

Ewige Dinge : zur Ikonografie des Materials Eternit

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **97 (2010)**

Heft 1-2: **Wohnformen = Formes d'habitation = Housing Forms**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-144712>

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.

Quader gibt es nur durch partielle Einschnitte im Erdgeschoss.

Eingriffe ins Eigentum

Grundeinheit des Rocksresorts ist die 4-Bett-Ferienwohnung, die in geringer Variation im Endausbau 160-mal vorkommt. Die Einheiten sind um ein grosses, offenes Treppenhaus im Zentrum der Häuser angeordnet, einige davon sind zu 8-Bett-Wohnungen zusammengelegt worden. Sechs kompakte, 55–60 m² grosse Wohnungen finden so auf einem Geschoss Platz. Das Interieur entwickelten die Architekten zusammen mit dem Innenarchitekten Bruno Bundi. Sie nehmen das Versprechen auf, das an der Fassade abgelegt wurde und halten die Wohnungen schlicht, unkompliziert und doch edel. Zwei ungleich materialisierte Zonen werden unterschieden: Wände und Decke des Wohn- und Essbereichs sind mit hellgrauem Sumpfkalk verputzt, während die beiden Schlafzimmer ganz mit astigem Eichenholz ausgekleidet sind. Das Badezimmer ist mit Dampfbadfunktion und Regendusche als Mikro-Spa auf engstem Raum ausgestattet und erspart damit dem Betreiber den Bau einer weiteren teuren Wellnessoase. Cassina-Sessel und von den Architekten eigens entworfene Sitzmöbel entlang der Fenster unterstreichen den gestalterischen Anspruch, zwar viel, aber nicht für die Masse zu bauen.

Neben der für ein Tourismusprojekt erstaunlich konsequent umgesetzten Architektur sorgte das Rocksresort mit dem Betriebskonzept «Buy to use and let» für Schlagzeilen. Käufer einer Eigentumswohnung sind verpflichtet, diese der Weissen Arena als Mietobjekt zur Verfügung zu stellen. In der Hauptsaison dürfen die Eigentümer ihre Wohnungen maximal drei Wochen lang selber belegen, in den Zeiten ausserhalb der Hauptsaison fällt diese Einschränkung weg. Die Weisse Arena verwaltet die Wohnungen zentral, besorgt die Vermarktung und Vermietung, sammelt die Mieteinnahmen in einem Pool und zahlt die Eigentümer nach Abzug der Verwaltungskosten aus. Erwartet wird eine Rendite von ca. 4 Prozent. Der Eingriff ins Eigentum geht aber noch weiter: Die Miet-Eigentumswohnungen werden gestalterisch von jeder Personalisierung befreit. Alle Wohnungen entsprechen dem gleichen Standard und sind mit den gleichen Möbeln ausgestattet. Der Eigentümer wird so zum Investor und temporären Nutzer seiner Liegenschaft. Dieses neue Verständnis von Eigentum ist zum einen eine Reaktion auf das zunehmende Unbehagen gegenüber den leeren Zweitwohnungen mit ihren kalten Betten, andererseits ein geschickter ökonomischer Schachzug der Weissen Arena.

Caspar Schärer

¹ MVRDV: Costa Iberica – Upbeat to the Leisure City, Actar, Barcelona 2000.

Ewige Dinge

Zur Ikonografie des Materials Eternit

Als der Gestalter Willy Guhl in den 1950er Jahren begann, mit dem für Fassaden, Rohre und Dächer entwickelten Baustoff Eternit an Gebrauchsgegenständen zu experimentieren, schuf er eine Formensprache, welche die Eigenschaften des Materials Asbestzement nicht nur nutzte, sondern es im Bereich der Gebrauchsobjekte sogar adelte.

1955 erhielt Guhls «Sitz für Garten und Strand» (von 1954), kurz Strandsitz, die vom Schweizerischen Werkbund verliehene Auszeichnung «Die gute Form». Neben formalen Gesichtspunkten war besonders die Materialgerechtigkeit ein Kriterium, welchem der Strandstuhl geradezu beispielhaft entsprach. Die ästhetische Kategorie der Materialgerechtigkeit war seit Beginn des 20. Jahrhunderts geläufig und bezeichnete eine «ehrliche» Entsprechung von Material und Form, d. h. die Sinnhaftigkeit eines bestimmten Materials für eine bestimmte Form und/oder einen Zweck. Im Namen des Materials wurde damals die imitative Industrieproduktion angeprangert und eine den neuen Verarbeitungsmöglichkeiten angemessene Gestaltung gefordert.

Die Form des Strandsitzes entsprach ihrem Material in jeder Hinsicht: Deren Eigenschaften wie Wetterfestigkeit, Stabilität und Zugfestigkeit ermöglichten die freitragende, in sich stabile Konstruktion für den Aussenbereich. Durch die direkte Nutzung der in Platten gepressten Rohstoffmasse des Asbestzements passte sich der Entwurf dem bestehenden Herstellungsprozess des Materials an. Vor allem aber nutzte Guhl die spezielle Ästhetik des Werkstoffs für den Ausdruck seines skulptural anmutenden Stuhls.

weich und formbar, hart und stabil

Die Ästhetik von Asbestzement respektive Faserzement ist zunächst einmal bestimmt von der homogenen, steinern anmutenden Erscheinung sowie von der grauen, dem Bindemittel Zement geschuldeten Farbe. Die Bedeutung des Industrie-



werkstoffs geht aber weit über das unmittelbar Visuelle hinaus. Eternit ist ein sich wandelndes Material, das eine unendliche Formbarkeit suggeriert. Der Faserverbundwerkstoff aus einer bettenden Matrix (Zement) und verstärkenden Fasern kann in grossen Massen gefertigt werden.

Bereits in der Herstellung macht das Material einen elementaren Prozess durch. Das breiige Rohstoffgemenge wird nach dem Aushärten zum stabilen, witterungsbeständigen und feuerfesten Stoff. Während der Verarbeitung zeichnet er sich durch einen speziellen Zustand aus: Ein über Walzen laufendes, aus mehreren Schichten gepresstes endloses Band erinnert vor dem Abbinden an eine filzartige Matte. Zu Gegenständen verarbeitet wird es manufakturiell, indem die wie eine nasse Textilie anmutende Substanz per Hand in die diversen Schalformen und Modelle gelegt, verstrichen und gedrückt wird.

Eternit ist geprägt von einer gegensätzlichen Semantik: Das Hightech-Grundmaterial ist futuristisch konnotiert, seine handwerkliche Verarbeitung knüpft hingegen an Traditionelles an. Dieser steht die enorme Festigkeit nach dem Abbinden gegenüber, welche den Endprodukten eine hart anmutende, oftmals als kalt empfundene Ästhetik verleiht, wie dies der deutsche Autor Helmut Lethen formuliert hat (Daidalos Bd. 56, 1995).

Diese ambivalente Materialikonografie ist ein Grund für die überzeugende formale Kraft des Strandsitzes: Durch die Stabilität der dünnen Platten konnte er ohne Stützkonstruktion als durch-

laufende Schleife hergestellt werden, als eine nahtlose Form, die skulpturalen Charakter hat. Sie mutet einerseits fast monolithisch fest und beständig an; zugleich verleiht aber die verarbeitungstechnische Weichheit des Materials dem Entwurf eine handwerkliche Komponente. Durch die am Objekt entstehenden Herstellungsspuren verschiebt sich die Ausstrahlung des Industrieprodukts in Richtung Einzelstück.

Seit den siebziger Jahren prägt jedoch ein Gesichtspunkt die Bewertung des Materials hauptsächlich: Mit Bekanntwerden der Gesundheitsgefährdung durch die Asbestfaser wurde Eternit zum Inbegriff des schädlichen modernen Industriestoffs, der zudem in unsensibler Weise häufig zur Verkleidung alter Gebäude eingesetzt wurde und diesen seinen Nachkriegscharme aufzwang. Obschon die mineralische Asbestfaser in den neunziger Jahren endgültig durch synthetische Fasern ersetzt wurde, wandelte sich die mit ihr verknüpfte Ästhetik nur minimal. Bis heute haftet dem Material trotz seiner veränderten Zusammensetzung das negative Image der gesundheitsschädlichen Materialkomponente Asbest an.

imitiert oder erneuert?

Schon mit dem Produkt- und Firmennamen Eternit (abgeleitet vom lateinischen Aeternitas – Die Ewigkeit) wird die Unzerstörbarkeit des Materials suggeriert. Obwohl die Beständigkeit ursprünglich der extrem harten Asbestfaser geschuldet war, und der Nachfolger Faserzement

weniger stabil und nicht mehr feuerfest ist, bewirbt die Eternit (Schweiz) AG auch ihr neues Produkt nach dieser Devise. Da das Material jedoch seit der Asbestkrise seine Unschuld verloren hat, und eine ungebrochene Propagierung daher nicht mehr möglich ist, sind ergänzende, vermarktungsfähige Eigenschaften wichtig geworden. Dies gelingt beispielsweise durch die Aufnahme durchgefärbter, deckender und lasierter Faserzementplatten ins Sortiment, welche die farbliche Gestaltung von Fassaden und Dächern ermöglicht. Für die Produktgestaltung setzt man immer wieder Entwürfe aktueller Designer um und versucht so, das Material an den gestalterischen Zeitgeist zu binden. Doch mit der Durchschlagskraft des Guhl'schen Strandsitzes konnte sich bisher kein Entwurf messen. Gelang dem Guhlschüler Ludwig Walser in Asbestzement noch ein (ebenfalls mit der «guten Form» ausgezeichnetes) formal überzeugendes Produkt (Hocker von 1959), brachten die Pflanzgefässe aus Faserzement von Alfredo Häberli und Christoph Marchand (1995) hinsichtlich der Materialverwendung keine neuen Impulse.

Längst scheint die ästhetische Kategorie der Materialgerechtigkeit unzeitgemäss. Einen Versuch, zumindest herstellungsgerecht zu entwerfen, unternahm 1991 Lora Zingg mit ihrem Gartenisch «fold». Noch konsequenter als die Guhl'schen Entwürfe hat er eine rechteckige Eternitplatte zur Grundlage. Bereits mit dem Produktnamen (fold – Einknickung oder auch Falte/Falz) wird auf seine Verarbeitungstechnik verwiesen: Die Eternitplatte wird an vier Stellen eingeschnitten und so eingefaltet, dass sich nach dem Erhärten der Platte die Tischbeine ergeben. Da jedoch die Umsetzung der Idee in der Praxis nur umständlich funktioniert, und zudem der Entwurf formal wenig überzeugt, endet man auch hier in einer gestalterischen Sackgasse.

flüchtig, witzig, ewig

Um innovatives Design zu schaffen, ist das Bewusstsein um die Bedeutung und die Eigenschaften des verwendeten Materials unumgänglich. Ein



«Sitz für Strand und Garten», Willy Guhl 1954 (Asbestzement)



«Aron» und «Mira», Alfredo Häberli/Christoph Marchand 1995 (Faserzement)

Bilder: Franz Xavier Jaggi, Designsammlung Zürich

solches beweist Michel Charlot 2007 mit seiner Lampe «mold», indem er das Dogma der Materialgerechtigkeit aufnimmt und ins Gegenteil verkehrt. Die für den Innenraum konzipierte Lampe zeigt den Werkstoff Faserzement in einer fragilen Form: Der graue, teilweise ausgefranzte Lampenschirm scheint fast bröselig und weist etliche unregelmäßig verteilte Risse und Löcher auf. Das Objekt wirkt auf den nicht vorgebildeten Betrachter wie aus einem unbeständigen Material, etwa Pappe, gefügt oder wie Abfall aus der Produktion.

Entgegen ihrer Wirkung ist die Lampe aber sehr formstabil und wird in ihrer scheinbaren Fragilität bereits produziert. Die noch weiche Eternitmatte wird in ein Modell gedrückt, dessen zwölf Formteile auf Abstand gesetzt sind. In diese Lücken drängt das Material, und der Lampe werden dadurch zwei horizontale und vier vertikale Grate verliehen. Vor dem Aushärten wird in das gefüllte Modell ein Keil geschlagen und derart gedreht, dass das Material vertrieben wird, und so der Lampenschirm in unterschiedlicher Wandstärke und mit zufällig verteilten Löchern und Rissen entsteht.

Der Entwurf bedient sich eines Vorgehens, welches genau hundert Jahre früher im Kontext des Diskurses um die «richtige» industrielle Fertigung als ein tiefgreifender Formfehler eingestuft wurde. So forderte 1907 Konrad Lange, Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Tübingen und einer der ersten Anwälte der «materialgerechten Form»: «Man soll einem Gegenstand aber nicht



Gartentisch «fold», Lora Zingg 1991

nur ansehen, wozu er dient, sondern auch aus welchem Stoffe er besteht.» (Das Wesen der Kunst, Berlin 1907, S. 363) Besonders verwerflich galt daher die Verwendung von Surrogaten, die edlere Werkstoffe imitierten. Die Lampe «mold» entspricht in dieser Kategorisierung einem «umgekehrten Surrogat», welches lange ganz und gar negativ bewertete: «Ganz merkwürdig und absolut nicht zu rechtfertigen ist dagegen die Nachahmung von Formen einer billigeren Technik in einem teureren Material. [...] Man könnte [eine derartige Vorgehensweise] allenfalls als einen kunstgewerblichen Witz bezeichnen. Aber das Beleidigende dabei liegt – da ja ein Witz an sich erlaubt ist – darin, dass ein solches Stück in kostbarem Material ausgeführt ist, der flüchtige Witz also für alle Ewigkeit fixiert bleibt.»



«mold», Michel Charlot 2007 (Faserzement)

Der sprechende Name der Lampe «mold» (der Abdruck, das Geformte, der Formkörper) weist über die fast ephemere anmutende Form sogar noch hinaus: Das Gebilde, welches als Lampenschirm dient, könnte auch der Abdruck der wahren Form sein, das Modell, aus dem sich das eigentliche Objekt herausgeschält hat. Es hätte sich demnach verflüchtigt und zurück bliebe ein in Eternit fixierter Witz. Doch gerade eine solche Hintergründigkeit zeugt heute von einem bewussten Umgang mit dem in seiner Bedeutung so vielschichtigen Material. In der ironischen Spiegelung der Werkbund-Eternitgeschichte scheint ein Spiel mit handwerklicher und standardisierter Verarbeitung auf, mit Homogenität und Vielschichtigkeit, mit technischer Raffinesse und brachialer Ästhetik.

Franziska Müller-Reissmann

sedo