

Natur, Kunst und Künstlichkeit: Projekt für eine unkonventionelle Ausstellungshalle in Potsdam (D)

Autor(en): **Gadient, Hansjörg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Ingenieur und Architekt**

Band (Jahr): **118 (2000)**

Heft 17/18

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-79910>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hansjörg Gadiant, Forch

Natur, Kunst und Künstlichkeit

Projekt für eine unkonventionelle Ausstellungshalle in Potsdam (D)



Die jungen Berliner Architekten Frank Barkow und Regine Leibinger projektieren das Herzstück der Bundesgartenschau 2001 in Potsdam. Ihr Entwurf ist mehr als eine Ausstellungshalle für gärtnerische Neuzüchtungen. In einem Netz reicher Anspielungen und Bezüge schaffen sie ein Stück gebauter Umwelt, das weder Architektur noch Landschaft ist und gleichzeitig beides. Ihre Arbeit stellt Fragen nach unserem Verständnis von Natur und Artefakt.

Künstliche Topographie

Die Gegend um Berlin und Potsdam ist eine flache Seenlandschaft; nur wenige vereinzelte Erhebungen ragen aus ihr heraus. Es sind Hügel, die in dieser absolut ebenen Landschaft als Ereignis wahrgenommen und mit Namen entsprechend überhöht werden. In Potsdam heisst einer zum Beispiel «Pfingstberg», ein anderer «Ruinenberg». Sie sind natürlichen Ursprungs; neben diesen wenigen echten Hügeln gibt es auch künstliche Elemente der Topographie: die Trümmerberge und die Panzerwälle. Schutt aus zerbombten Häusern wurde nach dem Zweiten Weltkrieg zu riesigen Halden aufgeschichtet. In Höhe und Volumen können diese Trümmerberge durchaus mit den autochthonen Hügeln konkurrieren. Sie sind mit der Zeit von Sträuchern und Bäumen überwachsen worden und haben sich so in die Brandenburger Landschaft eingefügt. Für Fremde sind sie kaum von natürlichen Er-

hebungen zu unterscheiden. Weniger hoch und weniger häufig sind die Panzerwälle der Russen. Auch sie waren von Laien nicht sofort als künstlich zu erkennen; ihre Formen waren wenig präzise und von Gras und Gebüsch zugedeckt. Im Zuge der gestalterischen Bearbeitung wurden sie begradigt und ihre Konturen geschärft. So sind sie heute leicht als das zu erkennen, was sie sind: menschengemachte Landschaft.

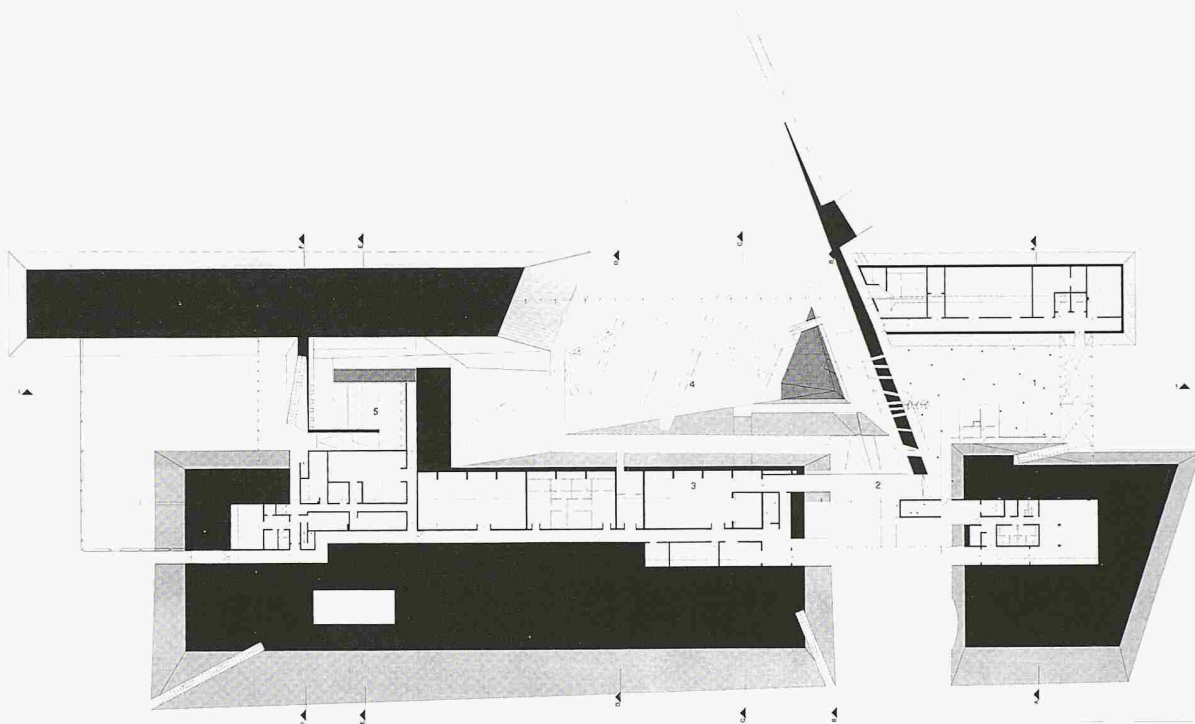
«Landschaft»

Landschaft wahrzunehmen, ist noch heute nicht selbstverständlich, schon gar nicht als menschengemachte Kulturlandschaft. «Landschaft» selbst ist historisch ein junger Begriff. Die Wahrnehmung von Landschaft «verdankt sich ästhetischer Schulung und lebensweltlicher Distanzierung»¹. Erst mit der Entdeckung des Male- rischen einer Umgebung wird auch die Landschaft selbst im frühen 16. Jahrhundert als gestaltbar wahrgenommen.² Malerei und Gartenbaukunst beginnen zu dieser Zeit Beziehungen zu knüpfen, die in den Veduten von englischen Landschaftsgärten eine Synthese und einen ersten Höhepunkt finden. Sowohl in der Gestaltung der Parks selbst als auch in der Abbildung von Landschaft werden die Grenzen zwischen natürlichen und künstlichen Elementen verwischt. Die Unterscheidung von Natur und Artefakt ist mit Beginn dieser Entwicklung um 1600 zunehmend unklar geworden; gänzlich verunklärt wird sie mit der generellen Vermischung von Kultur- und Naturland-

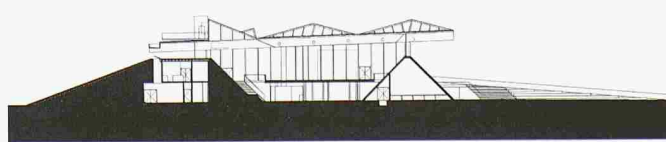
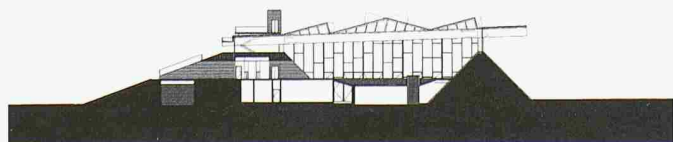
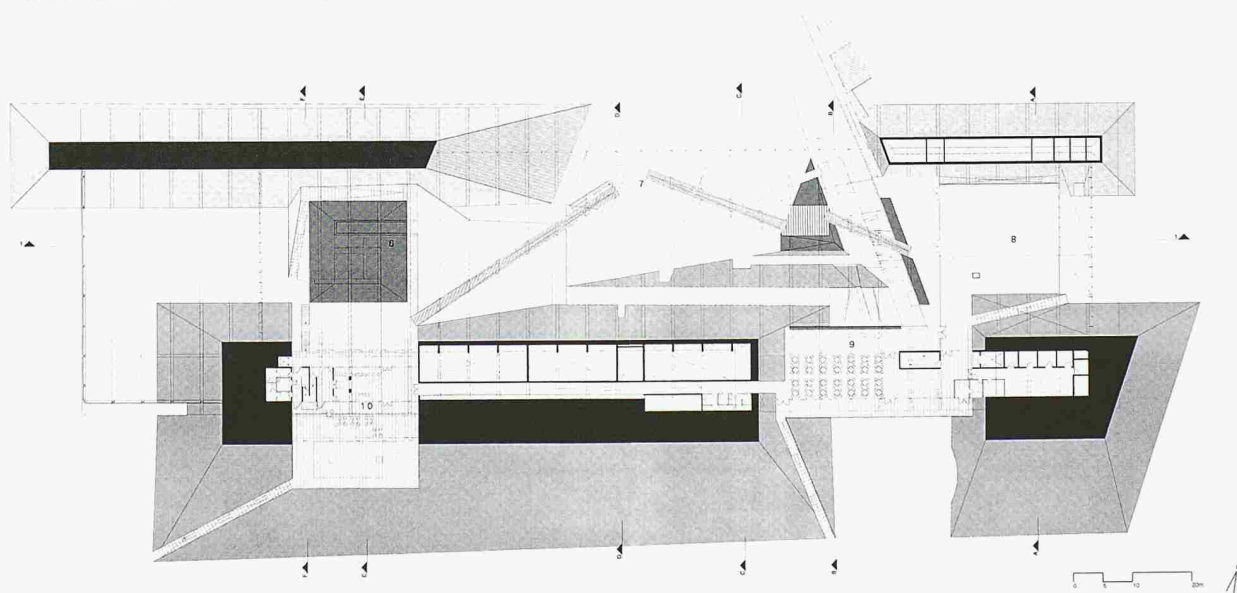
schaft seit etwa 1800. Heute ist sie in weiten Teilen Mitteleuropas praktisch nicht mehr nachvollziehbar. Der von Rolf Peter Seifele geprägte Begriff der «totalen Landschaft»³ beschreibt den heute herrschenden Zustand mitteleuropäischer Landschaft. Sie hat sich in den letzten 200 Jahren von einer vielfältig differenzierten und relativ beharrlichen «Agri-Kulturlandschaft» zu einer vom überall gleichen Mischmasch geprägten Zwischenlandschaft gewandelt, «deren einzige dauerhafte Eigenschaft die Permanenz des Wandels ist»⁴. «Es findet sich überall eine beispiellose Koexistenz höchst heterogener Elemente: Pampasgras neben Blautanne, Pferdekummet neben Satellitenschüssel, Oldtimer neben Mobiltelefon, Krötentunnel neben Legebatterie, Pornoshop neben Friedensmahnwache, Gartenzwerg neben Bauhauslampe.»⁵

Gebaute Natur

Im SI+A-Schwerpunktheft «Natur bauen» (Nr. 13/1999) hat Anna Klingmann unter dem Titel «scape»⁶ auf eine zurzeit wichtige Tendenz in der Architektur hingewiesen. Es ist die Auseinandersetzung mit Natur in einer Situation verschwindender Grenzen zwischen Gebautem und Nicht-Gebautem. Als Illustration sei hier an das Projekt von Zaha Hadid für «The Peak» oder an ihren Bau für die letzte Bundesgartenschau in Weil am Rhein⁷ erinnert. Architekturen entstehen vermehrt nicht mehr als klar abgegrenzte Baukörper mit einer sogenannten Umgebungsgestaltung, sondern als Artefakte im Übergang



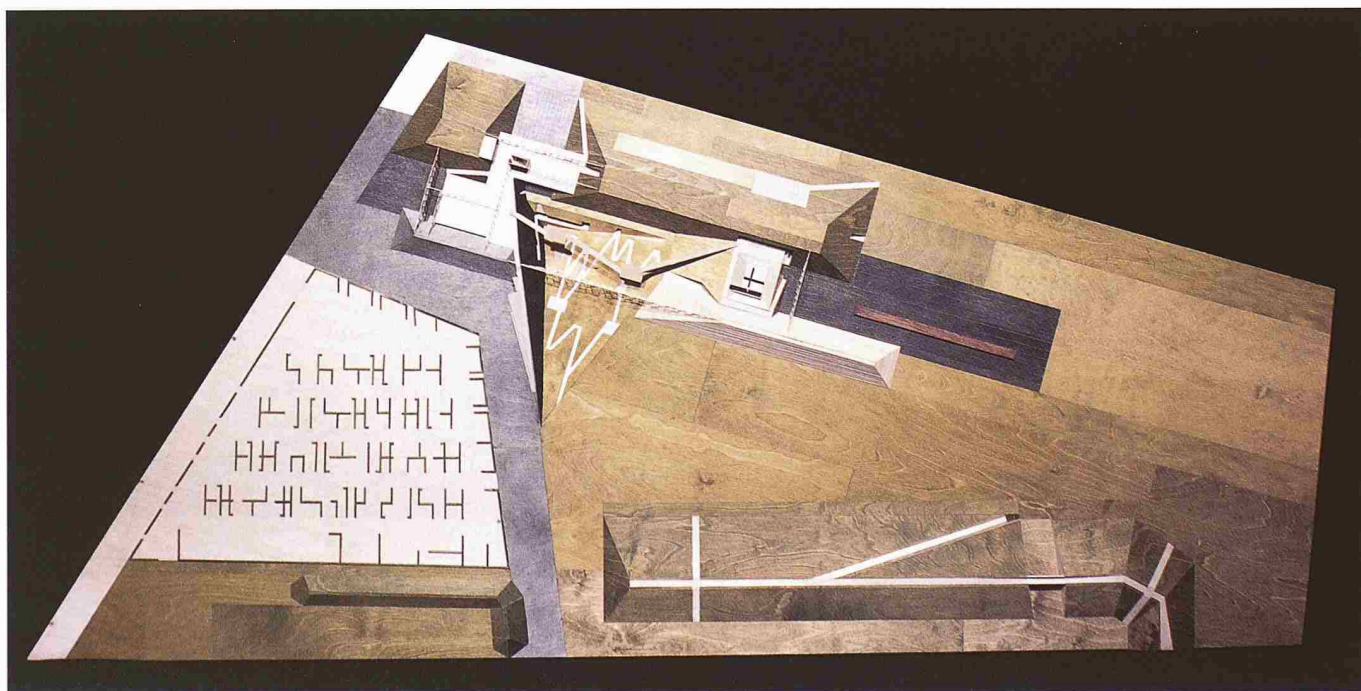
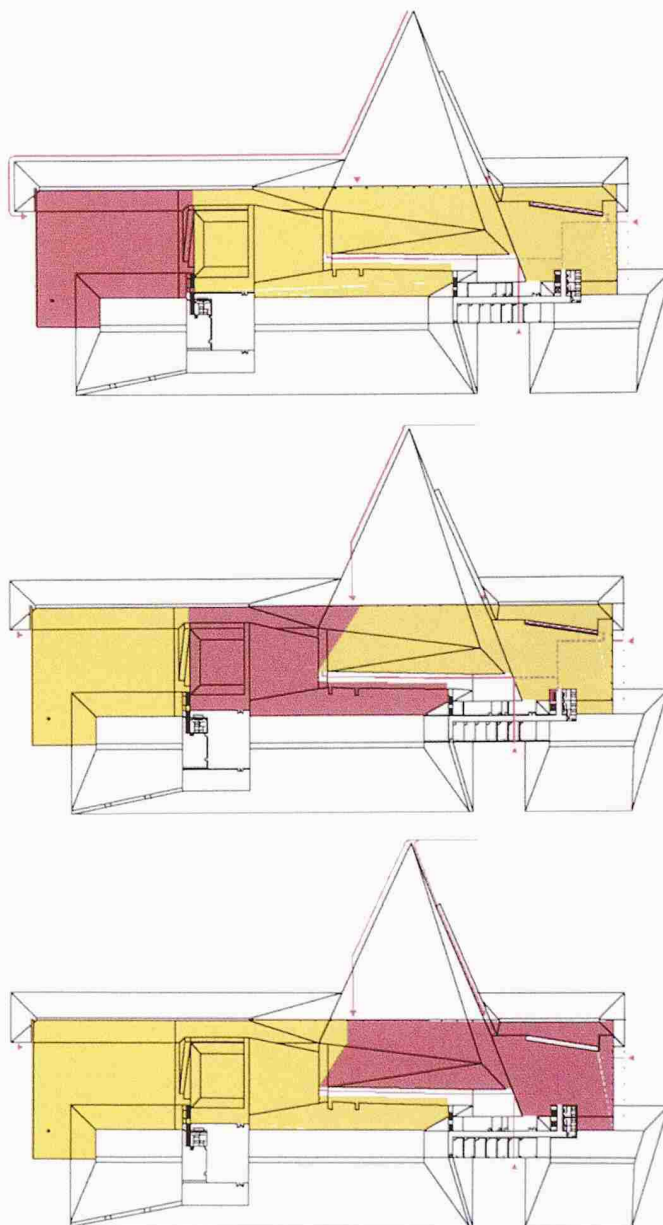
Transformierte Panzerwälle (linke Seite). Grundriss Erdgeschoss (oben) und Obergeschoss (Mitte). Längsschnitt und zwei Querschnitte (unten)



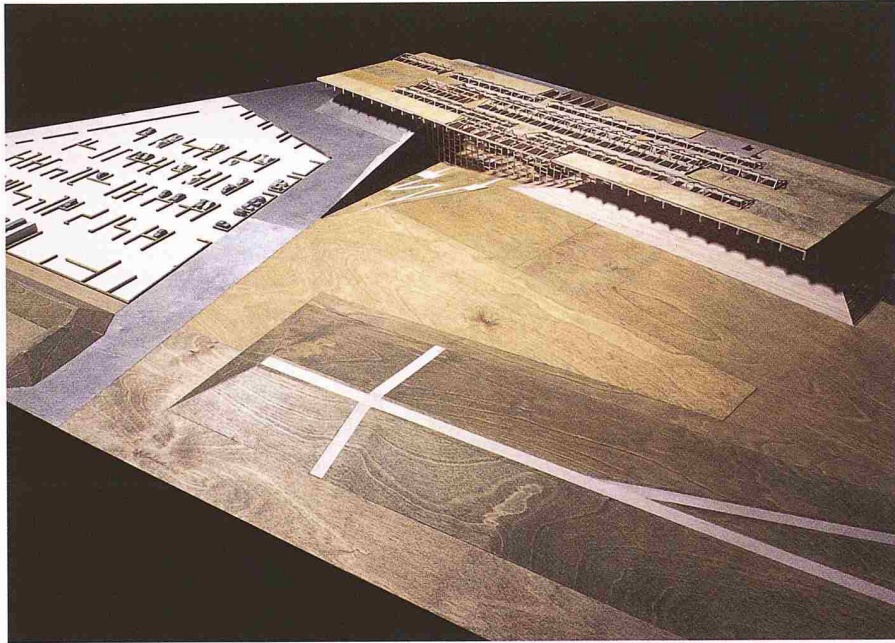
zwischen Bau und Natur – oder dem, was in unserer Kulturlandschaft als «Natur» gelten muss. Parallel dazu erscheinen seit etwa zwanzig Jahren landschaftsplanerische Projekte, die einen sehr hohen Grad an Künstlichkeit haben. Sowohl der Wettbewerbsbeitrag von Rem Koolhaas für den Parc de la Villette in Paris als auch das ausgeführte Projekt von Bernhard Tschumi sind prominente Beispiele. Grossen Einfluss hatten auch die artifiziellen Parks für Barcelona und Madrid, deren «städtische» Erscheinung erfolgreich ein neues Bild für zeitgenössische Parks etablierte. So nähern sich Landschaftsgestaltung und Architektur einander bis zur Synthese an; aktueller Höhepunkt dieser Entwicklung ist wohl der holländische Pavillon von MVRDV an der Weltausstellung von Hannover.

Buga 2001 in Potsdam

In dieser Situation verschwindender Grenzen zwischen Architektur und Landschaft entstehen derzeit die Bauten und Anlagen für die Bundesgartenschau (Buga) 2001 in Potsdam. Das gesamte Ausstellungsgebiet umfasst ganz Potsdam und Umgebung. Dazu gehört ein reiches Erbe an Gärten und Parks: die Anlagen von Sanssouci, die Lenné'sche Feldflur und nicht zuletzt die restaurierten Gärten der berühmten Familie Förster. Mit einem Investitionsvolumen von insgesamt 200 Millionen Mark werden historische Anlagen renoviert und neue geschaffen. Auf den ehemals militärisch genutzten Flächen im «Bornstedter Feld» wird ein etwa 60 ha grosser neuer Park angelegt. Auf einer weiteren rund 65 ha grossen angrenzenden Fläche wird das landschaftsplanerisch-



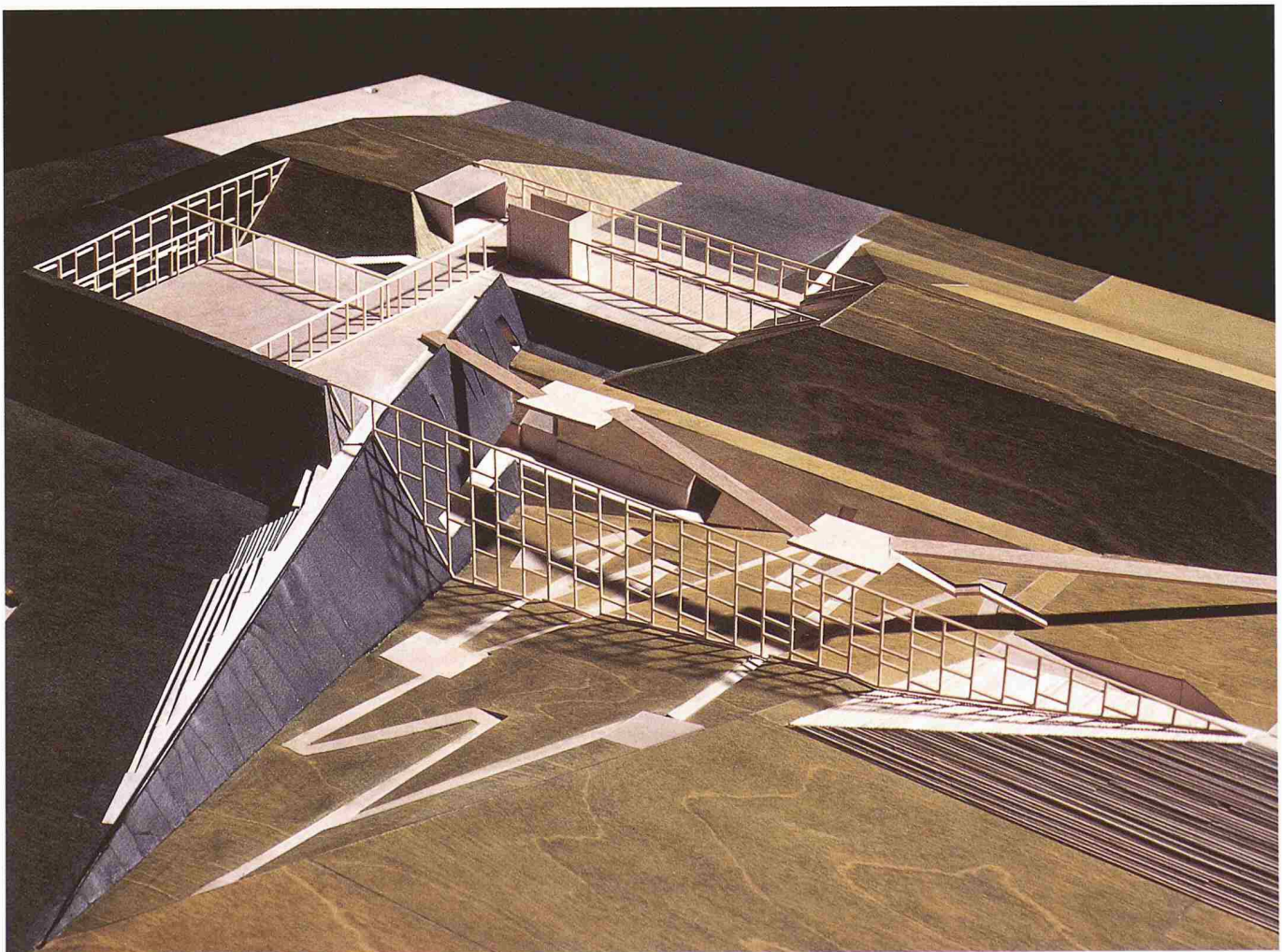
Ansichten mit farbig eingezeichneten Bepflanzungsvarianten. Die Blumenausstellung ist gelb, die Kultivation für die nächste Phase ist rot markiert, die öffentliche Erschliessung ist linear (links oben). Modellansichten: Gesamtansicht ohne Dach (links unten), mit Dach (oben) sowie Modellausschnitt (unten)

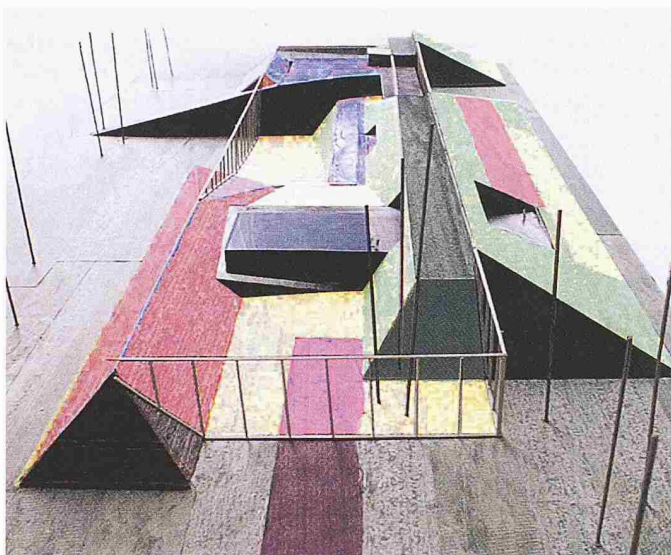


künstlerische Projekt «Augenweide» des Zürcher Landschaftsplaners Stefan Rotzler und des Berliner Künstlers Otmar Sattel realisiert.⁸ Aus dem sehr weiträumigen Konzept der Buga 2001 und den verschiedenen darin integrierten Vorhaben sei an dieser Stelle die Blumenhalle von Barkow und Leibinger herausgegriffen. Der daran anschliessende Garten der Landschaftsarchitekten Sommerlad Haase Kuhli, die «Augenweide» und die Fülle weiterer Anlagen und Themen der Buga werden zu einem späteren Zeitpunkt im Gesamtzusammenhang vorgestellt werden.

Barkow und Leibinger

«Ein Glücksfall der deutschen Architekturszene» seien Frank Barkow und Regine Leibinger, sagt die Galeristin Kristin Freireiss, die zwei Arbeiten der beiden im letzten Dezember in der Aedes-Galerie in Berlin gezeigt hat.⁹ Die eine davon war die Blumenhalle der Buga. Sie ist das Kernstück der Gartenausstellung. Der Begriff «Halle» täuscht allerdings, weil er an Gewächshäuser und ähnliche traditionelle Bauformen für solche Zwecke erinnert. Gerade von diesen Vorbildern aber wollten sich Barkow und Leibinger lösen. Sie streben stattdessen eine künstliche Land-





Pavillon mit provisorischem «Blumentep-pich»

schaft an, deren Hauptelement die neu interpretierten Panzerwälle sind. Nach zwei nicht realisierten Projekten in Wolfsburg und Berlin beschäftigen sie sich hier zum dritten Mal mit künstlichen Topographien. Das Thema ist Teil ihrer Auseinandersetzung mit der Lektüre von Oberflächen und Strukturen der Stadt und ihrer Landschaft. Sie wollen diese Oberflächen lesen und interpretierend vertiefen. Dabei ist die Landschaft nicht nur Kontrastfolie für einen Bau-Körper, sondern wird Teil eines den Bau und die Umgebung umfassenden Ganzen. Böden heben und senken sich, Dächer werden zu begehbaren Terrassen, Wände entstehen aus aufgeschichteter Erde, und Räume fließen kontinuierlich über klimatische Grenzen hinaus. Innen und aussen, Bau und Umgebung gehen ineinander über. Die traditionellen Begriffe der Architekturbeschreibung taugen nur noch beschränkt.

Die Blumenhalle

Aus geschrotetem Abbruchmaterial schütten die Architekten zwei parallele Erdwälle auf, einen schmalen und einen breiteren, oben abgeflachten. Darin lassen sich schon beträchtliche Teile des Raumprogramms, in erster Linie Nebenräume, unterbringen. Beide Wälle sind in einem Teilbereich unterbrochen und lassen so Öffnungen gegen aussen zu. Im «Tal» zwischen den Wällen und von einem quer dazu gestellten Erdkeil begrenzt, liegt auf einer schrägen Ebene der Hauptraum der Ausstellung. Ein in diesen Raum gelegter quadratischer Baukörper unterteilt ihn in zwei Bereiche. Am tiefsten Punkt des grösseren Teils liegt ein kleiner Teich, der zum Ausgangspunkt eines Rampenwegs wird. Dieser Weg führt im Zickzack nach oben und wird auf einen höher liegenden, in die Halle eingehängten Holzsteg geführt. Am Ende dieses Stegs liegen eine weitere Aus-

stellungsfläche und eine Bar. Zu diesem Grundprogramm kommen eine Eingangshalle und eine «Orangerie», ein verglaster Veranstaltungsraum, dazu. Wo nicht die aufgeschütteten Wälle die seitliche Begrenzung bilden, schliessen vertikale Glaswände den Innenraum klimatisch ab. Gestalterische Elemente wie Bodenbeläge oder Ergänzungen des Rampenwegs aber laufen über diese Grenzen hinaus und erweitern so den Innenraum nach aussen. Über dieser künstlichen Landschaft spannt sich ein teilweise als begehbare Terrasse ausgebildetes Flachdach. Von dort aus kann der Blick ungehindert über die Brandenburger Landschaft schweifen. Während der Nutzung als Blumenhalle im nächsten Sommer werden die meisten Flächen mit wechselnden blühenden Pflanzenarrangements besetzt sein.

Die «Biosphäre»

Nach dieser temporären Nutzung wird während etwa einem Jahr erneut gebaut werden. In dieser Zeit wird die Halle zwischen den Wällen zu einer sogenannten Biosphäre umgewandelt. Der Name führt in die Irre; was hier entstehen wird, hat mit den «Biosphäre I und II» - Projekten, in denen in Glashäusern eine künstliche Welt für Menschen, Pflanzen und Tiere als Überlebensexperiment angelegt wurde, nichts zu tun. Die Halle in Potsdam soll in ihrer zweiten Nutzungsphase eine Unterhaltungswelt mit erzieherischem Anspruch aufnehmen und zum Anziehungspunkt des neuen Parks werden. Edutainment ist das Wort dafür. In einem tropischen Klima sollen ein künstlicher Wald, ebensolche Felsen, ein Aquarium, ein See, eine Loge unter einem Wasserfall, eine Eishöhle und weitere ähnliche Attraktionen entstehen. Auch Fische, Vögel und eventuell Affen sollen in dieser Mischung aus

Disneyworld und botanischem Garten unterkommen und Besucher anziehen.¹⁰ Bei der Ausstattung wollen Barkow und Leibinger ihre Gratwanderung zwischen Natur und Künstlichkeit fortsetzen. Ihre Felsen werden keine Stein-Imitate aus Gips und Papier-Maché sein, sagt Frank Barkow. Das Artifizielle wird spürbar bleiben, wenn man auf einem schwankenden Steg durch die künstliche Wildnis dieser Ersatzwelt flaniert.

Kultureller Humus

Frank Barkow und Regine Leibinger schöpfen aus einem reichen Schatz von Bezügen. Ihre Arbeitsweise ist zu einem grossen Teil bildhaft und assoziativ. Dabei beeinflussen sowohl die kulturellen Schichten des Ortes als auch die Geschichte des Themas den Entwurf massgeblich. Dazu kommt der Erfahrungshintergrund der Entwerfenden. Zum Ort im Bornstädter Feld haben in erster Linie die vorhandenen Panzerwälle und die aus Trümmern aufgeschichteten künstlichen Berge beigetragen. Barkow und Leibinger deuten diese Elemente zusätzlich als imaginäre Moränen im tatsächlich von Gletschern geformten Becken und brechen so den etwas prekären militärischen Bedeutungshintergrund der Wälle. Naheliegender sind Bezüge zur Land-Art, zu Arbeiten von Michael Heizer¹¹ insbesondere. Die assoziative Arbeitsweise zeigt sich doppelt beim Bezug zu einer Arbeit von Bruce Nauman von 1965.¹² Nauman hat während eines Monats auf dem Fussboden seines Ateliers Mehlhaufen zu wallförmigen Plastiken geformt, jeden Tag neu und damit die Arbeit des vorhergehenden Tages zerstörend. «Flour arrangement» hat er die Arbeit genannt. Barkow und Leibinger beziehen sich bildnerisch darauf und benutzen sie gleichzeitig zum Wortspiel mit flour- (Mehl) und flower- (Blume) arrangement. Ihr Entwurf erinnert formal an Naumans Arbeit, dient aber dem Arrangieren von Blumen. So entsteht sowohl ein Bezug zum prozesshaften Charakter des Artefakts als auch zu den mannigfaltigen Entstehungsmöglichkeiten von Gedanken und Entwurfsideen. Ein weiteres Bezugssystem entsteht durch das Spiel von Ausheben und Anhäufen. Ein grosser Teil des schrägen Hallenbodens sinkt unter das Zugangsniveau und das dort fehlende Material kann man sich in einen der Wälle geschaufelt vorstellen. Auch die in den Wällen fehlenden Massen könnten als das in den Zwischenraum gestellte Volumen gelesen werden. Weil das Material der Wälle tatsächlich geschroteter Bauschutt ist, lassen sich diese als kleine «Trümmerberge» interpretieren. So entsteht ein Spiel von «Cut-and-fill». Frank Barkow stellt dabei

einen Bezug zu einer Arbeit des Künstlers Christian Boltanski her. Boltanski hat im Berliner Scheunenviertel in einer Baulücke die Namen von jüdischen Personen verewigt, die einmal im dort fehlenden Haus gelebt haben. Aber erst, wenn man daran denkt, dass die Wälle in der Blumenhalle aus wieder verwertetem Bau-schutt aufgeschüttet wurden, wird die Analogie zur «cut-and-fill»-Strategie verständlich. Vom Reichtum dieses kulturellen Bezugssystems profitiert am Schluss das realisierte Projekt, weil es über seine physische Realität hinaus weist und mehr ist als das unmittelbar Sichtbare.

Natur?

Es bleibt die Frage nach dem, was die Halle selbst ist. Sie ist weder ein Haus noch ein modernes Treibhaus. Sie ist aber auch nicht einfach Landschaft. Eine Interpretation bietet Rem Koolhaas in SMLXL an: die Halle wäre demnach eine der «unbenennbaren Hybriden, die uns der neue Urbanismus hat entdecken» lassen. Eine andere, pessimistischere Interpretation würde die Argumentation der «totalen Landschaft» von Rolf Peter Seifele bieten. Demnach wäre die Halle einfach eine weitere Schicht in den Gestaltungen und Umgestaltungen in einer Landschaft, in der der ursprüngliche Zustand schon lange nicht mehr lesbar ist. Typisches Symptom und der Preis dieser Lesart wäre dann der «Verlust an begrifflicher Differenzierung»¹³, der damit einhergeht. «Im Extremfall könnte am Anfang (des Umformungsprozesses

von Natur in die totale Landschaft) eine reine und vollständige Landschaft gestanden haben, während am Abschluss dieses Vorgangs sämtliche Naturelemente in Kultur verwandelt worden sind.»¹⁴ Wenn es so ist, bleibt nur die Sehnsucht nach einer unberührten und wilden Natur in einer vollkommen vom Menschen überformten Welt. Aber auch diese Natur hat es nie gegeben. Die Natur ist an sich ziellos, und Wildnis ist ein soziales Konstrukt. Was an ihr wild ist, ist das, was wir Menschen in sie hinein projiziert haben. Henry David Thoreau sagt es in seinem Tagebuch so: «Es ist vergeblich von einer Wildnis zu träumen, die ausserhalb von uns selber liegt. So etwas gibt es nicht. Es ist der Sumpf in unserem Kopf und in unseren Eingeweiden, die primitive Kraft der Natur, die unsere Träume beflügelt.»¹⁵

Adresse des Verfassers:

Hansjörg Gadiant, dipl. Arch. ETH, Zelglistrasse 21, 8127 Forch

Anmerkungen

¹Rolf Peter Seifele: Die totale Landschaft. In: Kursbuch 131, Neue Landschaften. März 1998, S. 157

²Zu Entstehung und Gebrauch der Begriffe «Landschaft» (dt.), «landscape» (engl.) und «landskip» (altengl.) im Zusammenhang mit der ästhetischen Wahrnehmung von Umgebung siehe: James Corner: Eidetic Operations and New Landscapes. In: James Corner (Hrsg.): Recovering Landscapes. New York 1999, S. 153 ff.

³Wie Anm. 1, S. 155 ff.

⁴Wie Anm. 1, S. 165

⁵Wie Anm. 1, S. 164

⁶Der Begriff stammt von Rem Koolhaas und bezeichnet die Loslösung von tradierten Begriffen wie town-scape oder land-scape

⁷Vgl. SI+A 11/1999, S. 3

⁸Stefan Rotzler: Eine «Augenweide für Potsdam». In: «anthos», 2/1999, S.19 ff.

⁹Kristin Freireiss. Vorwort in: Kristin Freireiss, Hans Jürgen Commerell (Hrsg.): Cultivating the landscape, 2 Hallen, 2 Landschaften, Barkow Leibinger Architekten. Katalog der Ausstellung in der Galerie Aedes-West vom 10.12.99 - 23.01.00. Berlin 1999, S. 2

¹⁰Das Konzept entspricht einer starken Tendenz in der neueren Zoo-Architektur. Ein schweizerisches Beispiel dafür ist die im Zürcher Zoo geplante Madagaskarhalle, in der ein ganzer Landschaftsausschnitt einer fremden Weltgegend mehr oder weniger künstlich nachgebaut und für Besucher zugänglich gemacht wird

¹¹Die in diesem Zusammenhang relevanten Arbeiten des Künstlers Michael Heizer sind in der März-Ausgabe 2000 der Kunstzeitschrift «Art» eindrücklich dargestellt

¹²Die Arbeit ist publiziert in: Paul Schimmel: Pay Attention. In: Bruce Nauman. Ausstellungskatalog des Walker Art Center. Minneapolis 1994, S. 71

¹³Wie Anm. 1, S. 157

¹⁴Wie Anm. 1, S. 156

¹⁵«It is in vain to dream of a wildness distant from ourselves. There is none such. It is the bog in our brain and bowels, the primitive vigor of Nature, that inspires our dreams.» Henry David Thoreau in: Journal (August, 30, 1856). Zitiert nach: James Corner, wie Anm. 2, S. 7. Übersetzung des Autors

Bilder

S. 4: Entwicklungsträger Bornstedter Feld.
S. 5-9: Barkow Leibinger Architekten, Berlin

Halleninnenansichten: Foyer und Aquariumuntersicht (oben). Cafeteria, künstlicher Wald und See im Zustand «Biosphäre» (Mitte, unten)

