

Bauchronik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 7: **Industriebauten**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Nutzungsbedingungen

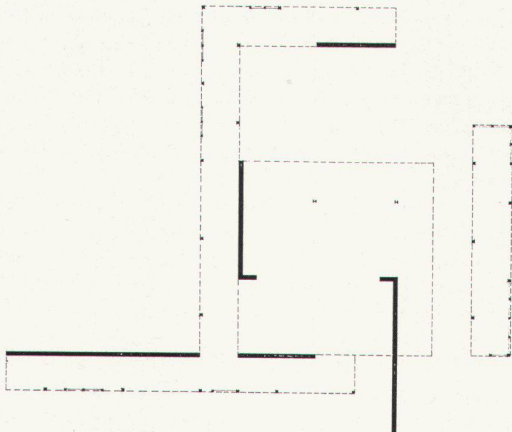
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Bauchronik

Der Rietveld-Pavillon in Otterlo

Als im Jahre 1961 das Kröller-Müller Museum seinen Skulpturengarten eröffnete, folgte die Leitung des Museums einer Tendenz, die vorher im Middelheim Park in Antwerpen ihre erste Realisierung in großem Maßstabe gefunden hatte. Die innere Beziehung von Landschaft und Skulptur sowie von Architektur und Skulptur im modernen Stil ist von führenden Bildhauern unserer Zeit wie Henry Moore, Lipschitz, Barbara Hepworth eingehend analysiert worden, und obgleich das Problem durchaus kein neues ist – es hat im Barock und dem aus ihm hervorgegangenen Rokoko seine letzte traditionelle Blüte erfahren –, hat es doch eine besondere zeitbedingte Bedeutsamkeit.

Man kann kunsthistorisch nachweisen, daß diese Beziehungen in keiner Phase der Kultur gefehlt haben, daß aber mit dem Prinzip der Loslösung der Skulptur von der Architektur als Freiskulptur ein neuer Abschnitt der Entwicklung angebahnt worden ist, der auch in der Emanzipation der Architektur von der Kunst ihren Ausdruck gefunden hat (funktionalistische Architektur, Architektur als autarkes Kunstwerk im Sinne des Materials und der Proportionen), später jedoch zu einer Neuorientierung drängte. Die Funktion des Skulpturengartens, der Freiskulptur in der Landschaft ist eine andere als zum Beispiel die der barocken Skulptur in der Landschaft, deren bedeutendstes Beispiel wohl in Graf Sporcks Anlage in Kux zu finden ist. Hier ist es entschieden eine aus dem Religiösen hervorgewachsene Kunstkreation, die ein seelisch-philosophisch-künstlerisches Bedürfnis befriedigt hat. Die einzelnen Figuren oder Figurengruppen wuchsen aus einer einheitlichen Kunst- und Weltanschauung hervor.

Das ist im modernen Skulpturengarten nicht der Fall. Allzuviel von dem Musealen blieb daran haften, und obschon die ursprüngliche Idee eine lobens- und wünschenswerte war, das, was sie nicht zur Erfüllung gelangen ließ oder nur teilweise erfüllte, ist auf die Zerrissenheit, die Weglosigkeit unserer Lebens- und Welteinstellung zurückzuführen. Die ästhetische Kirche ist keine Kirche, wie das ausgehende 19. Jahrhundert zu glauben wußte, das Museum kein Dom, keine Kathedrale.

Als in Middelheim ein Pavillon mitten im Skulpturengarten errichtet wurde, diente er dem Zweck, kleine geschlossene Räumlichkeiten zu schaffen, in denen Zeichnungen, Skizzen und Kleinwerke der Bildhauer ausgestellt werden konnten. Anschließend konnten größere Skulpturen, nur teilweise unter Dach gebracht, trotzdem im Freien verbleiben. Der Rietveld-Pavillon in Otterlo erfüllt eine ganz andere Funktion. Hier machte sich das Bedürfnis fühlbar, Räume von der Landschaft abzusondern, doch so, daß sie offen gegen die Landschaft verblieben. Eine Raumintegration also. Was damit erreicht wurde, war nicht nur ein ästhetischer Akzent im Sinne der Lustpavillons und Chinoiserien des 18. Jahrhunderts, sondern ein architektonischer Akzent im Sinne fester architektonischer Anhaltspunkte in der freien Landschaft, die Gegenüberstellung von Natur und Architektur, von Organischem und Logischem. Ein gedämpftes Licht, Ruhe zur Kontemplation der einzelnen skulpturalen Großwerke, überraschende Durchblicke in das «Ungeformte», das heißt vom Menschen Ungeformte der Landschaft (obschon diese hier künstlich angelegt ist), und dann wiederum die Rückkehr in Räume, welche von Wänden umgeben sind, die keine sind (das ist der symbolische Sinn der Durchbrechungen in Form von runden und quadratischen, größeren oder kleineren Löchern) oder die mit Glas abgeschlossen werden, das eine volle Durchsicht erlaubt. Diese Lösung bietet dem Besucher auch Schutz vor dem Wetter, erfüllt aber noch eine andere Funktion. Manche Skulpturen müssen gegen eine Wand gestellt sein, denn sie verlieren an Integrität im Freien. Hier ist die Gelegenheit dazu geboten. Die Ausmaße der Gänge und der Räume sind variiert. Symmetrie ist vermieden, ein Labyrinth von Innen und Außen, von Licht und Landschaft ist geschaffen, in dem der Besucher auf Werke der Phantasie stößt, die Symbolisches oder Konstruktives, Figurales oder Abstrahiertes vorstellen, den Spieltrieb des Menschen oder seine Sehnsucht Unausgesprochenes anzusprechen. Farbe tritt hinzu als Hintergrundelement. Hellblau die eine, rosa die andere Wand, ein gelbes

Skulpturenpavillon des Kröller-Müller-Museums in Otterlo, Holland. Architekt: Gerrit Rietveld

1 Ansicht von Süden. Eröffnungsausstellung mit Werken von Barbara Hepworth

2 Ansicht von Südwest

3 Inneres von Norden

4 Grundriß

Rechteck wie in einer Komposition von Mondrian oder Van Duisburg.

Die Durchbrechungen in den Wänden wirken manchmal störend, besonders dort, wo die Skulpturen subtil sind. Sie lenken das Auge von den Kunstwerken ab. Dem dürfte aber leicht abgeholfen sein durch die Benutzung von deckenden Matten. Ausgesprochen muß hier werden, daß, obwohl Rietvelds Idee originell und überzeugend ist, die Durchführung von einer Ideallösung weit entfernt bleibt: die Proportionen sind dazu nicht raffiniert genug.

Die Frage verbleibt, ob diese Raumschöpfung den Skulpturen zugute kommt. Bei der Eröffnung des Pavillons waren neue Bronzwerke der Barbara Hepworth innerhalb des Pavillons oder außerhalb, auf einer von Bäumen umgebenen Wiese, aufgestellt. Die mehr lyrischen, intimen Schöpfungen fanden innerhalb der Raumkonstruktion ein ihnen wohlthuendes Fluidum der Ruhe und Nachdenklichkeit, die sie deutlicher aussprechen ließen, was ihr innerster Gehalt ist. Hier auch war die seelische Einheit erreicht, die sonst im modernen Skulpturengarten vermißt wird. Sie war durch die Persönlichkeit der Künstlerin gegeben.

Gerrit Rietveld, der erst vor kurzem verstorben ist, war einer der Bahnbrecher der holländischen modernen Architektur. Sein Pavillon aus durchbrochenen Zementblöcken (nur die Hauptwand, die zum Hauptzugang senkrecht steht und diesen gegen die Landschaft abschließt, so daß man gezwungen ist, in das «Labyrinth» einzutreten, ist nicht durchbrochen, wobei die Löcher, mit Zement ausgefüllt, wie die Andeutung eines «Musters» wirken, des Musters, das den stark dekorativen Faktor dieser leicht-

herzigen Architektur ausmacht), Glas und Eisenkonstruktion, ist mit Absicht in einen rohen und gleichsam zufälligen Zustand gebannt, wobei edleres Material vermieden wird. Dieser Pavillon war ursprünglich für den Soensbeck-Skulpturengarten bei Arnhem gedacht, wurde jedoch niedrigerissen. In Otterlo ist er neu errichtet worden als Denkmal für den Architekten und als Ergänzung des Museumsgebäudes, einen Dreiklang bildend, der faszinierend und gleichzeitig funktional ist.

J. P. Hodin

Kunstnotizen

Der Bau der Wiener Postsparkasse von Otto Wagner

Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrand, die Barockbaumeister Wiens, hätten im 20. Jahrhundert unter den neuen wirtschaftlichen und technischen Verhältnissen nicht anders gebaut als Otto Wagner, der zur Jahrhundertwende die Reihe klassischer Baumeister Wiens fortgesetzt hat und mit unbeugsamem Willen und diktatorischer Kraft Wien zu einer tiefgreifenden Veränderung führen wollte. 1895, als Otto Wagner zum Mitglied des Ministeriums für Kultur und Unterricht ernannt wurde, legte er nach einjähriger Tätigkeit als ordentlicher Professor für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien Rechenschaft über seine Ziele und Pläne ab. Er sah im Barock die letzte große und gültige Kunstepoche. Hier sollte man anknüpfen und die unterbrochene Tradi-

tion zu einer neuen Blüte führen. In diesem Sinne setzte Otto Wagner 14 Punkte fest, die der Baukünstler in seinen Aufgaben zu erfüllen hat:

1. Stete Berücksichtigung des horizontalen und vertikalen Sehwinkels des Beschauers bei jeder Art von Disposition.
2. Gruppierung einzelner Bauwerke zu einer Gesamtwirkung.
3. Wirkung des Sonnenlichtes und der atmosphärischen Niederschläge.
4. Ausnützung des Terrains und des landschaftlichen Hintergrundes.
5. Annahme neuer und richtige Verwertung bestehender Veduten und Durchblicke, sowohl im Freien als im Raume.
6. Stete Rücksichtnahme bei Projektierung einer Straße auf das Endbild.
7. Richtig betonter und gut situierter Augenruhepunkt.
8. Richtige Lozierung und Markierung von Achsenbrüchen, sowohl außen als im Raume.
9. Abgewogene Größe und Bedeutung von Bauten und Monumenten in Bezug auf das Stadt-, Platz- oder Straßenbild.
10. Klare, sofort leicht faßliche Charakteristik des Werkes.
11. Richtige Annahme der Figurengröße zu den Bauteilen, zur Sehdistanz und untereinander.

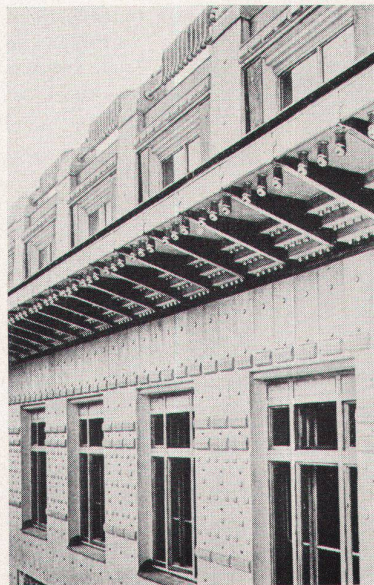
1 Die Wiener Postsparkasse, 1904–1906. Architekt: Otto Wagner

2 Fassadendetail mit vorspringendem Hauptgesims

3 Attikageschoß. Fassadenverkleidung aus weißen Marmorplatten und schwarzem Glas. Geländer des Flachdachs aus Aluminium



1



2



3