

Frei stehende Objekte im Park : Umbau und Erweiterung staatliches Lehrerseminar in Thun, 1986, Architekten : Atelier 5, Bern

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 6: **Sich in der Masse feiern = Se fêter soi-même dans la foule = A neutral celebration of self and crowd**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56216>

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.

Die entrückte Moderne

«Berlin 1900–1930, Architektur und Design», Rückblick auf eine Ausstellung in New York und Berlin

Berlin, zwischen 1900 und 1933 eine der kulturell produktivsten Städte Europas, hat es trotz mancher ideologischen Gefechte um das Erbe der Moderne bis in die Gegenwart verstanden, die vielfältigen Impulse der Avantgarde im Wohnungsbau, in der bildenden Kunst und im Design als wichtige kulturelle Exportträger lebendig zu halten. Die Ausstellung des IDZ Berlin «Berlin 1900–1933. Architektur und Design» verknüpft jedoch weniger die politischen und sozialen Kontraste einer Epoche mit dem Glamour ihres Designs, vielmehr gleicht die von Tilmann Buddensieg für das Cooper-Hewitt Museum der Smithsonian Institution in New York konzipierte Ausstellung einer seriösen, ein wenig gealterten Klassikershow, die, zeitlos und von ihren sozialen Bindungen und Verpflichtungen gelöst, den Sammelleidenschaften heimlicher Liebhaber der Moderne dient. Professor Buddensieg ist mit dieser Konzentration auf das Unikat mehr den Wünschen der amerikanischen Leihgeber als den Intentionen der Künstler gefolgt, die mit ihren seriell hergestellten Produkten den Qualitätsstandard der Massenprodukte anheben wollten. Die Verpflichtung des IDZ, die amerikanische Ausstellungskonzeption in allen ihren Teilen zu übernehmen, erweist sich in Berlin als eine schwerwiegende Hypothek. Statt mit einer sozialpolitischen und kulturellen Offerte die Aktualität der Moderne zu überprüfen, begnügten sich Tilmann Buddensieg, Fritz Neumeyer und Angela Schönberger mit einer chronologisch gegliederten Exponatenschau. Doch mit der Nähe zum Objekt haben sich die Ausstellungsgestalter zugleich von den geistigen Zielen der Avantgarde entfernt; die wenigen, sparsam gesetzten Texthinweise verstärken den Eindruck des Musealen. Die Moderne ist dem Alltag entrückt, die Klassiker sind ihrer sozialen Verpflichtung enthoben.

Die Signatur des Künstlers war untrennbar mit dem Firmenzeichen verbunden. Der Deutsche Werkbund, stets auf der Suche, Kunst und Ökonomie zu versöhnen, entwickelte zusammen mit fortschrittlichen Künstlern und Wirt-

schaftsunternehmern ein Arbeitsprogramm mit dem Ziel, dem steigenden Verbrauch an Massengütern zu einem höheren Prestige zu verhelfen.

Das zweifellos hohe Niveau der Gebrauchsgüter – so Wilhelm Wagenfelds Teeservice oder die Entwürfe von Trude Petri und Marguerite Friedlaender für die KPM Berlin – hält jedem Vergleich mit neuen Produkten stand, provoziert aber auch die Fragen, warum aus solchen preisgekrönten Entwürfen nicht Massenartikel für den gehobenen Gebrauch geworden sind. Ein durchgehendes Manko der Ausstellung: Die Verbindung von Entwurfsintention, Produktherstellung und Vermarktung wird nur partiell vermittelt. Die esoterischen Zeichnungen von Hablik, Max Taut und Hans Scharoun in der «Gläsernen Kette», die soziale Utopien mit Welterlösungsträumen zu vermischen suchten und dann wenige Jahre später grossartige, benutzergerechte Siedlungen für Arbeiter und Angestellte bauten – die Motive für ihre Wandlungen bleiben in der Ausstellung unkommentiert. Mitunter wird durch die Konfrontation der Gegenstände die Position der Künstler



1



2

1 Teekessel, als Einzelobjekte präsentiert

2 Stühle von P. Behrens (links) und von H. Muthesius (rechts)

erhellt. Peter Behrens' wuchtige Stühle und Hermann Muthesius' feingliedriger Thronsessel belegen, dass es nicht nur um Gestaltungsfragen geht, sondern dass den Künstler auch die Frage nach einem angemessenen Lebensstil bewegt. Und wie schnell sich gerade im Design die Entwicklung von einer emotionsbeladenen Form zur puritanischen Schlichtheit vollzieht, spiegelt sich nicht zuletzt im Zifferblatt einer Siemensuhr wider. Die 24 Ziffern des bauchlastigen Weckers von Peter Behrens sind bildkräftige Zeichen, das Zifferblatt hat sich noch nicht dem rationalisierten Zeitbegriff untergeordnet, der wenige Jahre später im anonymen Zifferblatt der Siemensuhr seinen Ausdruck findet. Der Rationalisierungsprozess hat seine Spuren im Zeitbild hinterlassen.

Der Verzicht auf jede ideologische Interpretation bedeutet zugleich auch eine Vernachlässigung eines Teiles der Produktionsgeschichte: Artikel, die für den Alltag konzipiert werden, verlangen auch nach einer produktbezogenen Ausstellungskonzeption: O. M. Ungers überdehnt mit einer monumentalen Kartonarchitektur als Zwischenwand die ohnehin lange Raumflucht der Orangerie, ohne allerdings die gestalterischen Möglichkeiten der Wandtiefen auszuschöpfen. Anstatt durch ein Modulsystem leichter, montierbarer Stellwände auf die Eigenart der unterschiedlichen Objekte einzugehen, benutzt Ungers die Zwischenwand, um eine Ausstellung in der Ausstellung zu machen, was die Unikate in den Rang von Sammelstücken versetzt. So ist ein Staubsauger der AEG in einem kleinen Tempelchen aufgestellt – in der so ernst gemeinten Ausstellung ein verunglücktes Aperçu.

Dass die Ausstellung trotz Ungers' schwergewichtiger Verblendungsarchitektur nicht nur kritische Einwände provoziert, sondern gerade durch das Aussparen sozialer und kultureller Wechselbeziehungen zum Nachdenken anregt, ist eher ein ungewollter Nebeneffekt. Ihr eigentliches unerschlossenes Potential liegt in der Qualität ihrer Objekte begründet. Schon darum wäre es für das Verständnis jüngerer Besucher nützlich gewesen, zwischen ästhetischem Anspruch der Objekte und sozialem Impetus der Designer und Architekten eine Verbindung herzustellen. Getragene Gelassenheit scheint gerade am Ort der Entstehungsgeschichte weltfremd und unangebracht.

Gerhard Ullmann, Berlin

Frei stehende Objekte im Park

Umbau und Erweiterung staatliches Lehrerseminar in Thun, 1986, Architekten: Atelier 5, Bern

Das alte Schulgebäude war seit Jahren ungenügend, um alle notwendigen Funktionen des Unterrichts aufzunehmen. Als Provisorien dienten zwei nahe gelegene Villen. Die Notwendigkeit, sich durch den Park von einem Gebäude zum anderen verschieben zu müssen, wurde mit der Zeit zur Gewohnheit und eine Charakteristik der Schule, die von den Architekten bei der Planung der Erweiterung übernommen wurde. Die Turnhalle, die Bibliothek, die Arbeitsräume und die Verwaltung finden in ebenso vielen getrennten Gebäuden Platz, die längs der Hauptallee des Parks angeordnet sind und zusammen mit einer der bestehenden Villen einen Innenhof bilden. Mit diesem Eingriff wird also der Park oder besser das «Spazieren im Park» zum qualifizierenden Moment für den Entwurf und zum täglichen Erlebnis für deren Benutzer.

Diese Grundidee, eine Reihe von unabhängigen Gebäuden in den Park zu setzen, wird zusätzlich betont: jedes ist als ein für sich stehendes Objekt qualifiziert, als einzelnes Element, das längs des Weges placiert ist ohne spezielle Beziehungen zum benachbarten. Die formale Strenge in der architektonischen Grundhaltung ist demnach als Absicht zu verstehen, um die Idee zu vermitteln. Daraus ergibt sich auch, dass jedes «architektonische Objekt» gemäss einer genauen Geometrie realisiert ist; es sind einfache Kuben aus Stahlbeton, die in ihrem Inneren die verschiedenen Funktionsräume

1 Das Werkhaus

2 Im Vordergrund die Verwaltung, hinten das Werkhaus

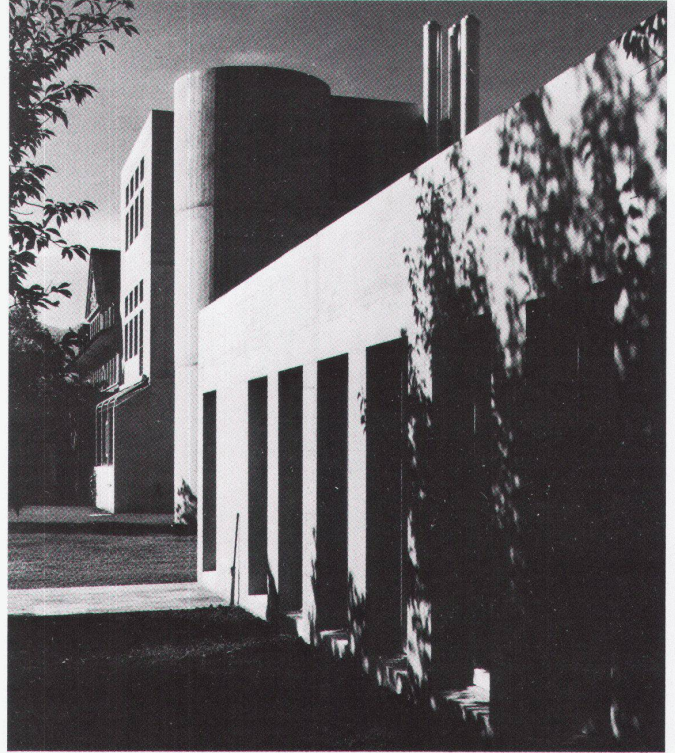
3 Situationsplan

4 Detailansicht der Ostfassade des Werkhauses

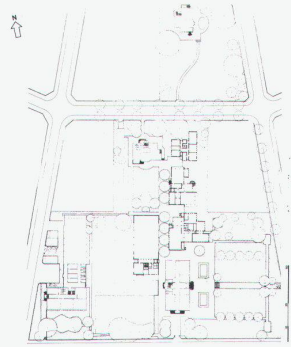
5 Grundrisse Turnhalle: 1 Korridor, 2 Lehrerzimmer, 3 Garderobe/Dusche, 4 WC, 5 Sanitätszimmer, 6 Aussengeräterraum, 7 Unterstation, 8 Garderobe, 9 Dusche, 10 Putzraum, 11 Turnhalle, 12 Geräteraum, 13 Lüftungszentrale



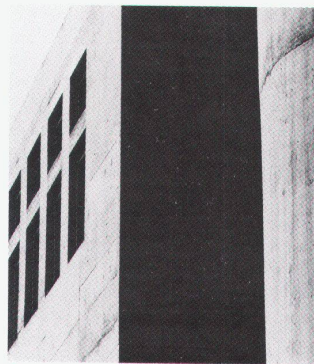
1



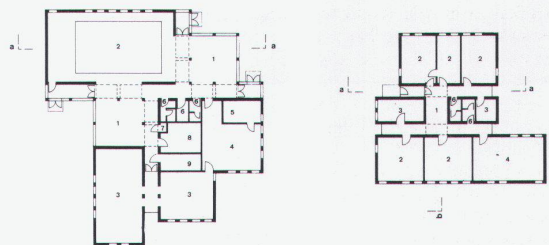
2



3



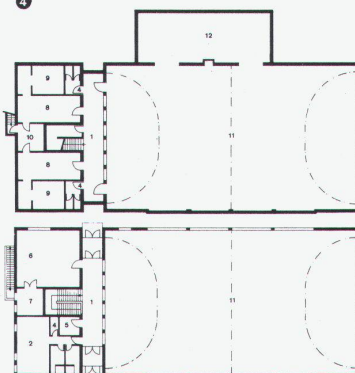
4



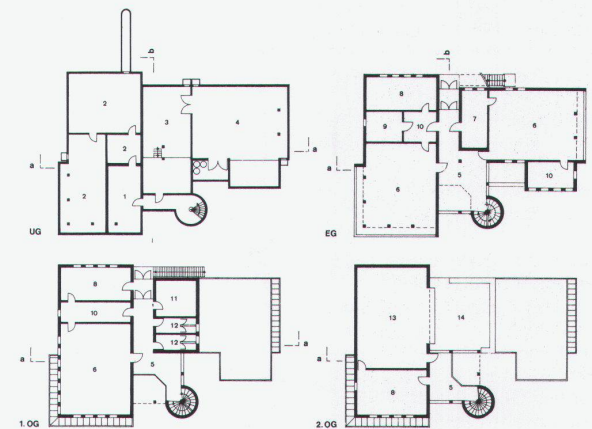
5

6 Grundriss Mehrzweckgebäude: 1 Aufenthalt, 2 Mehrzwecksaal, 3 Bibliothek, 4 Mediothek, 5 Medienarbeitsplätze, 6 WC, 7 Telefonkabine, 8 Abstellraum, 9 Inst.-Raum

7 Grundriss Werkhaus: 1 Material- und Putzraum, 2 Schutzraum, 3 Vorraum, 4 Zentrale, 5 Halle, 6 Werkraum, 7 Maschinenraum, 8 Vorbereitung, 9 Brennraum, 10 Materialraum, 11 Fotolabor, 12 WC, 13 Zeichnungssaal, 14 Terrasse

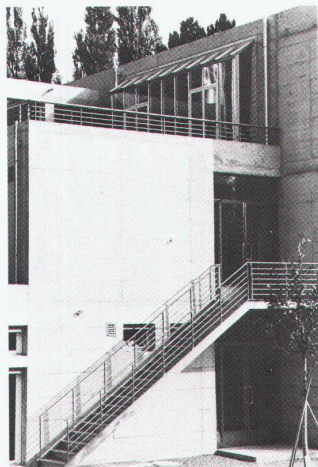


6

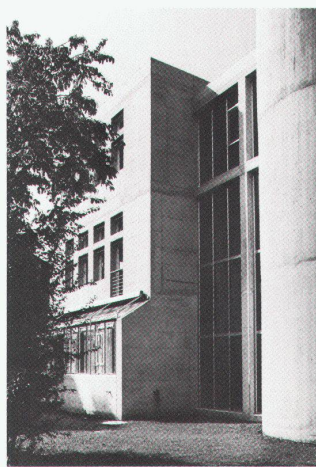


7

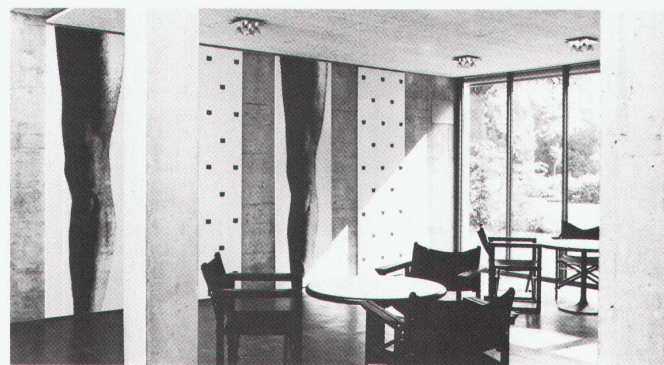
Fotos: Balthasar Burkhard, Terence du Fresne



8



9



10

aufnehmen. Und die Durchbrüche in den kompakten Aussenmauern sowie die grossen Verglasungen, die Oberlichter oder die strukturellen Anbauten der Treppen sind lediglich Ergänzungen zu diesen funktionellen Bestimmungsorten.

Die Architektur steht also durch ihre Objektivität und die formale Zurückhaltung der trockenen Manier von Loos näher als der reichhaltigen von Le Corbusier; sie wird bekräftigt durch die Verwendung von nur zwei in Erscheinung tretenden Materialien, welche beide ohne Inszenierungen der Details oder Dekorationen angewendet werden: der Stahlbeton für die Mauern, Metall für die Türen und Fenster. Diese Treue zum Bild des «Objektes» wird leider am Berührungsort mit dem Bo-

den abgeschwächt: dort, wo sich nämlich das Volumen in die auskragenden Teile der Verglasungen ausweitet, anstatt sich in einem geometrischen festen Körper zu verschliessen. Die Absicht, einen formalen und räumlichen Reichtum durch die paradoxe Einschränkung der Ausdrucksmittel zu erreichen, wird zum architektonischen Thema. Die Architektur ohne Künstlichkeit und ohne jede formale Dekoration nimmt spezifische Werte an im Moment ihrer Beziehung zu den Aussenräumen und zu deren organischem Charakter. Ein Gedanke, der durch die Wahl der Kunstwerke unterstrichen wird. Sie sind Balthasar Burkhard und Niele Toroni zu verdanken: grosse Oberflächen, die von Zeichen und Gigantographien aufgelöst werden und die das Thema der Wahrnehmung bis zu deren extremster Bedeutung führen.

Paolo Fumagalli

8 9
Detailansichten des Werkhauses

10
Aufenthaltsraum im Mehrzweckgebäude

Vom Gebrauchswert der schönen Dinge

Gert Selle, Jutta Boehe: *Leben mit den schönen Dingen. Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens, Reinbek bei Hamburg 1986*

Wer kennt nicht das prickelnde Bad im schlechten Geschmack der andern? Den wohligen Schauer im fremden Wohnzimmer, der jeden Höflichkeitsbesuch sofort zum Sozialtourismus aufwertet? Das ästhetische Pharisäertum, das noch so gerne nach den kleinen Scheusslichkeiten der Zöllner Ausschau hält?

Eigentlich merkwürdig: Alles Wissen um die Mechanismen sozio-kultureller Abgrenzung schützt nicht vor deren Fallen. Im Gegenteil – der Zwang zur permanenten Distinktion, dessen erhellendste Beschreibung wir zweifellos Bourdieu¹ verdanken, scheint zu den Konstanten unseres Umgangs mit kulturellen Produkten zu gehören.

Deshalb steckt selbst hinter der scheinbaren Permissivität, mit der wir den bösen Blick auf die «Kultur der Normalität»² mitunter zu tarnen versuchen, ein altes, wohlvertrautes Problem.

Schon seit den Anfängen industrieller Massenproduktion haben sich alle, die Gestaltung in Theorie und Praxis nicht nur als Beruf, sondern gleich als Berufung betrieben, mit ihrem erzieherischen Anspruch schwergetan. Zumindest die neuere Designgeschichte verläuft denn auch entlang eines bezeichnenden Konflikts. In ihm treffen die Ideale einer Ästhetik, die ihre Werte vorzugsweise über die Gegenstände des täglichen Gebrauchs und deren sorgfältig konzipierte, zumeist von Überschwang, Erzählfreude und Sperrigkeit gründlich gesäuberte Form zu setzen versucht, auf die gegen Kolonialisierungsversuche offenbar immunen Wirklichkeit. Ein ungleicher Kampf, in dem der Gewinner von vornherein feststand; heute zeugt jedes Warenhaus, jede Wohnung, jeder mit Rückzugsnischen besetzte Arbeitsplatz vom Scheitern der Bilderstürmer.

Kapitulation tut weh. Erst recht dann, wenn sie keine sein müsste. Absurderweise aber wird immer wieder und aus verschiedensten Motiven eine Zeit beschworen, die es nie gab. Jene goldene Zeit beispielsweise, in welcher – lange vor der Erfin-

dung des Markenartikels – der Name die Dinge derart beim Zweck gepackt habe, «so dass sie taten, wie sie hieszen. Die Säge sägte, und die Feile feilte.»³ Und, so dürfen wir vermuten, der Himmel himmelte seinen Segen dazu – als ob sich über eine begriffsrealistische Argumentation das komplexe Netz von Gefühlsbeziehungen negieren liesse, das notwendigerweise über die symbolischen und eben nicht die zweckfunktionalen Qualitäten auch der einfachsten Gegenstände geknüpft wird.

Zu Recht also mangelt es der Lieblingsidee fortschrittlicher Gestalter, ihre Anstrengungen garantierten automatisch die Einlösung eines letztlich aufklärerischen Programms, zusehends an positivem Feedback. Selbst die reflektierteste, feinsinnigste gestalterische Leistung erweist sich gegenwärtig als nur mehr eines unter zahllosen Angeboten mit beschränkter Gültigkeit. Zum grossen Katzenjammer allerdings besteht kein Anlass – wo die missionarische Last entfällt, sehen wir uns erst recht herausgefordert.

Die überwältigende Präsenz des Gewöhnlichen und des zum Gewöhnlichen Gewordenen, des anscheinend regellos Vorhandenen, verlangt somit nach neuen ästhetischen Positionen von einiger Tragfähigkeit. Dabei wissen wir – entgegen der Maxime vorschnell verstandener Postmoderne – bereits, dass gar manches *nicht* geht. Die warenästhetische Verteufelung der Massenkultur hilft uns zur Ausdifferenzierung des gestalterischen Selbstverständnisses ebensowenig wie die kritiklose Hinnahme oder, als Variante, die immer beliebtere Exotisierung des Alltags.

In diesem Zusammenhang nun steht ein wichtiges, vor kurzem erschienenes Buch, das Gert Selle und Jutta Boehe geschrieben haben. «*Leben mit den schönen Dingen*»⁴ handelt – so der Untertitel – von «Anpassung und Eigensinn im Alltag des Wohnens»; es untersucht den Umgang mit jener Lebenssphäre, die sicher am weitestgehenden nach eigenen, privaten Vorstellungen und im individuellen Zugriff auf ein riesiges Angebot an Produkten und Planungsvorgaben gestaltet wird. Im Gegensatz zu herkömmlichen Studien dieser Art aber kommt hier gewissermassen die «andere» Seite zu Wort: die Konsumenten, die Nutzer, die unprofessionellen Experten für häusliches Wohlbefinden und Glück.

Die Grundthese solcher Optik formulieren Selle/Boehe schon