

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 85 (1998)
Heft: 5: Objekte = Objects = Objects

Artikel: Durchs Objekt(iv) gesehen : der "GucklHupf" von Hans Peter Wörndl
Autor: Ritter, Arno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64212>

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: 15.01.2026

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

Durchs Objekt(iv) gesehen





Die im folgenden dokumentierte Arbeit des österreichischen Künstlers Hans Peter Wörndl handelt von einem in jeder Hinsicht ausserordentlichen Gegenstand. «GucklHupf» – so heisst das Werk – ist ein Zwischending von Haus und Kunstobjekt, ist Wahrnehmungsmaschine analog zu den literarischen Apparaten eines Raymond Roussel, ist aber kraft seines Öffnungsverhaltens (Klappen, Kippen, Schieben, Ziehen, Drehen) auch ganz konkretes Anschauungsmaterial in Sachen Statik des Körpers und Beweglichkeit der Hülle. «GucklHupf» ist im weiteren ein politisches Lehrstück, indem es die landläufigen Vorstellungen vom Bauen in der Landschaft, sogar vom architektonischen Eingriff schlechthin, radikal provoziert. «GucklHupf» ist (war) schliesslich eine wunderschöne Kiste – ja: Kiste –, dichtgepackt mit spannungsvollen räumlichen Momenten. In dem Masse, wie sich dieses Objekt als solches hinter die produktive Vermittlung von Innerem und Äusserem zurückzog, gewann es spezifische Form- und Figurqualitäten und nicht zuletzt eine im besten Sinn lapidare Materialität.

Le travail de l'artiste autrichien Hans Peter Wörndl présenté ici concerne un objet extraordinaire à tout point de vue. «GucklHupf» – tel est le nom de l'œuvre – est une chose intermédiaire entre une maison et un objet d'art; elle est une machine de perception analogue aux appareils littéraires d'un Raymond Roussel et, par son comportement à l'ouverture (rabattement, basculement, poussée, tirage, pivotement), elle est aussi un objet de démonstration en matière de statique d'un corps et de mobilité de l'enveloppe. «GucklHupf» est par ailleurs un élément d'éducation politique en ce sens qu'il provoque radicalement la conception courante du bâtir dans la nature et même de l'acte architectural en soi. «GucklHupf» est (fut) finalement une caisse merveilleuse – oui: une caisse – bien emballée avec des séquences spatiales passionnantes. Dans la mesure où l'objet proprement dit s'est placé derrière le message productif de l'intérieur et de l'extérieur, il a acquis des qualités formelles et physiques spécifiques, ainsi qu'une matérialité lapidaire du meilleur aloi.

The work by the Austrian artist Hans Peter Wörndl documented in the following article is in all respects an exceptional object. "GucklHupf", as it is called, is a cross between a building and an *objet d'art*, a perception machine analogous to the literary apparatus of a Raymond Roussel, but with an opening strategy (tipping, folding up, pushing, pulling, rotating) which lends it the quality of concrete visual material in terms of the statics of its body and the suppleness of its envelope. "GucklHupf" is also a political didactic drama in that it represents a radical challenge of the validity of conventional ideas about architecture in the landscape, and even of architectural interventions per se. Finally, "GucklHupf" is (was) a wondrous box – yes, a box – packed with exciting spatial moments. The extent to which this object as such retreated behind the productive mediation between the interior and the exterior lent it a specific formal and figurative quality, as well as a succinct materiality.

GucklHupf – Ein Nachruf

«Der Raum ist ein in sich unklarer Gedanke.»

Paul Valéry

Einfach gefragt: Was ist eigentlich das Objekt von Hans Peter Wörndl (HPW), wozu dient es, oder wie soll man seine Funktion, seine Bedeutung erklären, vor allem: wie kann man es – oder soll man es überhaupt – schriftlich bezeichnen bzw. einordnen? Wäre es in Anbetracht der Aussergewöhnlichkeit des Bauwerks nicht hinreichend, das Objekt einfach zu beschreiben, seine Baugeschichte nachzuerzählen, es aus dem architektonischen Kontext herauszunehmen und in seiner gewissermassen autonomen Sphäre stehenzulassen? Doch verharret dieser Ansatz in einer geschichtslosen Haltung, in einem romantischen Verständnis von Kreativität. Zwar ergeben sich beim Betrachten des GucklHupf (GH) sofort bildliche wie sprachliche Assoziationen, doch klemmt schon bald die Sprache; denn keine Bezeichnung, kein Vergleich ist wirklich zutreffend oder zureichend. Auf gewisse Art und Weise entzieht sich der GH immer wieder der gedanklichen Zähmung, verweigert sich der eindeutigen Ordnung, weshalb es in diesen Zeiten nur um das Herausschälen von Beziehungen und theoretischen Implikationen gehen kann.

Betrachtet man das Objekt von HPW und versucht es mit dem Vokabular der Architekturpublizistik zu beschreiben, so gerät man bald in ein begriffliches Irritationsfeld bzw. in die Ambivalenz der Worte und entdeckt die Mängel der Fachsprache. Der GH lebt von der Differenz, er bezieht seine Kraft aus der gleichzeitigen Nähe und Distanz zur architektonischen Syntax. Innerhalb dieser eingeschlagenen Denkbewegung beginnt das Objekt zu schillern, sich allmählich im Feld der Mehrdeutigkeit anzusiedeln. Der eigene Blick wird poetisch, das Objekt mit Projektionen versehen, die Einstellung bzw. Sprache neu orientiert.

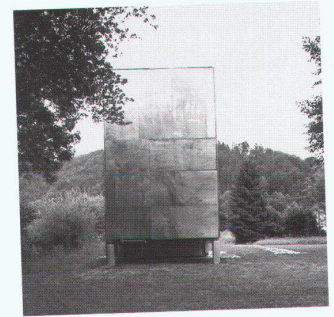
«Was aber entspricht in der Architektur mehrdeutigen, poetischen Texten? In Frage kommen offensichtlich jene sonderbaren Objekte, die zwar der Architektur angehören, sich jedoch ausserhalb der Kategorie der Gebrauchsgegenstände befinden – die keineswegs nützlichen oder benutzbaren Dinge, Räume, Bauteile. (...) Das wahre Poetische ist also poetisch und zugleich nichtpoetisch, beispielsweise praktisch.» (Jan Turnovsky: Die Poetik des Mauervorsprungs. Bauwelt Fundamente 77, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 73)

Dieser architektonischen Grenzkategorie gehört der GH an, wobei die Ambivalenz zwischen nutzlos und praktisch, zwischen poetisch und theoretisch von HPW bewusst aufgeworfen wird; denn gerade weil er nicht für einen eindeutigen Zweck gebaut wurde, steht der GH unterschiedlichen Nutzungsmöglichkeiten offen: von Badehütte, Bühne, Bau-Kunst-Objekt, Plastik bis hin zum räumlichen Experiment für ein mögliches Wohnhaus. Doch trotz aller Bindungslosigkeit bleibt der GH immer der Architektur verbunden. Mit fast allen Eigenschaften eines Hauses ausgestattet und unter den üblichen Bedingungen des Bauens entstanden, entzieht sich der GH trotz allem der überkommenen architektonischen Ordnung und besetzt das Feld zwischen Architektur und Kunst bzw. siedelt sich die Rezeption in der architektonischen Mehrdeutigkeit an.

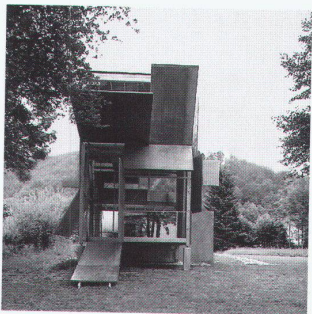
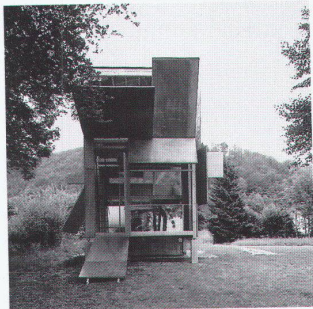
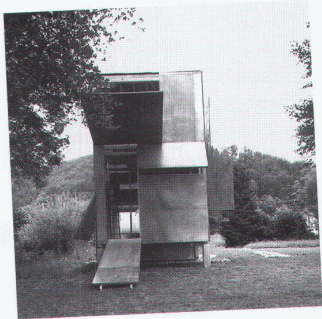
«Der Raum ist ein Zweifel: ich muss ihn unaufhörlich abstecken, ihn bezeichnen; er gehört niemals mir, er wird mir nie gegeben, ich muss ihn erobern.»

Georges Perec

Entstanden ist das Objekt mit jenem an eine typisch österreichische Sonntagsspeise erinnernden Namen GucklHupf 1993 im Rahmen des oberösterreichischen «Festivals der Regionen». Konzept dieser Initiative war es, über das ganze Bundesland verstreut kulturelle, künstlerische wie auch architektonische Zeichen setzen zu lassen. Ausstellungen, Workshops, Interventionen, Musikveranstaltungen usw. sollten über die Sommermonate das Thema *der/die/das Fremde* behandeln. Mit dieser Vorgabe konfrontiert, entschied sich HPW, das umfassende und offene Thema auf dem Grundstück seines Cousins, direkt am Mondsee gelegen, Raum werden zu lassen. Der Spannung zwischen den Polen von Fremde und Vertrautheit, von Ruhe und Bewegung, von Wohnen und Reisen, von Heimat und dem Unheimlichen sollte innerhalb eines Gebäudes Ausdruck verliehen werden. Architektur als Metapher, das sichtbare Objekt als verräumlichte Idee und als eigenständiges architektonisches Medium.



Fotos: Paul Ott, Graz



Der Name eines in der Nähe liegenden Hügels (Guglhupf) wurde durch geringe Verschiebungen geändert, zum sprachlichen Ausgangspunkt für das Objekt bzw. die darin liegende lautmalische Bedeutung für den Entwurf wichtig. Der Blick wie die Bewegung wurden sprachspielerisch gefasst und räumlich inszeniert. Kreativer Anstoss für den Entwurf waren zwei unterschiedliche Objekte: ein bewegliches Möbel von Joe Colombo und ein zufällig in einer Zeitschrift gefundenes Foto eines Wohnmobils. Könnte man das 1964 entworfene schiebbare Tischchen als mobiles Element innerhalb der statischen Verhältnisse bezeichnen, so erweist sich das Wohnmobil als bewegliche Heimat, als in die Fremde geführtes Wohnzimmer, das dem Unheimlichen räumlichen Widerstand leisten bzw. Schutz bieten soll. Die Angst soll durch das Vertraute gemildert, das Fremde bis zu einem gewissen Grade ausgeschlossen werden. In dieser Dialektik spiegelt sich die Ambivalenz des Reisens, jene endlose Suche, die zwischen dem Unbekannten und dem Heimatlichen, zwischen Projektion und Interpretation, zwischen Ruhe und Bewegung hin und her pendelt.

Mit seiner teilweise aufgeständerten Kubatur übernimmt der GH ein konstruktiv logisches Element des Wohnmobils, um es in eine optische Metapher des Reisens umzudeuten. In gewissem Sinne wird durch diese kleine Anspielung Beweglichkeit bzw. Fahrbereitschaft des Objekts imaginiert. So wundert es auch nicht, dass eine Entwurfsvariante darin bestand, den GH auf Räder zu montieren, d. h. die Idee des Reisens nicht nur anzudeuten, sondern real möglich zu machen. Da diese Überlegung aber eine andere Konstruktion und Materialwahl gefordert hätte und im Eigenbau nicht hätte bewältigt werden können, vor allem auch zu teuer gewesen wäre, musste dieser Ansatz aufgegeben werden. Was blieb, sind die Anspielung und ein kleiner ironischer Schwenk zu der in dieser Region selbstverständlichen Wohnwagenkultur. Denn schaut man ins Land, so breitet sich gerade in dieser Subkultur der Beweglichkeit Statik aus. Nicht selten findet man Wohnwagenparks, die zunehmend die Manier von Kleingartensiedlungen annehmen. Thujahecken gliedern die Standplätze in kleine Parzellen, einzelne Wege und Zäune sichern das Territorium ab. Die Wohnwagen werden ummauert und mit Satellitenschüsseln versehen zu Surrogaten von Schrebergartenhäusern. Die Idee, verschiedene Länder mit seinem Wohnzimmer zu durchfahren und gewisse Orte nur temporär zu besetzen, wird mit dieser Tendenz pervertiert und Landschaft zunehmend mit Reiseutensilien verstellt. Der Schein der Beweglichkeit wird genutzt und die in alle Welt tragbare Heimat zum heimlichen Zweitwohnsitz verbaut.

Auf der anderen Seite variiert HPW im GH die im beweglichen Möbel von Colombo angelegte räumliche wie flächenmässige Flexibilität. Drehen, Klappen, Kippen, Ziehen usw. werden als Prinzip übernommen und neu formuliert. Der im geschlossenen Zustand hermetische Baukörper kann durch beweglich montierte Sperrholzpaneele zu einem in den Umraum greifenden konstruktivistischen Raumgefüge verändert werden. Es entsteht mit dieser Verwandlungsmöglichkeit ein «kommunikatives Innen-Aussenraum-Objekt, das nicht nur einen beschatteten, durchlüfteten temporären Aufenthaltsort in der Landschaft signalisiert, sondern auch, durch die Unzahl visueller Kontaktmöglichkeiten zum Umraum, sich als Gerät selektiver Natur- und Landschaftswahrnehmung ausweist» (Friedrich Achleitner: Gutachterliche Stellungnahme, Wien 1994).

Errichtet wurde der GH von HPW mit zwei Helfern in Selbstbauweise und auf eine Art, bei der man den Entwurf vor Ort immer wieder veränderte und einzelne Details korrigierte. Nicht auf einen endgültigen und absoluten Zustand orientiert, sollte das Objekt auch

nach sogenannter Fertigstellung weiterleben. Diesem Ansatz folgend und auch in Anbetracht der finanziellen Ressourcen, wurde viel improvisiert, wurden viele Details nicht ganz zu Ende gedacht und manche erkannten Probleme aufgeschoben. Denn der perfekte Zustand war nicht das Ziel, sondern der Weg des Erkennens und Experimentierens wurde Fundament des Gebäudes. In diesem Sinne präsentierte sich der GH immer in einem vorübergehenden Zustand, der auch durch den eingeplanten Prozess der Alterung bzw. Verwitterung der Sperrholzpaneele, durch diese oberflächliche Metamorphose noch unterstrichen wurde.

Der aus zwei aneinandergefügt Quadern bestehende Holzständerkubus (etwa 4×6×7 Meter) öffnet sich durch Muskelkraft der Landschaft. Damit ordnet der im Normalzustand geschlossene, ruhende, visuell resistente Solitär, der in seiner Erscheinung wie temporären Nutzung an die in der Umgebung selbstverständlichen Boots- bzw. Badehütten erinnert, durch seine Blickinszenierungen den Umraum. In einzelnen Sequenzen, vergleichbar einer Dramaturgie im Film, orientiert und leitet er die Augen und die Bewegungen der Benutzer. Zwar steht es jedem frei, die Abfolge und Anzahl der Öffnungen je nach Gutdünken zu wählen, doch in jedem Fall reagiert der GH auf die Verfassung des Benützers. Je nach psychischer Befindlichkeit des Bewegers zeigt sich ein verschlossener, intimer Raum oder präsentiert sich eine optisch durchlässige und offene Gebäudestruktur, die den Bewohner preisgibt. In diesem Sinne erweist sich die Haut als eigenständiges strukturelles Element. Sie ist nicht nur Fassade, da sie sich in ihrer Bewegtheit auflöst, sondern die Hülle wird raumgreifendes Moment. Gleich einem Kameramann, der Räume inszeniert, definiert und lenkt HPW mit den verschiedenartig angelegten Möglichkeiten die Blicke.

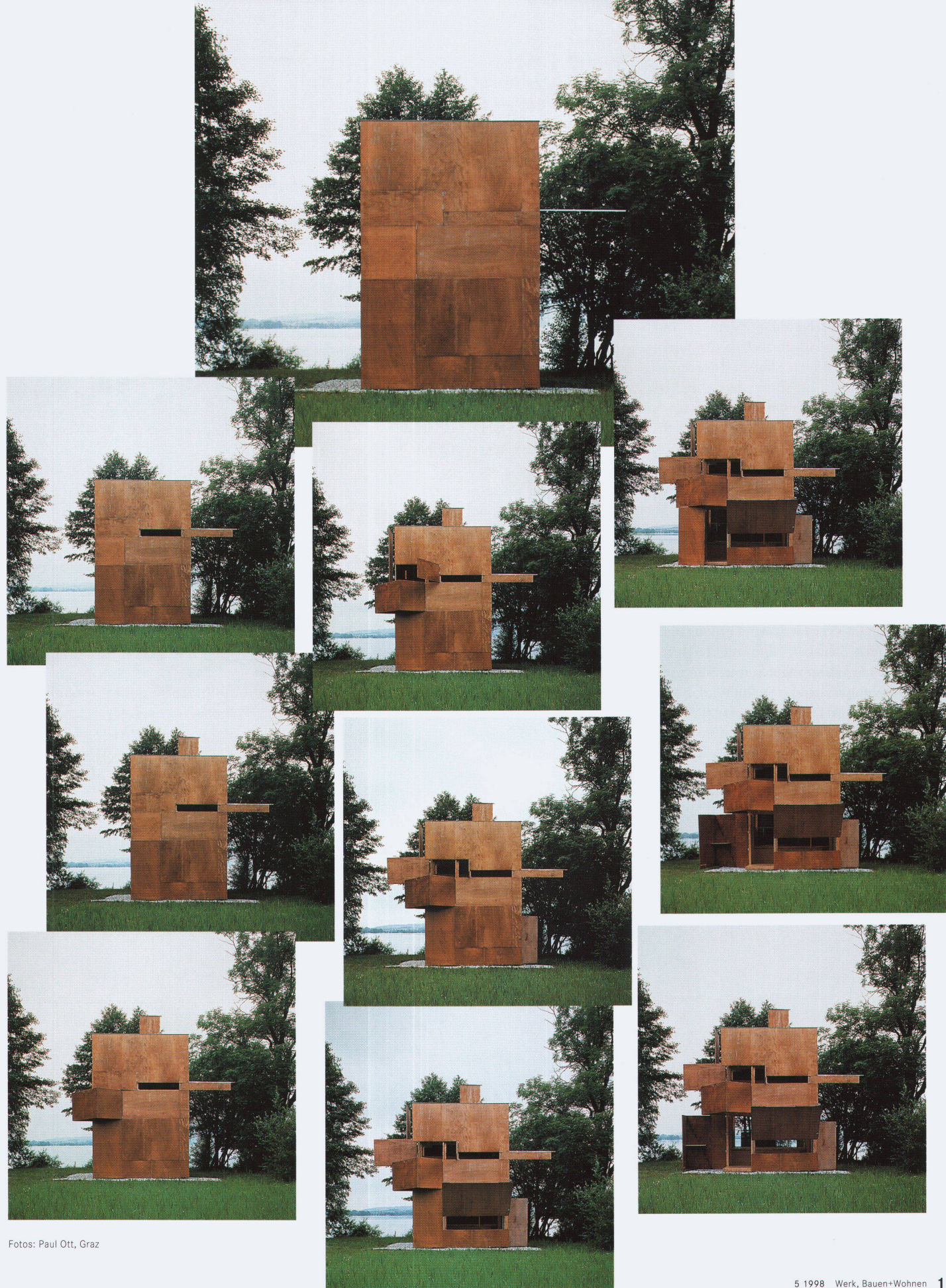
«Die Landschaft ist – durch die historischen Epochen hindurch – ein gigantischer Verschiebebahn-Identitätsprägender Fiktionen.»

Jürgen Hasse

Betrachtet man die (Kunst-)Geschichte der Naturaneignung und die darin liegende Domestizierung der Natur, so taucht ganz am Anfang der malerischen Bewältigung von Natur der Fensterblick auf. Aus den Bildern, die durch sakrale Szenen getragen und bestimmt sind, blinzelt schüchtern Natur in das Gebäude der aufgemalten Zivilisation. Denn erst in der fortgeschrittenen bürgerlichen Gesellschaft öffnet sich der mentale Raum den sie umgebenden natürlichen Verhältnissen. Natur wird in gewissem Sinne dann Landschaft und zur Bühne psychischer Befindlichkeiten, wenn das Drama ihrer Zerstörung beginnt.

«Es ist die durch neuzeitliche Wissenschaft und Praxis distanzierte, entzauberte Natur, die ästhetisch zur ganzen Natur als Landschaft wird.» (Philosophisches Wörterbuch, hgg. von J. Ritter)

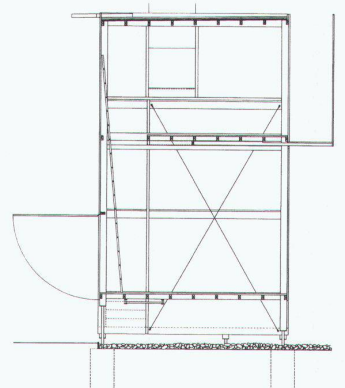
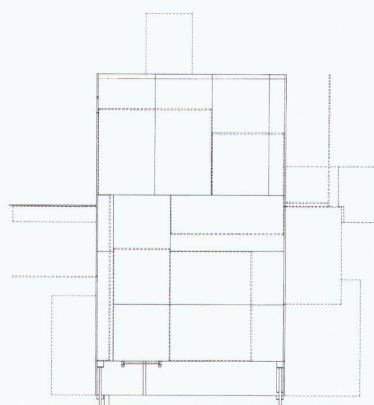
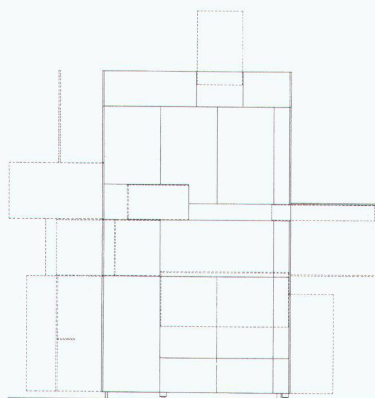
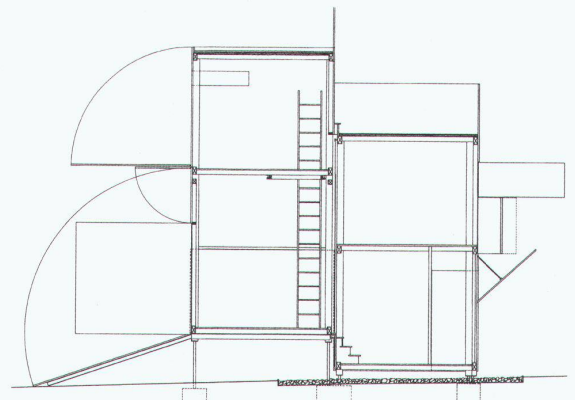
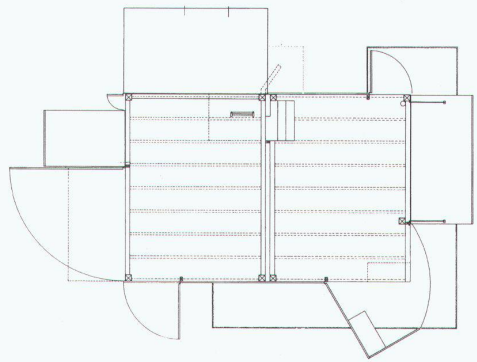
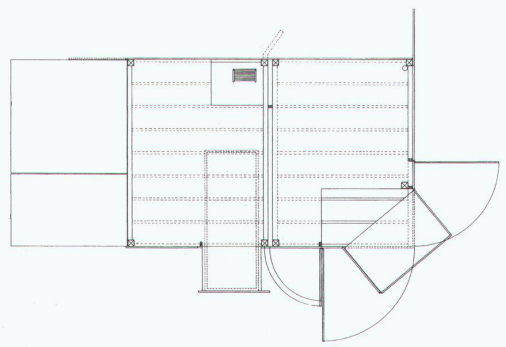
Erst im Zustand der Trennung, der unhintergehbaren Distanz zu ihr wird Natur zur Landschaft oberflächlich geeint. Wir leben im wahrsten Sinne des Wortes nach der Natur, und vielleicht ist die unterschiedliche Inszenierung der Fenster Zeichen für diese Veränderung. Denn betrachtet man die Geschichte der Fensteröffnungen, so lassen sich Verbindungen und Abhängigkeiten zwischen Materialität, konstruktiven Möglichkeiten und Welt(Natur)bild herstellen. Im religiös-mystischen Verständnis galt Natur als von Gott geschaffenes und in seiner Ordnung funktionierendes System. Das Licht, Symbol Gottes, wurde in den verschiedenen Perioden der

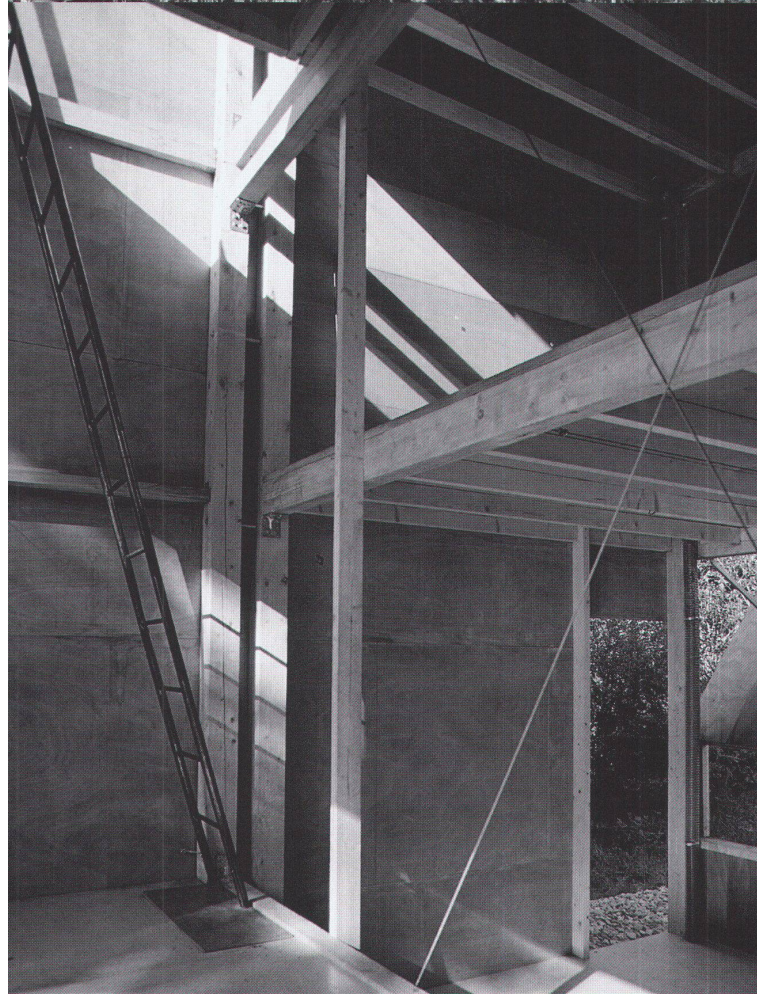


Fotos: Paul Ott, Graz

christlichen Architektur mit unterschiedlicher Intensität durch Mauerdurchbrüche in den Raum gebracht. Dabei wurde nicht auf Natur als ästhetische Erscheinung, sondern auf die die Spiritualität unterstützende Wirkung des Himmels(Lichts) reagiert. Landschaft blieb ausgeklammert, da sie keine spirituelle Bedeutung besass. Im Gegensatz dazu zeichnet sich die bäuerlich-rurale Einstellung durch Verslossenheit gegenüber dem Licht und der Natur aus. Die Fenster wurden aus klimatischen wie ökonomischen Überlegungen klein gehalten. Der ständige Lebenskampf mit der Natur liess keinen unmittelbaren Zugriff derselben auf den Innenraum zu. Dem Bauern war sie weniger schön und besingbar als zweckmässig und gefährlich. Die Inszenierung oblag dem Pflug und nicht dem Haus. Erst in der sogenannten Moderne, jener Phase avancierter Technikgläubigkeit und gesellschaftlich getragener Unterwerfung von innerer wie äusserer Natur, begann sich die Architektur ganz bewusst zur Landschaft hin zu öffnen. Auf Basis technisch-konstruktiver Errungenschaften und sogenannter hygienischer Überlegungen wurde das Haus zur Umgebung hin aufgerissen und die «Entinnerlichung» (Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung, S.859) des Raumes bereitet. Die architektonische Inszenierung folgte der Dramaturgie des Aussenraums, aber im Gegensatz zu der immer schon vorhandenen Orientierung des Baukörpers an der Topographie wurde ein besonderer Bestandteil dieses neuen Verhältnisses das Material Glas in seinen unterschiedlichsten Verarbeitungsformen und Grössen. Je weiter sich die Gesellschaft von der Natur distanzierte, um so durchlässiger wurde die Haut zu ihr.

Zwar existiert im GH kein Fenster mit Glas, doch kann man ihn als ein Experimentierfeld bzw. eine architektonische Forschungsstation für die verschiedenen Öffnungsmöglichkeiten einer Haut ansehen. Wie Schiebe-, Kipp- und Drehfenster können die Sperrholzpaneele bewegt werden. Eine garagenartige Tür, ein drehbarer Erker, eine Schublade bzw. eine Art Winkel ergänzen das mobile Angebot. Mit jeder Bewegung erschliesst sich die Umgebung neu, das Haus wird zu einem muskelbetriebenen Apparat. Obwohl der GH von HPW nicht aus dem Ort geschält wurde, sich also eher allgemein auf





die spezifische Topographie bezieht, wird die Landschaft innerhalb dieser Haltung gezwungen, sich am Apparat abzuarbeiten. Sie wird verwendet bzw. in den Blick genommen, um sich zu präsentieren und um gezeigt zu werden. Innerhalb dieser äusserlichen wie inneren Metamorphose mutiert der GH zum Gerät, zur poetischen Maschine, die Landschaft kommentiert bzw. klingen lässt. Als Klangkörper des Ortes oder als Instrument des Raumes könnte man den GH umschreiben.

Wäre, und damit sind wir in einer vergangenen Möglichkeitsform, wäre also der GH stehengeblieben, hätte HPW das Objekt im wahrsten Sinne des Wortes zu einer Maschine, zu einem elektronisch gesteuerten Apparat zur bewussten Aufnahme der Landschaft weitergebaut. Mit kleinen Motoren versehen, wäre der GH zu einem vollautomatischen Observatorium geworden. Assoziationen mit Wetterstationen bzw. den Wetterkameras, die stetig und unabhängig von den äusseren Bedingungen Bilder in die Wohnzimmer liefern, waren von HPW angedacht. Im Gegensatz zu diesen Kameras, die Bilder übermitteln, hätte der GH eine stationäre und automatische Camera obscura, ein Vermittlungsraum von Blicken werden sollen. Vor Ort hätte er selbständig Blicke gefangen und in den Raum geworfen, um den Ort objektiv erfassbar zu machen. In diesem Sinne wäre der technische Begriff des Apparates absolut stimmig gewesen, da der GH von sich aus als Instrument der Vermittlung von Landschaft agiert hätte.

«Guter Geschmack ist eine kalte Sache.»

Sarto Ryoko'u

Was früher distanziert zu betrachten war, geht heute unter und an die Haut. Der Glaube an das schöne Sein von Natur oder Landschaft ist in Anbetracht der heutigen ökologischen Situation scheinheilig und fatal. Natur schlägt aus der ästhetisierten Position zurück und wirkt wieder bedrohlich. Natur wird unter diesen Verhältnissen und in Reaktion darauf notwendigerweise zum Technotop und Landschaft zum urbanen Raum, in den Berge, Seen, Wiesen und Wälder, gleich einem Stadtpark, eingestreut sind. Die Grenzen zwischen Natur und Kultur, zwischen Stadt und Land sind schon lange aufgehoben, denn die vollzogenen Eingriffe haben Abhängigkeiten und Verflechtungen entstehen lassen, die nur mehr durch logistische, technische und sogenannt nachhaltige Massnahmen zu bewältigen sind. Wir können heute gar nicht anders als mit kaltem Blick und scharfem Verstand die natürliche Situation betrachten. Überkommene Romantik und falsch verstandene Naturbetrachtung wären das Ende der Debatten. Diese schwierige Gratwanderung und ambivalente Situation erzeugt auch Unsicherheit und Scheinheiligkeit im Umgang mit dem Bauen in der Landschaft. Natur und das Bauen darin wurde und wird in diesem Zusammenhang zunehmend moralisiert und falsche Versöhnung angestrebt. Öffentlich legitimiert wird, was sich im Kleide des Gewohnten, des Immergleichen in die Landschaft setzt. Argumentiert wird in diesem Zusammenhang, dass diese Haut der Region entspricht, diese Tracht dem Ort und der Umgebung gerecht wird. Dabei geht es nicht um Inhalte, sondern meistens um unhinterfragte Bilder, um reine Klischees, die perpetuiert werden. Es wird so getan, als sei die Landschaft diese Art der baulichen Besetzung schon gewöhnt und diese daher verträglich. Dabei wird nicht auf die ökologischen Probleme reagiert, werden keine zeitgemässen Lösungsansätze bedacht, sondern es wird im Sinne der Oberflächenkosmetik die komplexe Problematik vertuscht. Ver-

schwiegen wird, dass sich die technischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die für das Erscheinungsbild eines Ortes massgeblich sind, in radikaler Weise geändert haben. Der sogenannte Regionalismus verkommt in diesem Sinne zur unreinen Formenlehre ohne Begründung, zu einem internationalen Heimatstil ohne spezifische Typologie, der, überall angewandt, keinen Ort mehr kennt.

Und in dieses Spannungsfeld intervenierte HPW. Ohne die Attribute der Ländlichkeit zu verwenden, baute er den GH in ein Gebiet von ausgeprägtem Traditionsbewusstsein. Gerade im Salzkammergut, wo die Ausrichtung auf den Fremden ein wesentlicher Bestandteil der eigenen Befindlichkeit und ein eindimensionales Geschichtsverständnis identitätsbildender wie verkaufsfördernder Faktor ist, wird zeitgemässes Bauen zu einem optischen Problem. Die Landschaft und ihr Erscheinungsbild werden damit politisch, und jeder ästhetische Verstoss wird als existentielle Bedrohung geahndet. Dies bekam in massiver Form HPW zu spüren, denn er ordnete sich in den öffentlich sanktionierten Kanon, wie ein Haus auszuschaun, was ein Gebäude zu sein habe, nicht ein. Vor allem letzteres wurde immer wieder in der Kritik am GH geäussert. Die scheinbare Nutzlosigkeit traf das Bewusstsein des Ortes und der Zeit tief. Denn weniger Probleme bereitet ein sogenanntes hässliches Haus, wenn es nur einen Zweck hat, wenn es eine Tankstelle, eine Raststation, ein Silo oder ein anderes Nutzgebäude ist. Hinter dieser Argumentation wird eine bürgerlich-rationalistische Ethik sichtbar, die auf materielle Umwegrentabilität konzentriert ist. Als einziger nichtmaterieller Wert gilt in diesem Programm nur das religiöse Moment, das scheinbar Sinn genug macht.

Bewegt sich aber ein Gebäude ausserhalb dieser sakralen Weihen und versucht es, sich in die Aura der Kunst einzugliedern bzw. in die Sphäre des architektonischen Experiments vorzudringen, setzt es sich fast automatisch der öffentlichen Missgunst aus. Im speziellen Fall wurde diese Ablehnung noch mit dem Argument des Naturschutzes bemäntelt. Denn obwohl das Grundstück am See auf beiden Seiten durch Gebäude gerahmt ist und die ökologische Bedeutung dieses schon vorher privat genutzten Bereiches anzuzweifeln ist, wurden negative Gutachten verfasst und in argumentativer Kombination mit der Baubehörde zum Fallstrick für den GH. Landschaftsschutz wurde in diesem Fall (sic!) – abgesehen von seiner Wichtigkeit und Berechtigung – zu einer letztendlich ästhetischen Distanz, da die Gutachten vor allem über die sogenannte Pässlichkeit des Objekts im Landschaftsbild argumentierten, ohne dieses inhaltlich zu definieren. Symptomatisch für die allgemeine Situation verkam die Auseinandersetzung zu einem Bilderstreit.

Obwohl HPW vom zuständigen Bürgermeister die mündliche Zusage hatte, den GH, der als Kunstobjekt temporär gewidmet war, länger stehenlassen zu können, erzwang die öffentliche Meinung einen Schwenk des obersten Bauorgans. Die darauf folgenden Verfahren, das Spiel von Gutachten und Gegengutachten, mündeten letztendlich beim Verwaltungsgerichtshof, wo HPW im Fall des gegen ihn angestregten Naturschutzverfahrens recht bekam, jedoch beim Bauverfahren unterlag. Damit war das Schicksal des GH besiegt.

Zwar bot eine andere Mondseegemeinde HPW einen alternativen Standort an, an den er den GH mittels Hubschrauber über den See hätte transportieren können, doch entschied er sich, auch aus Gründen innerer Müdigkeit, den GH abubrechen. Als Geschenk an einen befreundeten Transportunternehmer (sic!) wartet der GH nun demontiert auf einen neuen Ort, um dort als Apparat die Landschaft kommentieren zu können.

A. R.

