Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 82 (1995)

Heft: 6: Neuer Alltag Freizeit = Les nouveaux loisirs quotidiens = Everyday's a holiday

Artikel: Stufen des Unfertigen : école nationale d'art décoratif, Limoges, 1993-1994 : Architekten Finn Geipel, Nicolas Michelin

Autor: Geipel, Finn

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-62259

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

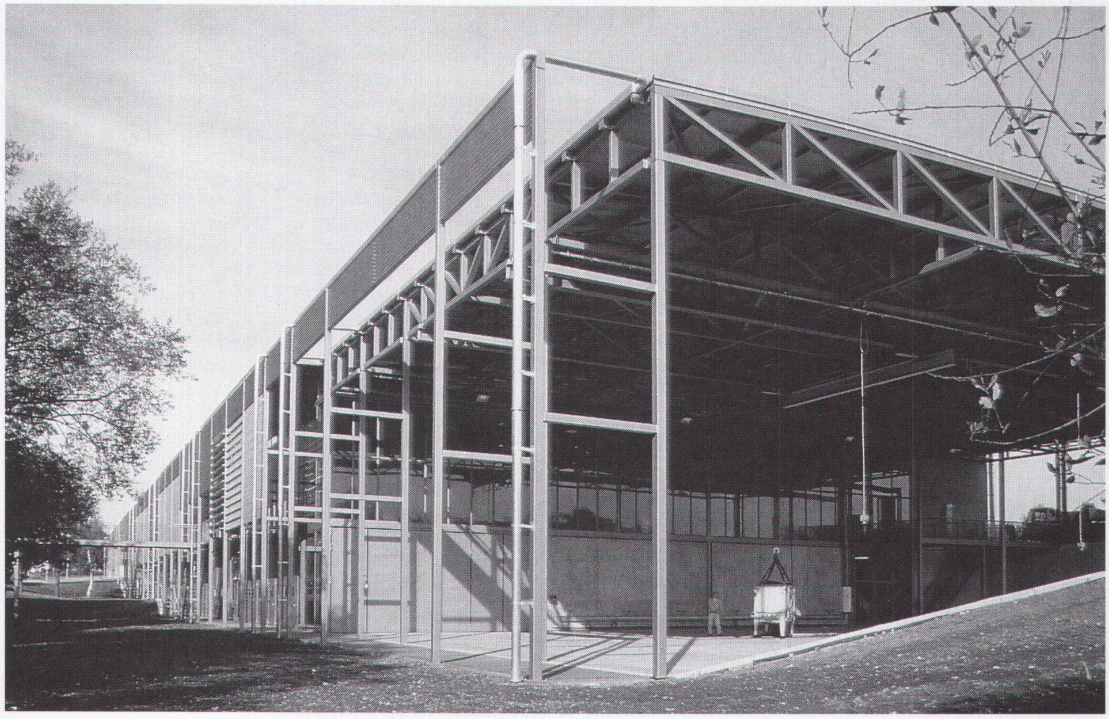
Stufen des Unfertigen

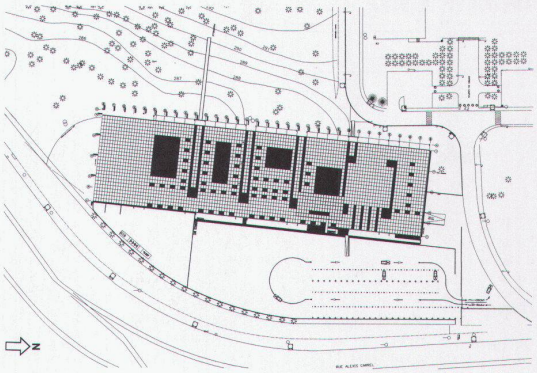
Ecole nationale d'art décoratif, Limoges, 1993–1994
Architekten: Finn Geipel, Nicolas Michelin, Paris
Projektleiter: Michel Delplace
Mitarbeiter: Cécile Balay, Nicolas Boudier, Amanda Johnson, Karine Labbay, Emmanuel Laurent, Petra Marguc, Natassa Papadede, Cyril Trétout, Mathilde Wacheux, Lisette Wong

Die Idee von räumlicher Offenheit ist seit der Moderne eine der am häufigsten gebrauchten Floskeln geworden, ein fester Bestandteil der Architekturrhetorik. Bis heute erscheint kaum ein Artikel über ein neues Bauwerk, der auf die Termini «Offenheit» und «Transparenz» verzichtet. Man kann viele tragfähige Argumente dafür finden, warum diese Begriffe eine so grosse, bis heute gültige Wirksamkeit haben. Sie theoretisch auf reale Eigenschaften von Architektur zurückzuführen und nicht bloss im ungenauen Sinn einer «Ideologie des Transparenten» abzugrenzen, ist allerdings nur selten gelungen.

Trotzdem hat sich die Debatte über Transparenz und Offenheit in den letzten Jahren weiterentwickelt. Zwei Punkte sind hier besonders auffällig. Erstens, die soziale Emphase, die in der Transparenz von Bauten eine symbolisch umgesetzte «Gleichheit» der in diesen Bauten arbeitenden Menschen sah, ist so nicht mehr aufrechtzuerhalten. Man ist nicht mehr geneigt, die Eigenschaft des «Transparenten» in der Architektur auch noch mit einem politischen «Mehrwert» zu versehen und sie in die Nähe einer demokratischen Architektur zu bringen. Zweitens ist die Durchsichtigkeit und Transparenz neuer Architektur kaum noch identisch mit dem, was sie in den fünfziger und sechziger Jahren bedeutet hat. Bautechnisch hat die Transparenz schon lange ihre Unschuld verloren. Ursache sind unter anderem neue Technologien, die eine computergestützte Steuerung mehr oder weniger durchsichtiger Gebäudehüllen ermöglichen. Transparenz ist heute weniger eine Eigenschaft des Materials, sie ist eine Frage der Bautechnik. Der ökonomische und – trotz aller solaren Hilfskonstruktionen oft auch – energetische Aufwand ist meist so gross, dass diese Art der Transparenz heute für eine im Grunde paradoxe Architekturauffassung steht. Sie reklamiert für sich die Ästhetik des Einfachen, betreibt aber einen aussergewöhnlichen produktions- und bautechnischen Aufwand.

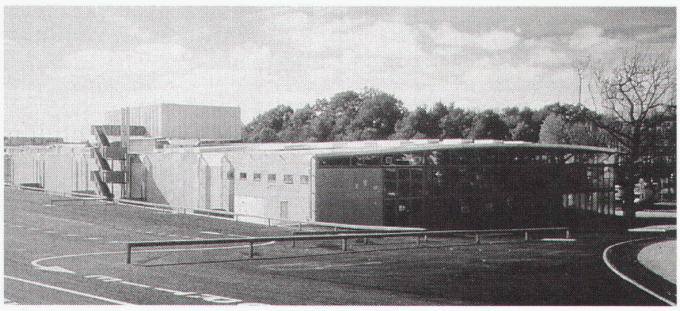
Diese hochtechnisierte Art architektonischer Transparenz ist aber von der Art der realen Nutzung von Bauten weitgehend abgekoppelt und orientiert sich mehr an den veränderten Standards für «Komfort» denn an den sozialen Handlungen, die im Gebäude stattfinden. Anders gesagt: Die heutige Vorstellung von architektonischer Transparenz definiert den Nutzer als ein (passives) Wesen, dessen ständig steigende Bedürfnisse an Komfort – deswegen der energetische Aufwand – und möglichst breite visuelle Anteilnahme an der Aussenwelt – deswegen die «Durchsichtig-

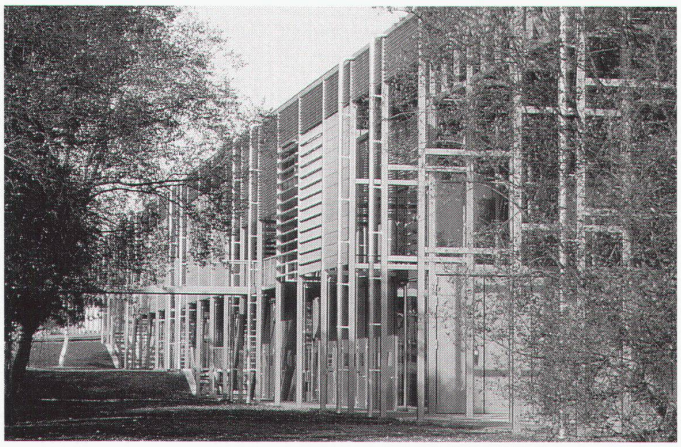


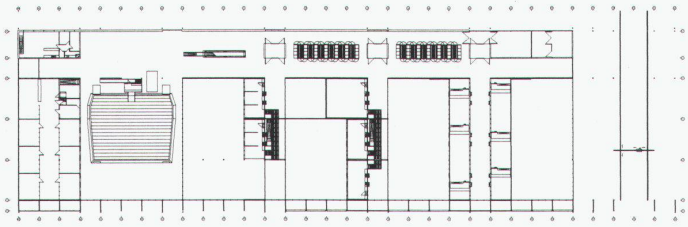


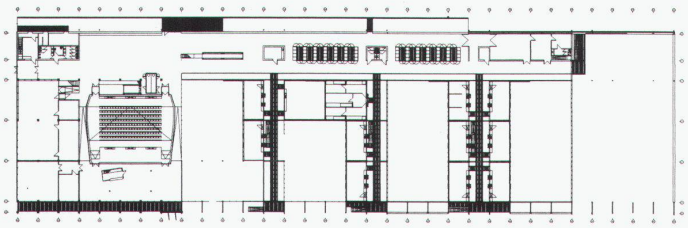
Ansicht von Südosten

Situation









Ansicht von Nordwesten
Foto: Georges Fessy

Ansicht von Osten

Erdgeschoss

Obergeschoss

keit» – befriedigt werden müssen. Die stillschweigende Gleichsetzung von Transparenz und Offenheit ist in diesem Sinn das Ergebnis eines homogenisierten und einseitig visuell definierten «Lebensstils».

Sie verbaut heute eine Rückbesinnung auf eine breiter verstandene Offenheit, die bereits in den sechziger Jahren entwickelt wurde. Unter dem Titel «Opera aperta» hat etwa Umberto Eco einen Schlüsselbegriff einer solchen sozial und künstlerisch wirksamen Offenheit entwickelt. Offenheit ist hier nicht die allumfassende Möglichkeit, über «transparente» Kanäle so breit wie möglich informiert zu sein. Offenheit ist stattdessen das Potential eines Werks, egal ob es sich um Literatur, Musik, Malerei oder Architektur handelt, unabhängige Reaktionen der Nutzer zu stimulieren.

Wenn man so will, kritisierte Eco die Transparenz als Fetisch einer Gesellschaft: die visuelle Konsumierbarkeit einer als «durchsichtig» und «nah» erlebten durchgestalteten Umwelt wird zum wichtigsten Ziel. Ganz im Gegenteil dazu versucht die Offenheit, wie sie Eco bestimmt, gerade die ästhetische Distanz zwischen Nutzer beziehungsweise Betrachter und der ihn umgebenden Umwelt neu zu stimulieren. Ziel des «offenen Werks» sei es, «im Interpreten Akte bewusster Freiheit hervorzurufen». Dass eine solche Betrachtung heute für die Architektur keineswegs abstrakt ist, zeigt zum Beispiel die unreflektierte Verwendung von «structural glazing» in vielen neueren Bauten. Ihr Einsatz ist die glatt gestaltete Transparenz zwischen zwei Bereichen, eine Ästhetik der allumfassenden Nähe. Funktionale Rechtfertigung braucht diese Ästhetik der Nähe nicht mehr: etwa durch den Grad an Öffentlichkeit. Richard Sennet hat in seinem Buch «Verfall und Ende des öffentlichen Lebens» diesen Verlust an einer räumlich und architektonisch reflektierten Vorstellung von Öffentlichkeit kritisiert. Die herkömmlichen Grade von «Distanz», die Unterscheidung zwischen räumlicher Nähe und Ferne, werden mehr und mehr durch eine allumfassende, unterscheidungslose Sichtbarmachung der «Intimität» ersetzt.

Wir sind davon überzeugt, dass es sinnvoll und möglich ist, an Ecos Gedanken anzuknüpfen. Offenheit im Bauen beinhaltet für uns vor allem den Hinweis auf verschiedene «Stufen» des Umhülltseins, auf verschiedene Grade von Nähe und Distanz, auf verschiedene Ebenen der Unbestimmtheit beziehungsweise der «Unfertigkeit».

Ein solches Konzept kann sicher nur in seltenen Fällen eingesetzt werden, nämlich da, wo es dem Architekten möglich ist, sich von der zwangsweisen Teilhabe an baulicher Konvention abzugrenzen. Unter diesen Aufgaben ist sicher der Bau einer Kunstakademie anzusiedeln, da er die Voraussetzung impliziert, dass nicht nur architektonische, sondern auch soziale Gewohnheiten der Nutzer verletzt werden dürfen, wenn damit neue, inspirierende Arbeitsbedingungen geschaffen werden.

Das Gelände in Limoges ist eine Nahtstelle zwischen unfertiger Stadtrandlandschaft mit Schnellstrassen und Plattenbauten der Universität sowie einem Naturbrachland in Form einer Waldsenke. Dieses funktionsoffene Patchwork bietet keine geschlossene Komposition, sondern eine in Fortentwicklung begriffene Vorstadtrealität. Anstatt diese Gegensätze auszugleichen oder durch einen Fremdkörper zu überschatten, ging es uns darum, diese Entwicklung aufzugreifen und die offene

Qualität des Geländes weiterzuführen.

Dies geschah mittels einer länglichen Kiste auf der Hauptnaht zwischen Asphaltraum und Waldsenke. Zur Strasse hin besteht die Fassade aus einer langen Betonscheibe, zum Wald hin aus Glas, leichten Paneelen und stählernen Toren. Der Baukörper versucht nicht, die verschiedenen Teile des Kontexts miteinander zu vermischen oder sie zu beherrschen, sondern teilt sie in klar ablesbare Zonen. Er funktioniert wie ein Scharnier.

Das Gebäude selbst ist zunächst eine Hohlform in Gestalt einer grossen Halle. Es besteht aus einer freitragenden Dachkonstruktion, Fassaden und dem Hallenboden. Dieser folgt der natürlichen Topografie des Tals. Die Halle bildet die äussere Schutzhülle, eine erste, wenig spezifizierte Abgrenzungsschicht gegen aussen. Sie ist natürlich belüftet, unbeheizt und hat von ihrer Detailausführung her den Anschein des Unfertigen: elementarer Klimaschutz und rudimentäre Nutzungsvorgabe.

Über die Grundfunktion der Raumerschliessung hinaus ist sie Ort für stets neu zu erfindende, spontane Aktivitäten, je nach den jahreszeitlich bedingten Temperaturschwankungen. Das einzig feste und unverrückbare Element der Hohlform ist das Auditorium: Ein in Ortbeton gegossener und skulptural geformter Monolith. Er ist Ausdruck der institutionellen Verfestigung für traditionelles Wissen und dessen Überlieferung – ein ausformuliertes Gegenelement zur funktionalen und materiellen Offenheit des Hallenraums.

Entlang der Waldfassade staffeln sich sodann, frei in die Hohlform gestellt, vier Blöcke: voneinander isolierte grosse Binnenräume mit 8 bis 10 m Raumhöhe und einer Grundfläche von 27 × 18 m. Sie entsprechen den vier Abteilungen der Kunstschule: Malerei, Design, Keramik, Skulptur. Gegenüber der Halle sind sie in ihrer Nutzungsvorgabe präziser definiert und bilden den normalen Arbeitsraum. Die einfache Geometrie, die ungewöhnlichen Dimensionen sowie die unfertigen Oberflächen schaffen ein Raumambiente, das stets zu neuen Interpretationen veranlasst.

Jeder der vier Atelierräume besitzt eine eigene Thermikzentrale. Jahreszeitliche Temperaturspitzen werden jedoch nicht abgefangen und rhythmisieren auch hier noch die Aktivitäten. Die Konstruktionsmaterialien sind grossflächige Betontafeln, Glaspaneele und stählerne Tore. Die stählernen Tore öffnen die Atelierblöcke direkt zum Wald, wenn es die klimatischen Bedingungen zulassen.

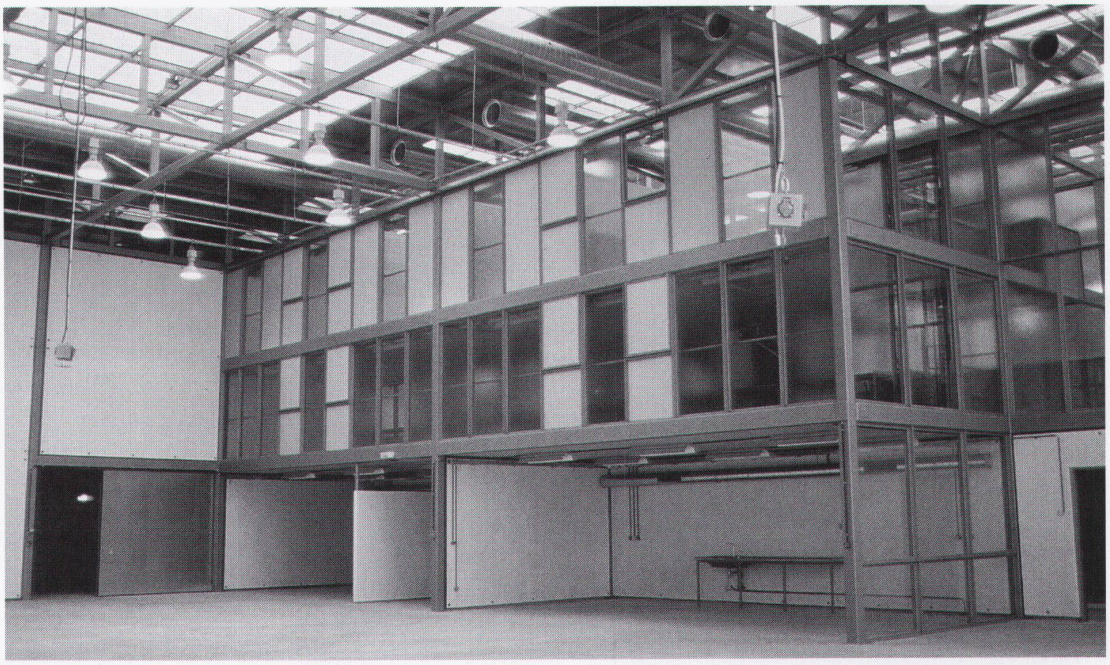
Im Innersten dieser Raumschachtelung befinden sich die Mezzanine als kleine Zelleneinheiten. Den Atelierräumen direkt zugeordnet und gleichzeitig durch eine Paneelfassade von ihnen getrennt, ermöglichen sie die für individuelle Konzentration notwendige Intimität.

Als innerste Schicht sind sie nicht nur klimatisch, sondern auch funktional die bestgeschützten Einheiten des Gebäudes. Thermisch bieten sie konstante Idealbedingungen. Erst in dieser innersten Schale findet man den üblichen Standard moderner Gebäude. Sie besitzen unterschiedliche Geometrien, sind leicht konstruiert und veränderbar.

Das Energiekonzept schliesst die Gewohnheiten und Reaktionsfähigkeiten der Nutzer mit ein und konfrontiert diese mit den jährlichen Klimazyklen (aussen) und entsprechend unterschiedlichen klimatischen Zonen (innen). Das heisst, dass nicht die sterile Stabilität des Intra-Muros-Klimas angestrebt wird, sondern im Gegenteil Variationen – Wandel und Verschiedenheit des Lebens im Inneren des Gebäudes.

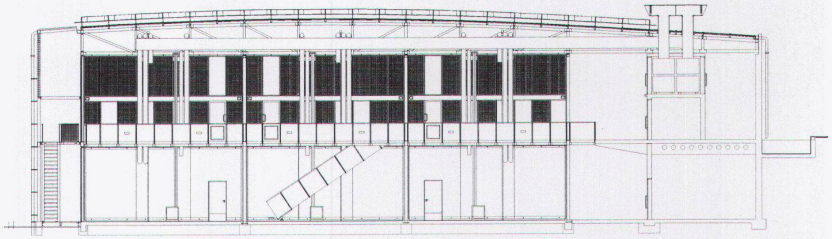
Raumvolumen mit bis zu 12 m Höhe konventionell zu beheizen, war ausgeschlossen. Eine wirksame Solar- und Isoliertechnik hätte den Kostenrahmen gesprengt, schied aber vor allem deshalb aus, da die komplexe Technik der rauhen (offenen) Nutzung der Schule nicht entspricht. So gingen wir einen dritten Weg, den man früher in Bauernhöfen antraf: der Grad der Beheizung hängt ab von den ausgeübten Tätigkeiten, wobei manuelle Tätigkeiten gegenüber Temperaturschwankungen unempfindlicher sind.

Analog zur klimatischen Differenzierung ist auch die Raumdefinition in Abstufungen konzipiert. Es ging darum, die «Hardware» als gebaute Vorgabe an ihrem untersten Limit zu suchen, ohne der Illusion einer «Kiste ohne Eigen-



Innenansicht eines der vier stützenlosen Binnenräume mit variablen Mezzaninen

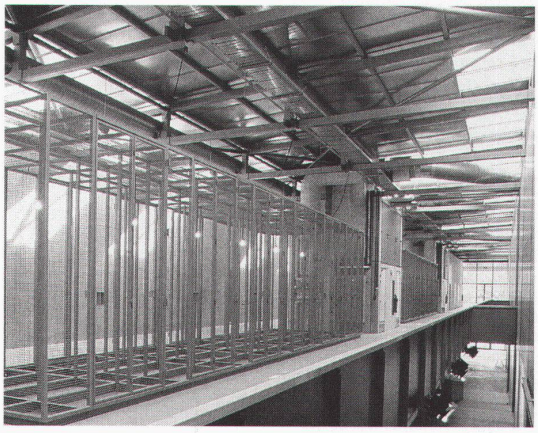
Schnitt

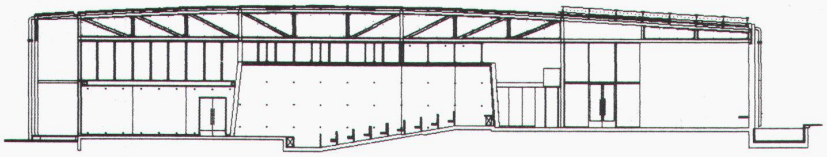


schaften» zu verfallen. Jeder Ort hat seine Regeln und Zwänge. Jedoch erlauben einfache Regeln Freiheit und unvorhersehbare Reaktionen im Spiel. So entspricht die zunehmende Massstäblichkeit und materielle Präzisierung vom äusseren Kontext über den Hallenraum, die Atelierräume bis hin zu den Mezzaninen den Schutzbedürfnissen der einzelnen Zonen und bedeutet gleichzeitig eine Zunahme der räumlichen Zwänge.

Der Gedanke der Offenheit, nicht nur im räumlichen Sinn verstanden, öffnet den Horizont auf die zeitliche Dimension im Sinne von Dauerhaftigkeit. Während wachsende Komplexität und Spezifizierung die Objekte, ob Bauten oder Geräte, in ihrer jeweiligen Funktion verfestigten, bringt das Bemühen um funktionsoffene Einfachheit eine neuartige Wandlungsfähigkeit ins Spiel. Sie könnte ein Ausweg sein aus der überstrapazierten Alternative von massiver Dauerhaftigkeit und hochtechnisch leichter Mobilität. Wenn man Lebendigkeit von Architekturen danach bewertet, parallel vielfältige Nutzungen zu ermöglichen sowie langfristig neuartige und heute noch unbekannte, könnte das Prinzip einer modulierten Funktionsstruktur ein zu erforschender Weg sein. Das liefe auf ein Konzept des Einfachen hinaus, das seine mögliche Definition darin fände, auf rudimentäre Bedürfnisse sparsam und auf spezifische aufwendig zu antworten.

Finn Geipel





Mezzanin mit verschiebbarer Plattform
Foto: Christophe Demonfaucon

Längserschliessung

Archivraum im Mezzanin der Längserschliessung
Foto: Christophe Demonfaucon