte «Allraum» trat. Dies war ein Mehrzweckraum für alle Familienmitglieder. Weitere Erneuerungen waren die flexiblen Wohnungen. Die wichtigsten Reformen blieben indessen die grösseren Wohnflächen und der verbesserte Standard in Badezimmern und Küchen.²⁰²

Die weitere Entwicklung Schwedens brachte dem Bauwesen grosse Fortschritte in der Vorfabrikation und Motorisierung. Das Bauwesen wurde industrialisiert. Als Standardmittel entwickelte man ein Modulmass 12 M, was soviel bedeutet wie 12 dm, das als grösstes funktionales Einheitsmass der Bauindustrie diente.

Das politisch beschlossene sog. «Millionenprogramm» bestimmte in der Zeit zwischen 1965 und 1975 die Bauproduktion Schwedens. Mit rationellen Instrumenten wurden in einem, von niemandem beherrschten vergrösserten Massstab eine Million Wohnungen innerhalb von zehn Jahren gebaut. So sollte die Wohnungsnot endlich besiegt werden. Leider litt die Qualität der erstellten Wohnungen stark unter den quantitativen Anforderungen. Das Resultat war problematisch. Grosse Mengen primitiv strukturierter Wohnungskolosse standen leer, und bewohnte Quartiere bildeten sich teilweise zu Ghettos. Die Stockholmer Ausstellung von 1930 hatte mit den auf schwarze Streifen abstrahierten Wohnblockquartieren, wie sie nur in der Dokumentation zu erkennen waren, die Entwicklung der 60er und 70er Jahre vorweggenommen.²⁰³

Zusammenfassung

Die von hohen künstlerischen Schöpfungen geprägten Stilepochen wie Nationalromantik und Neoklassizismus hatten Schweden unter Künstlern und Architekten zu einer hoch anerkannten Nation werden lassen. Die Manifestation der Moderne löste mit einem Datum und nie dagewesener Feierlichkeit «Swedish Grace» nahtlos ab, ohne dass Asplunds Funktionalismus unschwedischer oder unwürdiger geworden wäre.

Die Ausstellung wurde international gefeiert und auch Sigfried Giedion zeigte in verschiedenen Briefen an Paulsson und Åhrén seine Bewunderung für Schwedens Werk und die Atmosphäre an der Ausstellung (siehe oben). An Paulsson schreibt er: «... Ich werde auch an verschiedenen Stellen es öffentlich vertreten, dass z.B. das Hauptrestaurant überhaupt die erste moderne Lösung eines Restaurants darstellt, wenn man diese Aufgabe so fasst, dass sie Menschen, die anonym zusammenkommen, zugleich bindet und in Distanz hält.» Er sagt auch, er wolle es im «Cahiers d'Art» veröffentlichen, wo er sich bemühe, «möglichst kompromisslos nur Leistungen zu zeigen, die wirklich zum Neuen Bauen zu rechnen sind».²⁰⁴ Beinahe unerklärlich erscheint so, dass Giedion später weder Asplund, noch die Ausstellung, in «Space, Time and Architecture» erwähnt. Es bleibt zu vermuten, dass sich Giedion in seiner Moderne-Orthodoxie wegen Asplunds Abkehr vom Funktionalismus und Schwedens weiterer Entwicklung dazu veranlasst sah, seine zuvor bekannte Bewunderung zu revidieren.

Das ausserordentliche Betonen der sozialen Aspekte in der funktionalistischen Architektur, wie sie vor allem von Uno Åhrén unterstützt wurde, und der etwa gleichzeitige Machtantritt der Sozialdemokraten reduzierten das breite Spektrum des Funktionalismus zunehmend auf Aufgabenbereiche rein allgemeinen Interesses. Aufgrund der immensen Wohnungsnot in Schweden wurde der Staat zum Auftraggeber Nummer eins. Unterstützt wurde also in erster Linie die *Produktion* von Bauten. In der Tradition der Kooperativen und Baugenossenschaften

²⁰² Rudberg, Eva, 'Wohnungsbaupolitik und Erfolgsjahre der Sozialdemokratie', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.101-106.

²⁰³ Linn, Björn, 'Schweden.', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983, S.273-277.

²⁰⁴ Giedion, Sigfried, Brief an Gregor Paulsson, 7. Juli 1930, GTA, Nachlass Giedion.

ten waren die Architekten seit jeher sehr stark in die Architekturproduktion eingebunden. Damit einher gingen sodann die Entwicklungen im Bereich der Standardisierung und Massenherstellung, welche die Bauweisen der 60er und 70er Jahre dominierten. Diese Entwicklung war anfänglich notwendig und richtig, endete aber in einer Katastrophe. Man hatte vor lauter Rationalisierung und Strukturierung des Bauprozesses die Bedürfnisse der zukünftigen Bewohner aus den Augen verloren.²⁰⁵

Es ist nicht abwegig festzustellen, dass die Wurzeln des Problems der Architektur Schwedens der Nachkriegszeit schon 1930 zu suchen sind. Die Veranstalter der Wohnausstellung hatten es verpasst, wirkliche Neuerungen zu erforschen. Das Interesse war viel zu sehr auf die konkrete Lösung des Problems gerichtet, das die architektonische Entwicklung der Jahrzehnte danach bestimmen sollte. Das für eine Weiterentwicklung unbedingt notwendige Experimentierfeld des privatfinanzierten Villenbaus fehlte in Schweden. Bauten, wie Le Corbusiers Villa Savoye oder das Haus Tugendhat von Mies van der Rohe konnte man sich weniger leisten als auf dem kontinentalen Europa der 20er Jahre und später. So blieb dann vielen guten Architekten in den 60er und 70er Jahren nur die Flucht in den Kirchenbau, wie zum Beispiel Sigurd Lewerentz und Peter Celsing (1920-1974), während sicherlich auch viele Entwicklungen neuer Architekten unterdrückt wurden. Dazu kommt, dass Gunnar Asplund 1940 im Alter von nur 55 Jahren stirbt. Alvar Aalto schrieb in seinem Nachwort über den grossen Meister: «Sweden - but above all architecture - has suffered a great loss. The first among architects, who in a wider sense has been both pioneer and pathfinder for his own era's living architecture, has left us.» - Niemand konnte Asplunds Platz einnehmen.²⁰⁶

Ein weiterer Faktor für den schwachen Stand, dem die Architektur Schwedens seit den 40er Jahren entgegen ging, war der zunehmende Verlust der künstlerischen Schulung während der Ausbildungszeit der Architekten. Während in den 30er und 40er Jahren die meisten Architekten noch mehr oder weniger klassisch geschult waren, hatten die Architekten der folgenden Jahrzehnte ein Defizit, was sie mit einer Orientierung am Alten zu kompensieren versuchten. Schon 1948 warnte Eric de Maré vor der zu grossen Bereitschaft, sich am Humanismus der Tradition zu orientieren, anstatt sich der Herausforderung der Bildung eines neuen Humanismus zu stellen. Er fährt sodann mit warnendem Ton fort: «The justification that in their architectural tradition are many still relevant solutions to contemporary problems is well-founded. But it would be disastrous if those members of the public who but dimly understand the meaning of the great aesthetic revolution (and still they are a legion), should get the idea that the new architecture has abdicated in favour of just one more traditional revival.» de Maré vergleicht schliesslich mit Le Corbusier: «The work of such a one as Le Corbusier shows the modern architect's other line of action. By constant repetition of first principles (boring as this may become to the architect) and by a strict adherence in design to the original revolutionary vision, the public is kept aware that the 'new architecture' is still new and that the revolution has not slid quietly into reverse.»²⁰⁷ In Schweden waren keine Architekten mit dieser Zielstrebigkeit vorhanden, und die Architekten fügten sich der Nachfrage. Die Subventionspolitik der sozialistischen Regierung förderte in einem zunehmend zentralisierten Staat vermehrt grössere Baufirmen und Architekturbüros. Als eine Folge daraus schrumpfte der Wettbewerb, und die Architekten verloren zunehmend an Kompetenzen. In dem sich aufblähenden Produktionsapparat blieb ihnen neben den technisch spezialisierten Berufen nur noch eine, überspitzt formuliert, beratende Gestalterrolle. Entworfen wurde eigentlich jetzt vielmehr das Produktionssystem und nicht mehr das Gebäude. Den Architekten wurden die Flügel gestutzt. Der Höhenflug der Architektur Schwedens von einst war

²⁰⁵ Standardisierung und Massenproduktion können qualitätssteigernd, wie -senkend wirken: steigernd, wenn durch die Erhöhung der Quantität die dadurch ersparten Aufwendungen für das einzelne Produkt in dessen qualitative Verbesserung gesteckt werden kann. Senkend hingegen, wenn dadurch die Vielfalt der Möglichkeiten auf wenige Standards reduziert werden muss, und diese wenigen Standards, obwohl von hoher Qualität, so einen nur starren Anwendungsbereich zulassen. Da im allgemeinen Begriff für gute Architektur immer noch, neben funktionellen auch orts-, zeitspezifische und nicht zuletzt auch ästhetische Belange enthalten sind, ist eine so vereinfachte Behandlung der Architektur nicht im selben Masse möglich, wie dies mit einem klassischen Industrieprodukt, einer Kaffeemaschine beispielsweise, möglich ist.

²⁰⁶ Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980, S.224f.

²⁰⁷ de Maré, Eric, 'The New Empiricism', in: *The Architectural Review* 1/1948, S.10.

beendet, und man bewegte sich bald auf dem Boden der Banalität. Man war sich der ungelösten Probleme einer schnell wachsenden Industriegesellschaft bewusst, hatte es aber verpasst, eine Erneuerung der architektonischen Theorie und Praxis vorzunehmen.²⁰⁸

Bei allen Problemen gibt es aber auch viel Positives in der architektonischen Entwicklung Schwedens. So ist beispielsweise heute der Übergang vom Historismus über die Nationalromantik zur Moderne aufgearbeitet und wird, im Bewusstsein vieler Architekten, immer noch als wichtiger Bezugspunkt der eigenen Kultur verstanden. Die starke und fast einzigartige Tradition der rationalistischen Architektur mit ihrem Höhepunkt 1930 blieb in der Nachkriegszeit ein wichtiges, nationales Ereignis in den Köpfen der Architekten. Leider hatte dies eine gewisse Undurchlässigkeit gegenüber den internationalen Entwicklungen zur Folge und bei der jüngeren Generation heute eine Art Heimatkomplex.²⁰⁹ Schwedens Architektur war vor allem seit 1930 immer bestrebt, einfache, pragmatische Lösungen zu finden und nicht in unverständlichen theoretischen Abstraktionen die Nähe zum Menschen zu verlieren. Man ging in erster Linie vom Menschen aus und von dem Ort, an dem er sich während langer Winternächte am meisten aufhielt; dem Innern seiner Wohnung. Man widmete sich stark dem Entwickeln guter Grundrisstypologien und dem Entwurf von Elementen der Innenraumgestaltung.

Was die Entwicklung Schwedens in diesen Jahren interessant macht, ist gerade diese Uneingeschränktheit, mit der experimentiert wurde und Probleme gelöst wurden, sei es im Asplundentwurf mit seiner subtilen und selbstbewussten Erweiterung des Gerichtsgebäudes in Göteborg, sei es in der Entwicklung der Wohnbauten in den 40er Jahren. Der Entwurf war unbefangen von doktrinären Forderungen an Modernität, die unmittelbare Umgebung und der Mensch waren entscheidend.

In Schweden herrscht ein starker Bezug zur Natur. Endlose Finsternis im Winter und endlose Tage im Sommer intensivieren ein Leben mit Natur und Zeit. Der schlimmere Fall, also das strenge Winterklima, wurde oft für den Entwurf von Gebäuden bestimmend. So manifestierte sich die Architektur in einer äusserlich eher verschlossenen, sich vor der oft rauhen Natur schützenden Art. Die Gebäude waren einfache Körper in der Landschaft. Erst Ralph Erskine interpretierte in seiner Begeisterung für das Land den bisher eher «demütigen» Bezug zur Natur um und integrierte Bauten bildhaft in natürliche Gegebenheiten.

Die nur wenige Sommermonate dauernde Stockholmer Ausstellung von 1930 war eine der wenigen Gelegenheiten, bei denen ausschliesslich die leichte, spielerische Seite eines Bauens mit der Natur zum Zuge kommen konnten. Die neue, moderne Formensprache, die ja Licht, Luft und Sonne zu ihren entwurfsbestimmenden Faktoren gemacht hatte, war ein hervorragendes Mittel, um nun auf das riesige Angebot der Naturelemente, wie es der schwedische Sommer bietet, eingehen zu können. Die grossen Glasflächen liessen rund um die Uhr Licht in die hellen Gebäude eintreten, die zahlreichen Fahnen machten die immerwährende Brise sichtbar und symbolisierten Aufbruch und Bewegung, die grosszügigen, bunten Markisen liessen immer an Sonnenschein denken und das nahe Wasser band die verschiedenen Teile an einem Ufer zusammen. Mit der Feierlichkeit und Freude, welche die Ausstellung ausströmte, war sie das Sinnbild für einen der Hauptcharakterzüge der Schweden, der nie ausgeträumte Traum vom Sommer. Die Kombination von Bescheidenheit, Hoffnung und Menschlichkeit spiegelt sich in ihren Bauten wider.

²⁰⁸ Linn, Björn, 'Schweden.', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983, S.277.

²⁰⁹ ebenda.

Abb. 177

ANHANG

Beziehung der Schweiz zu Schweden

An der Weltausstellung 1937 in Paris stellte Georg Schmidt in der Zeitschrift «A. B. C.» fest, dass die demokratischen Kleinstaaten Europas unbeabsichtigt ihre Zusammengehörigkeit unter Beweis stellten. Staaten mit den unterschiedlichsten Voraussetzungen und Hintergründen zeigten in den 30ern äquivalente architektonische Haltungen.²¹⁰ Wie eng waren die Beziehungen wirklich? Untersucht wird im Folgenden die Beziehung der Schweiz zu Schweden. Dies geschieht nicht aus der Annahme einer besonderen Relevanz dieser Beziehung, sondern weil hierdurch eine Aussage über die internationale Wirkung von Stockholm 1930 und die nachfolgenden Jahre gemacht werden kann.

Ein vertieftes Interesse an schwedischem Kunstgewerbe und schwedischer Architektur wurde in der Schweiz 1923 durch eine Wanderausstellung geweckt. Svenska Slöjdföreningen hatte die Ausstellungsobjekte zusammengestellt. Alfred Altherr, Leiter des ausstellenden Kunstgewerbemuseums Zürich, betont den Wert der schwedischen Heimindustrie zur Erzeugung von zweckmässigen, formschönen und erschwinglichen Waren für den Bedarf der breiten Schichten.²¹¹ Der Schweizer Werkbund präsentierte seine Arbeiten im Gegenzug in Schweden.

Das Kunstgewerbe der Göteborger Ausstellung und die Fertigstellung des Stockholmer Stadthauses brachten Schweden internationale Anerkennung. Östbergs Gebäude wurde nach seiner Fertigstellung 1923 in der Schweizerischen Bauzeitung kritisch von Max Haefeli besprochen. Er lobte das Gebäude als ganzes, doch vermisste er eine Angemessenheit der Lösung, da es sich doch um ein Gebäude der städtischen Verwaltung handle und nicht um ein nationales Repräsentationsgebäude.

An der Pariser «Exposition des Arts Décoratifs» von 1925 pries man in der Zeitschrift «Werk» die formschönen, preiswerten und industriell hergestellten Gegenstände des schwedischen Pavillons und sagte einen neuen möglichen Stil voraus.²¹²

Der Vollständigkeit halber muss Le Corbusier als gebürtiger Schweizer mit seinem grossen Einfluss auf die jungen Architekten Schwedens erwähnt werden. Die Persönlichkeit Le Corbusiers gilt aber für die schweizerische Architektur keineswegs als repräsentativ.

Ab 1928 gelangte eine neue Schweizer Generation in Kontakt zu Schweden. Angeführt wurde diese Gruppe von Alfred Roth. Er hatte im Büro von Le Corbusier in Paris Ingrid Wallberg, die schwedische Schwägerin des Bruders von Le Corbusier, kennenlernt. Sie bot ihm an, mit ihr ein Architekturbüro in Göteborg zu eröffnen. Auf einem Grundstück, das ihr gehörte, planten sie zwei funktionalistische Wohnhäuser, die aber von der Stadt nicht bewilligt wurden. Sie waren den Behörden zu modern. Hierauf gelang es den beiden, einen Auftrag zur Errichtung eines Sommerhauses für die Familie Simonson zu erhalten. Der Bauplatz war in Kungsbäcka in der Nähe von Göteborg, direkt am Meer. Sie hatten freie Hand und konnten ihre Träume von der neuen Architektur verwirklichen. Dieses erste selbst entworfene Wohnhaus von Alfred Roth und Ingrid Wallberg darf als eines der ersten - sowohl konzeptionell, wie auch formal - funktionellen Gebäude Schwedens betrachtet werden. Die beiden waren zwar nicht die ersten, welche funktionell entwarfen, doch die ersten, die ein solches Gebäude fertiggestellt hatten. Roth und Wallberg errichteten auch eine Siedlung mit 200

²¹⁰ Schmidt, Georg, 'Die Stimmen der Völker an der Pariser Weltausstellung', in: *A.B.C.* 9. Sept. 1937.

²¹¹ Altherr, Alfred, 'Zur Wanderausstellung Schwedischen Kunstgewerbes in der Schweiz', in: *Das Werk* 2/1923, S.25..

²¹² Parigot, Hippolyte, 'Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris. Streifzüge', in: *Werk* 1925, S.184-187.

Wohnungen für die Wohngenossenschaft HSB, doch hoben sich diese Wohnungen nicht sehr von den sonst erstellten Bauten der HSB ab. Durch die Erfahrungen welche Alfred Roth an der Stuttgarter Weissenhofsiedlung 1927 gesammelt hatte, konnte sich das Büro an der Stockholmer Ausstellung 1930 beteiligen. Sie entwarfen im Pavillon von HSB (35) einen Ausstellungsteil, der die Arbeit von HSB vorstellte.²¹³ Engere Kontakte zu den progressiven Stockholmer Architekturbüros waren keine vorhanden. So blieb Roths Aufenthalt in Schweden nur eine «Fussnote». Ein Kontakt mit den führenden schwedischen Architekten wie Uno Åhrén und Sven Markelius kam erst durch seine Mitarbeit im CIAM zustande. Dieser war aber nicht sehr intensiv. Roths Meinung nach, brachten die Schweden zu wenig neue Impulse und seien zu pragmatisch in ihren Lösungen gewesen.²¹⁴ Roth schätzt aber die Fortschrittlichkeit der schwedischen Bauindustrie von damals. So publizierte er unter anderem Erik Friberger mit seinen industriell hergestellten Modulgebäuden²¹⁵ und importierte für seine Doldertalhäuser (1936) in Zürich Teilkomponenten wie Toiletten aus Schweden.

Einen der wichtigsten und intensivsten Kontakte stellte Sigfried Giedion her. Durch seine publizistische Tätigkeit und in seiner Eigenschaft als Sprachrohr für die noch junge moderne Bewegung, war er ständig auf der Suche nach neuen Keimen der modernen Architektur. So wurde er mit Alfred Altherr zur Eröffnungsfeier der Stockholmer Ausstellung 1930 persönlich eingeladen. Er publizierte in verschiedenen Zeitschriften äusserst lobende Beiträge über die neue schwedische Architektur und ihre Manifestanten.²¹⁶ Mit Uno Åhrén pflegte er einen freundschaftlichen Kontakt. Dieser blieb auch während seiner Zeit als Sekretär des CIAM erhalten und wurde noch ausgebaut. Dennoch behandelte er keinen einzigen schwedischen Architekten in «Space, Time and Architecture» von 1941 gebührend. Selbst die Ausstellung von 1930 schien vergessen. Der New Empiricism konnte seine Gunst nie erwerben. Die Schweden fielen zurück in eine Zeit, die seiner Meinung nach längst überholt war.

Die Ausstellung von 1930 wurde in der schweizerischen Presse mit grösster Aufmerksamkeit besprochen. Auch besuchten einige Schweizer Architekten die Ausstellung. In Hans Schmidts Nachlass befindet sich der Wohnausstellungskatalog. Es kann somit angenommen werden, dass er, als Wohnbauexperte, vor seiner Abreise in die Sowjetunion als Mitglied der Gruppe May, die Ausstellung besucht hatte.

Durch die Wirtschaftskrise und die veränderten politischen Bedingungen zu Beginn der 30er Jahre, wurde es in Europa immer schwieriger, Kontakte mit modernen Architekten im Ausland zu pflegen. In den faschistischen Ländern Deutschland, Italien und Spanien hatten die funktionellen Architekten kaum mehr Aufträge. In Frankreich und England fehlte es durch die miserable wirtschaftliche Situation an Geld. Die funktionelle europäische Architektur konnte sich nur noch in den kleinen neutralen Staaten, wie der Schweiz, Schweden, Norwegen, Finnland, Holland und der Tschechoslowakei weiterentwickeln. Die positive Ausstrahlung der Ausstellung von 1930 und eine freie, fortschrittliche schwedische Architektur zogen viele ausländische Immigranten und Architekten an, welche hier arbeiteten. Josef Frank siedelte sich bereits 1933 in Schweden an. Ralph Erskine kam 1939.

Charles Edouard Geisendorf (1913-1985) absolvierte 1936 ein Nachdiplomstudium an der Königlichen Technischen Hochschule in Stockholm. Er eröffnete in Schweden ein Architekturbüro und heiratete die schwedische Architektin Leonie Geisendorf, die in der Schweiz studiert und bei Le Corbusier gearbeitet hatte. Er wurde 1956 als Professor an die Eidgenössische Technische Hochschule Zürich berufen.²¹⁷

²¹³ Roth, Alfred, *Amüsante Erlebnisse eines Architekten* (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ETHZ), Zürich, 1988.

²¹⁴ Interview mit Alfred Roth.

²¹⁵ Roth, Alfred, *Die Neue Architektur 1930-1940*, Zürich, 1946, S.24-32.

²¹⁶ Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.374-377; 'Ausstellung Stockholm 1930', in: *Der Bund* 1. Sept. 1930; 'L'architecture contemporaine en suède', in: *Cahier d'Art* 7/1930, S.379, 10/1930, S.541; 'Internationale Kongresse für neues Bauen. Schweden', in: *Bauwelt* 17/1931, S.1-16.

²¹⁷ Affolter, Claudio, *Architekturführer Baden*, Baden, 1994, S.215.

Lisbeth Sachs absolvierte während ihrer Studienzeit 1936 ein Praktikum beim Asplundschüler Sven Ivar Lind. Diese Stelle konnte ihr durch einen ehemaligen Assistenten der ETH Zürich, Zitschmann, welcher bereits bei Sven Ivar Lind arbeitete, vermittelt werden. Sie arbeitete nach ihrem Studiumabschluss noch einmal in Skandinavien, wieder bei einem Schüler Asplunds, bei Alvar Aalto.²¹⁸ 1995 Lorenz Moser, Paul Bernoulli, Karl Feig und andere arbeiteten auch bei Aalto.²¹⁸ Nach Asplunds Abkehr von der harten modernen Haltung und mit dem New Empiricism verlagerte sich das internationale Interesse zusehends nach Finnland.²¹⁹

Die Stockholmer Ausstellung von 1930 gilt als Vorbild für die Schweizerische Landesausstellung von 1939. Verschiedene Parallelen und Referenzen sind vorhanden:

Die Schweizer Landi in Zürich war ein nationales Bekenntnis zur Eigenständigkeit und zur Demonstration der Leistungsfähigkeit eines Kleinstaates. Die Ausstellung befand sich an zwei gegenüberliegenden Uferseiten des Zürichsees. Der Seilbahnturm als Zentrum zeigt Verwandtschaften mit dem Passeturm von Stockholm 1930. Allgemein war wie in Stockholm ein starkes festliches Moment und eine spielerische Kleinteiligkeit der Ausstellungsbauten vorhanden.

Die Schweizer legten sie aber mit der zehnten Landwirtschaftsausstellung zusammen im Gegensatz zu Stockholm, wo die Landwirtschaftsausstellung parallel durchgeführt wurde. Man suchte nach einem gemeinsamen Konzept. So war die eine Seite modern, die andere heimatlich und erdverbunden. Die beiden Organisatoren Armin Meili, Architekt und Direktor der Landi, und Hans Hoffmann, der Chefarchitekt, mussten ihr schwedisches Vorbild gekannt haben. Dennoch wollten sie nicht kopieren. Der Wohnungsbau, welcher in Stockholm noch ein Hauptthema war, wurde an der Landi nicht behandelt. Die Zeiten hatten sich geändert. Gunnar Asplund besuchte 1939 die Schweiz.

1948 trat Schwedens Architektur ein weiteres Mal in Erscheinung, in einer Ausstellung des Kunstgewerbemuseums. Alfred Roth kommentiert die Ausstellung in der Zeitschrift «Werk» wohlwollend als zukunftsorientiert, als Vorbild für die Schweiz. Gezeigt wurde das ganze Leben «vom Stadtplan zum Essbesteck, alles was der heutige Schwede zum Leben braucht» von industriellem Kunstgewerbe über Möbel bis hin zur Architektur. Helge Zimdahl, Erik Lallerstedt, Sigurd Lewerentz und andere präsentierten hier ihre Gebäude. Obwohl regionale Themen durchschimmerten, war der New Empiricism auch für Roth kein Thema.²²⁰

Es bestehen auch gewisse Übereinstimmungen in der Arbeitsweise der schwedischen und Schweizer Architekten. Sven Ivar Lind arbeitete in kleinen Teams, eng mit Ingenieuren zusammen. Der Entwurfsprozess war ein sich annäherndes gemeinsames Suchen nach der Lösung, wie man es auch in der Schweiz handhabt. An den genialen Wurf glaubt man nicht.²²¹ In beiden Ländern legt man grossen Wert auf die Durchgestaltung eines Entwurfes vom Städtebau bis hin zum Detail. Beide Länder besitzen eine Tradition des Entwerfens von Einrichtungsgegenständen. Man denke an die Möbel von Asplund und Lewerentz in Schweden und an Haefeli, Moser, Steiger, den Wohnbedarf in der Schweiz.²²²

Trotz sprachlicher Hindernisse und einer nicht zu unterschätzenden geographischen Distanz, weisen beide Länder in diesem Jahrhundert eine ähnliche Geschichte auf. Beide Staaten sind politisch neutral, waren weder in den Ersten noch in den Zweiten Weltkrieg direkt verwickelt und haben sich lange Zeit aus den grossen Bündnissen wie NATO und Europäische Union rausgehalten. Sie sind Staaten, welche von einer Agrarwirtschaft Anfang dieses

²¹⁸ Interview mit Lisbeth Sachs.

²¹⁹ Schildt, Göran, 'Die Beziehung Aaltos zur Schweiz und die Aktualität seiner Architektur', Referat an der Universität Zürich vom 8. Juni 1994.

²²⁰ Roth, Alfred, 'Begegnung mit dem Schaffen Schwedens', in: *Werk* 9/1949, S.283-298.

²²¹ Interview mit Lisbeth Sachs.

²²² Johansson, Bengt O H, '50 Jahre danach', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.129-149.

Jahrhunderts den Sprung an die Spitze der technisch hochentwickelten Länder geschafft haben. Die geschichtlichen Parallelen der beiden Staaten beruhen aber eher auf einer Gleichzeitigkeit von Ereignissen als auf einer gegenseitigen Beeinflussung. Gewisse Dinge lagen einfach in der Luft, wie Lisbeth Sachs betont.²²³ Die Kontakte waren zu sporadisch und zu wenig intensiv, als dass man von einem gegenseitigen Austausch sprechen könnte.

²²³ Interview mit Lisbeth Sachs.

Amtlicher Wegweiser durch die Stockholmer Ausstellung

Ausfaltbarer Situationsplan

Abb. 178

QUELLENVERZEICHNIS

Interviews

- Alfred Roth, Prof. Dr.h.c., Architekt, Publizist, Zürich, 19. April 1995
Lisbeth Sachs, Architektin, Publizistin, Zürich, 16. Sept. 1995
Claes Caldenby, Architekt und Forscher CTH (Chalmers Tekniska Högskola) und Redakteur der Zeitschrift «Arkitektur», Göteborg/Stockholm, 4. Okt. 1995
Johan Mårtelius, Prof. für Kunstgeschichte an der KTH (Kungliga Tekniska Högskola), Architekt und Publizist, Stockholm, 12. Okt. 1995

Literatur

- Acking, Carl-Axel, 'Artist and Professional. Glimpses from Asplund's last year', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.17-22
Acking, Carl-Axel, 'Asplund as Architectural Psychologist', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.107-109
Acking, Carl-Axel, 'Asplund as Teacher and Principal', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.65-67
Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925
Ahlberg, Hakon, Gunnar Asplund Architect, in: *Gunnar Asplund Architect 1885-1940* (Red. Gustav Holmdahl & Sven Ivar Lind & Kjell Ödeen), Stockholm, 1950, S.9-81
Åhrén, Uno, 'Bostadsavdelningens planläggning och tillkomst', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.25-30
Andersson, Henrik O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986
Antonsson, Ulla, *Svensk arkitektur 1900-1930: nationalromantik och funktionalism*, Göteborg, 1981
Asplund, Gunnar/Gahn, Wolter/Markelius, Sven/Paulsson, Gregor/Åhrén, Uno, *acceptera*, Stockholm, 1931
Caldenby, Claes, 'Time, Life and Work. An introduction to Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.9-16
Caldenby, Claes, 'Beginnings', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.7-11
Corbusier, Le, *Kommende Baukunst*, Berlin, 1926
Cornell, Elias, 'The Sky as a Vault. Gunnar Asplund and the articulation of space', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.23-34
Cornell, Elias, *De stora utställningarna (arkitekturexperiment och kulturhistoria)*, Stockholm, 1952
Ericsson, Anne-Marie, 'Parisutställningen 1925. den svenska tolkningen av «det moderna»', in: *Formens rörelse* (Red. Kerstin Wickman), Stockholm, 1995, S.78-100
Fant, Åke, 'Gunnar Asplund and the 1930 Stockholm Exhibition', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.49-55
Frampton, Kenneth, 'Stockholm 1930. Asplund and the legacy of funkis', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.35-40
Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991
Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur*, Zürich, 1976, 5. Auflage 1992
Hitchcock, Henry-Russell, Johnson, Philip, *Der internationale Stil 1932*, Braunschweig, 1985
Johansson, Bengt O H, '50 Jahre danach', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.129-149
Johansson, Gotthard, *Funktionalismens framtid: kritiska betraktelser*, Stockholm, 1935
Jørgensen, Lisbet Balslev, 'Erik Gunnar Asplund and Denmark', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.25-27

- Kirsch, Karin, *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit: Die Weissenhofsiedlung. Ein internationales Manifest*, Stuttgart, 1994
- Korte, Martin, *Archetyper: Ihre Herkunft und Bedeutung bei Erik Gunnar Asplund*, 1986
- Larsson, Lars Olof, 'The Stockholm Public Library', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.35-37
- Lasala, Loredana, 'The Stockholm Exhibition 1930 in the Echo of the American Press', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.57-65
- Linn, Björn, *Oswald Almqvist, en arkitekt och hans arbete*, Stockholm, 1960
- Linn, Björn, 'Schweden.', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983, S.273-277
- Linn, Björn, 'Gunnar Asplund and the Northern Light in Architecture', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.73-83
- Linn, Björn, 'Alltagsklassizismus als Ursprung. Der Übergang vom Klassizismus zum Funktionalismus in Skandinavien', in: *Script zur Seminarwoche SS91 Lehrst. Prof. Ruchat*, ETHZ, 1991
- Linn, Björn, 'Stockholmsutställningen bakom kulisserna. att bygga en utställning', in: *Formens rörelse* (Red. Kerstin Wickman), Stockholm, 1995, S.100-122
- Markelius, Sven, 'Smälägenheternas planlösningssproblem', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.31-35
- Martin, Oliver, *Tusculano. Programmatik und Rezeption*. Wahlfacharbeit bei Prof. Vittorio Magnano Lampugnani, ETHZ, 1997
- Mårtelius, Johan, 'Gunnar Asplund and the Legacy of Ragnar Östberg', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.13-19
- Mårtelius, Johan, *Göra arkitekturen historisk*, Stockholm, 1987
- Menges, Axel, 'Erskine, Ralph.', in: *Hatje/Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Red. Vittorio Magnano Lampugnani), Stuttgart, 1983
- Näsström, Gustaf, *Svenk funktionalism*, Stockholm, 1930
- Östberg, Ragnar, *Ett Hem*, Stockholm, 1905
- Parsons, Peter W., 'American Interest in the Architecture of Gunnar Asplund', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.125-137
- Paulsson, Gregor, *Den nya arkitekturen*, Stockholm, 1916
- Paulsson, Gregor, 'Inledning', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.23-24
- Paulsson, Gregor, *Rapport över Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, 1937
- Paulsson, Gregor, *Upplévt*, Stockholm, 1974
- Rasmussen, Steen Eiler, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin, 1940
- Roth, Alfred, *Die Neue Architektur 1930-1940*, Zürich, 1946
- Roth, Alfred, *Amüsante Erlebnisse eines Architekten* (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ETHZ), Zürich, 1988
- Rudberg, Eva, 'Wohnungsbaupolitik und Erfolgjahre der Sozialdemokratie', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.81-127
- Rudberg, Eva, 'Rakkniven och lösmanschetten. Stockholmsutställningen och «Slöjdstriden»', in: *Formens rörelse* (Red. Kerstin Wickman), Stockholm, 1995, S.122-140
- Schildt, Göran, 'Asplund and Aalto - the Story of a Mutually Inspiring Friendship', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.41-47
- Schulz, C.N., 'Die typologische Dimension der Funkis. Vom Sinn der skandinavischen Moderne', in: *Script zur Seminarwoche SS91 Lehrst. Prof. Ruchat*, ETHZ, 1991
- Sitte, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien, 1909
- Stark, A., 'Principer för kostnads- och hyresberäkning av hyreslägenheterna och egna hemmen', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.51-56
- Sundbärg, Gunnar, 'Något om moderna principer för planering av bostadsområden', in: *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930, S.35-41
- Sundler, Eva, *Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930, vision och verklighet*, Stockholm/Uppsala, 1975

- Svedberg, Olle, 'Der Wohnungsbau des Funktionalismus und seine Voraussetzungen', in: *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)* (Red. Schwedisches Architekturmuseum, Stockholm), Stockholm, 1976, S.53-79
- Svedberg, Olle, *Planerarnas Århundrade*, Stockholm, 1988
- Svenska föreningen för Ljuskultur, *Det elektriska ljuset på Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, 1930
- Treib, Marc, 'Stalking Significance: Asplund and Architectural Precedent', in: *Lectures and Briefings from the International Symposium on the Architecture of Erik Gunnar Asplund* (Red. Christina Engfors), Stockholm, 1986, S.111-123
- Wettergren, Erik, *Publication du Musée de Malmö: L'art décoratif moderne en suède*, Malmö, 1925
- Wilson, Colin St. John, *Gunnar Asplund, 1885-1940: the dilemma of classicism*, London, 1988
- Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980
- Wrede, Stuart, 'Landscape and Architecture. Classical and vernacular by Asplund', in: *Asplund* (Red. Claes Caldenby & Olof Hultin), Stockholm, 1985, S.41-46
- Diverse, *Nordisk klassicism. Nordic Classicism*, Helsinki, 1982
- Unbekannt, *Stockholmer Ausstellung 1930, Modernes schwedisches Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen, Antlicher Wegweiser*, Uppsala, 1930

Artikel aus Zeitschriften

- Abel, Adolf, 'Ausstellungsbauten im Rheinpark der Stadt Köln', in: *Deutsche Bauzeitung* 76/1928, S.653-660
- Ahlberg, Hakon, 'Sveriges paviljong på Parisutställningen 1925', in: *Byggmästaren* 1924, S.141-147, 176
- Åhrén, Uno, 'Brytningar', in: *Svenska Slöjdföreningens Årsbok 1925*, 1925, S.6-36
- Åhrén, Uno, 'På väg mot en arkitektur', in: *Byggmästaren* 1926, S.133-140
- Åhrén, Uno, 'Stuttgartutställningen', in: *Byggmästaren* 1927, S.253-261
- Åhrén, Uno, 'Reflexioner i Stadsbiblioteket', in: *Byggmästaren* 1928, S.93-99
- Åhrén, Uno, 'Elementär stadsbyggnadsteknik', in: *Byggmästaren* 1928, S.129-133
- Åhrén, Uno, 'Deutsche Werkbunds vandringsutställning på Nationalmuseum', in: *Byggmästaren* 1928, S.164
- Åhrén, Uno, 'Reflexioner på Werkbunds utställning i Stockholm 1928', in: *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1928, S.43-52
- Altherr, Alfred, 'Zur Wanderausstellung Schwedischen Kunstgewerbes in der Schweiz', in: *Das Werk* 2/1923, S.25
- Asplund, Erik Gunnar, 'Några uppgifter om Biblioteksbygget', in: *Byggmästaren* 1928, S.100-104
- Asplund, Erik Gunnar, 'Stockholmsutställningen 1930 utställningshallarna', in: *Byggmästaren* 1930, S.132-144
- Asplund, Erik Gunnar, 'Stockholmsutställningen 1930 huvudrestauranten', in: *Byggmästaren* 1930, S.145-152
- Asplund, Erik Gunnar, 'Parkrestauranten', in: *Byggmästaren* 1930, S.153-158
- Bartning, Hans, 'Schwedisches Bauen', in: *Die Form* 17/1930, S.447-459
- Bäschlin, Alfredo, 'Barcelona, die Stadt des Lichts', in: *Schweizerische Bauzeitung* 11/1929, S.252-254
- Bäschlin, Alfredo, 'Barcelona und seine Weltausstellung', in: *Deutsche Bauzeitung* 57/1929, S.497-504
- Bergsten, Carl G., 'Svenska paviljongen vid exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes à Paris 1925', in: *Byggmästaren* 1925, S.138-142
- Björnson-Langen, Björn, 'Zur Stockholmer Ausstellung', in: *Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau* 1930, S.429-432
- Curman, Sigurd, 'Hvad lær oss utställningsarkitekturen?', in: *Arktos/Svenk tidskrift för konst* 10/1909
- Gahn, Wolter, 'Brokaféet', in: *Byggmästaren* 1930, S.159
- Garnert, Jan, 'I historiens ljus och mörker', in: *arkitektur* 4/1994, S.50-59
- Geisendorf, Charles-Edouard, 'Les étapes de l'urbanisme en Suède', in: *Werk* 9/1949, S.299-306
- Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 1. Die Ausstellung des Deutschen Werkbunds in Paris', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 16/1930, S.350-352
- Giedion, Sigfried, 'Zwei Ausstellungen. 2. Ausstellung Stockholm 1930', in: *Stein Holz Eisen/Bau und Bauform* 17/1930, S.374-377
- Giedion, Sigfried, 'Ausstellung Stockholm 1930', in: *Der Bund* 1. Sept 1930
- Giedion, Sigfried, 'L'architecture contemporaine en suède', in: *Cahier d'Art* 7/1930, S.379, 10/1930, S.541
- Giedion, Sigfried, 'Internationale Kongresse für neues Bauen. Schweden', in: *Bauwelt* 17/1931, S.1-16
- Giedion, Sigfried, 'Kritisches zur Weltausstellung', in: *Die Weltwoche* 30. Juli 1937
- Hermelin, Sven A., 'Blommorna på Stockholmsutställningen 1930', in: *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1930, S.75-84
- Hodin, J. P., 'Sven Erixson', in: *Werk* 9/1949, S.315-318

- Josephson, Ragnar, 'Moderne schwedische Architektur', in: *Werk* 1923, S.33-40
- Karhe, Walther, 'Die schwedische Werkbundbewegung', in: *Die Form* 17/1930, S.459-462
- Kittel, W., 'Die Ausstellung Stockholm 1930. Modernes Kunstgewerbe, Bauen und Wohnen', in: *Schweizerische Bauzeitung* 12/1930, S.143-147, 329-333
- Knuchel, F., 'Ausstellung Stockholm 1930', in: *Werk* 7/1930, S.193-196, 8/1930, S.244-248
- de Maré, Eric, 'The New Empiricism', in: *The Architectural Review* 1/1948, S.9f
- Markelius, Sven, 'Konsthögskolans arkitekturutställning', in: *Byggmästaren* 1928, S.104-107
- Meyer, Peter, '«WOBA», Schweiz. Wohnungs-Ausstellung in Basel', in: *Schweizerische Bauzeitung* 10/1930, S.120-126
- Munthe, Gustaf, 'Lyxmöbler på Stockholmsutställningen 1930', in: *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1930, S.39-46
- Ortelli, Luca, 'Moderne und Eklektizismus', in: *Werk, Bauen+Wohnen* 12/1994, S.10-19
- Östberg, Ragnar, 'Holmen', in: *Arktos/Svenk tidskrift för konst*, 11/1908, S.17-21
- Parigot, Hippolyte, 'Die internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris/Streifzüge', in: *Werk* 1925, S.184-187
- Paulsson, Gregor, 'Stockholmsutställningens program', in: *Svenska Slöjdföreningens Tidskrift* 1928, S.109-116
- Paulsson, Gregor, 'Die Arbeit des schwedischen Werkbundes', in: *Das Werk* 2/1923, S.26-32
- Rasmussen, Steen Eilar, 'Asplunds Stockholmer Ausstellung', in: *Wasmuths Monatshefte Baukunst und Städtebau* 1930, S.419-428
- Rietzler, W., '«Stockholmsutställningen 1930»', in: *Die Form* 17/1930, S.441-447
- Roth, Alfred, 'Begegnung mit dem Schaffen Schwedens', in: *Werk* 9/1949, S.283-298
- Rudberg, Eva, 'Svensk funktionalism', in: *arkitektur* 4/1980, S.2-23
- Schmidt, Georg, 'Die Stimmen der Völker an der Pariser Weltausstellung', in: *A.B.C.* 9. Sept. 1937
- Shand, P. Morton, 'Stockholm, 1930', in: *The Architectural Review*, 8/1930, S.67-72
- Strömberg, Martin, 'Einige Richtungen in der modernen schwedischen Malerei', in: *Werk* 9/1949, S.307-314
- Theilning, Knut, 'Byggnadskonstruktionerna på Stockholmsutställningen', in: *Byggmästaren* 1930, S.121-128
- V., 'Ein vielseitiges Geschäftshaus', in: *Stein Holz Eisen* 16/1930, S.347f
- Wetzel, Heinz, 'Die Werkbund-Siedlung auf dem Weissenhof bei Stuttgart', in: *Deutsche Bauzeitung* 26/1927, S.625-631
- Winter, Karin, 'Den italienska resan', in: *arkitektur* 6, 1985, S.14-18
- Z., H.J., 'Die Ausstellung in Brünn 1928', in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 1929, S.80-83
- Unbekannt, 'Stockholms-utställningen 1930 av Konstindustri, Konsthandverk och Hemslöjd', in: *Byggmästaren* 1929, S.12
- Unbekannt, 'Fahrt nach Stockholm', in: *Neue Züricher Zeitung* 30. Juni 1930

Sonstiges

- Aalto, Alvar, Brief an Gunnar Asplund, 1930, Archiv des Architekturmuseums
- Enders/Georg, 'Utställningsmelodien. Det är vår sommarmelodi', Stockholm 1930, Archiv des Architekturmuseums Stockholm
- Giedion, Sigfried, Brief an Gregor Paulsson, 7. Juli 1930, GTA, Nachlass Giedion
- Légation de Suède à Berne, Einladung Giedions zur Ausstellung, 23. April 1930, GTA, Nachlass Giedion
- Paulsson, Gregor, Brief an Sigfried Giedion, 15. Juli 1930, GTA, Nachlass Giedion
- Schildt, Göran, 'Die Beziehung Aaltos zur Schweiz und die Aktualität seiner Architektur', Referat an der Universität Zürich vom 8. Juni 1994
- Åhrén, Uno, Brief an Sigfried Giedion, 29. Okt. 1930, GTA, Nachlass Giedion
- CIAM-Protokoll Frankfurt 1929, GTA, CIAM-Archiv
- Brief Sven Markelius' an Sigfried Giedion Stockholm, 21. Sept. 1929 aus der CIAM Korrespondenz, GTA, CIAM-Archiv

Sämtliche Übersetzungen schwedischer Texte ins Deutsche durch Magnus Forsberg.

Abbildungen

Archiv des Schwedischen Architekturmuseums, Stockholm: Abb. 11, 14, 76, 91, 92, 107, 111a, 111b, 121, 126, 158

Postkarte: Abb. 60

Magnus C. Forsberg: Abb. 47, 103

Daniel A. Walser: Abb. 37, 57, 61, 68, 85, 97, 170, 172

Aus folgenden Veröffentlichungen sind Abbildungen reproduziert worden:

Abbildungen aus Literatur:

Ahlberg, Hakon, *Moderne schwedische Architektur*, Berlin, 1925: Abb. 35, 41, 50, 54, 55, 59

Andersson, Henrik & O/Bedoir, Fredrik, *Svensk Arkitekturritningar 1640-1970*, Stockholm, 1986: Abb. 29, 34, 33, 38, 42, 53, 82, 161, 166

Arkitektur Museet Stockholm, *Arkitektur Museet Årsbok 1985. Asplund 1885-1940*, 1985: Abb. 8, 78, 79, 86, 115, 163

Asplund, Gunnar/Gahn, Wolter/Markelius, Sven/Paulsson, Gregor/Åhrén, Uno, *acceptera*, Stockholm, 1931: Abb. 162

Caldenby, Claes & Hultin, Olof, *Asplund*, Stockholm, 1985: Abb. 49, 98, 171

Cornell, Elias, *De stora utställningarna (arkitekturexperiment och kulturhistoria)*, Stockholm, 1952: Abb. 17, 21, 30, 31

Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart, 1991: Abb. 18

Holmdahl, Gustav & Lind, Sven Ivar & Ödeen, Kjell, *Gunnar Asplund Architect 1885-1940*, Stockholm, 1950: Abb. 88, 104

Larsson, Carl, *Das Haus in der Sonne*, Düsseldorf/Leipzig, 1908: Abb. 36

Linn, Björn, *Osvald Almqvist. en arkitekt och hans arbete*, Stockholm, 1960: Abb. 48

Manlucci, Francesco Paolo, *Pompeii. Archaeological guide to the excavation of pompeii with itineraries, plans and reconstructions*, Naples: Abb. 95

Näsström, Gustaf, *Svenk funktionalism*, Stockholm, 1930: Abb. 70, 74, 72, 113, 159

Paulsson, Gregor, *Den nya arkitekturen*, Stockholm, 1916: Abb. 43, 44, 51, 58

Paulsson, Gregor, *Upplvt*, Stockholm, 1974: Abb. 15, 23

Rasmussen, Steen Eiler, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin, 1940: Abb. 90, 100

Ruchat-Roncati, Flora, *Material zu den Vorlesungen SS 1993*, Zürich, 1993: Abb. 133

Sitte, Camillo, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien, 1909: Abb. 96

Stockholmställningen 1930, *Specialkatalog över bostadsavdelningen*, Stockholm, 1930: Abb. 7, 127, 129, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160

Schwedisches Architekturmuseum Stockholm, *Aufbruch und Krise des Funktionalismus (1930-1980)*, Stockholm, 1976: Abb. 6, 9, 39, 65, 71, 73, 130, 132, 168, 173, 174, 176

Sundler, Eva, *Isaac Grünewalds scenografi 1920-1930, vision och verklighet*, Stockholm/Uppsala, 1975: Abb. 3

Svenska föreningen för Ljuskultur, *Det elektriska ljuset på Stockholmsutställningen 1930*, Stockholm, 1930: Abb. 119, 120, 122, 123, 124, 125

Swahn, Jan-Öjvid, *Bra Böckers Lexikon*, Stockholm, 1978: Abb. 45

Wettergren Erik, *L'Art décoratif moderne en Suède*, Malmö 1925: Abb. 62

Wickman, Kerstin, *Formens rörelse*, Stockholm, 1995: Abb. 20, 52

Wilson, Colin St. John, *Gunnar Asplund, 1885-1940: the dilemma of classicism*, London, 1988: Abb. Titelbild, 2, 10, 16, 22, 77, 87, 99, 110, 112, 128, 177

Wrede, Stuart, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, Cambridge Massachusetts/London, 1980: Abb. 1, 4, 24, 28, 63, 102, 108, 117

Abbildungen aus Zeitschriften

Arkitektur, 1996: Abb. 46

Arkos, 1909: Abb. 32, 80

Bauwelt 1931: Abb. 66, 67, 69, 167
Byggmästaren, 1928: Abb. 116
Byggmästaren, 1930: Abb. 5, 12, 13, 93, 105, 106, 109, 118, 178
Byggmästaren, 1937: Abb. 169
Deutsche Bauzeitung, 1927: Abb. 25, 64, 143, 150
Deutsche Bauzeitung, 1928: Abb. 27, 81
Deutsche Bauzeitung, 1928: Abb. 75
Die Form, 1930: Abb. 101, 164, 165, 89
Wasmuths Monatsheft für Baukunst, 1929: Abb. 26
Wasmuths Monatsheft für Baukunst, 1930: Abb. 94, 114
Das Werk, 1923: Abb. 40, 56
Das Werk, 1925: Abb. 19
Das Werk, 1948: Abb. 175
Werk, Bauen + Wohnen, 1994: Abb. 83, 84

Archive

Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur ETHZ (GTA), Zürich
Arkivet i Svenska Arkitekturmuseet, Stockholm
Istituto Svedese, Roma

Dank

Die vorliegende Arbeit konnte Dank der fruchtbaren Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen so realisiert werden. Ihnen allen möchten wir danken: Professor Kurt W. Forster, Zürich; Verena M. Schindler, Zürich; Professor Alfred Roth, Zürich; Lisbeth Sachs, Zürich; Claes Caldenby, Göteborg; Professor Johan Mårte-lius, Stockholm; Carl Fredrik Andersson, Berlin; Uta Regina Forsberg, Basel; Conradin Mach, Zürich; Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur ETHZ (GTA), Zürich (Daniel Weiss); Archiv des Schwedischen Architekturmuseums, Stockholm (Cecilia Wehrner), Architekturbibliothek der KTH, Stockholm (finnische Bibliothekarin) und dem Istituto Svedese, Roma.