

Offene Wunden und feine Brüche

Autor(en): **Adam, Hubertus**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **141 (2015)**

Heft 28-29: **Warschauer Kunsträume**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-595519>

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.

UMBAU DES SITZES EINER KUNSTSTIFTUNG

Offene Wunden und feine Brüche

Umbauten sind in Warschau heikel. Im Zweiten Weltkrieg haben die deutschen Besatzer die Innenstadt systematisch zerstört; die Rekonstruktion des historischen Erbes und die politische Agenda der UdSSR prägten den Wiederaufbau. Dennoch gelang es Diener&Diener, einen überzeugenden architektonischen Beitrag zum Thema Transformation zu leisten.

Text: Hubertus Adam



Nordseite: Das Erdgeschoss blieb unverändert, die Obergeschosse erhielten eine Fassade aus vorfabrizierten Betonelementen.

Die Galerie Foksal, 1966 gegründet und nach der gleichnamigen Strasse in der Innenstadt von Warschau benannt, galt als die wichtigste Avantgardogalerie im sozialistischen Polen. Von Künstlern und Kunstkritikern ins Leben gerufen, behielt sie ein von staatlichen Doktrinen weitgehend unabhängiges Profil. Sie knüpfte – auch personell – an die konstruktivistische Tradition der Vorkriegszeit an, verstand es aber überdies, renommierte Vertreter der westlichen Kunstszene einzuladen und damit den internationalen Austausch zu befördern. Das Ende des Sozialismus führte zur inhaltlichen wie wirtschaftlichen Neuorientierung; die Gründung der Foksal Gallery Foundation FGF im Jahr 1997 war verbunden mit der Hoffnung, das Unternehmen finanziell abzusichern. Relativ bald indes trennten sich die Wege: Die Galerie Foksal wird als staatliche Institution weitergeführt, während die FGF als private Stiftung ein eigenes Ausstellungsprogramm umsetzt (vgl. «Foksal Gallery Foundation»).

Filigran gegen Stalins Traditionalismus

2001 zog die Stiftung aus den angestammten Räumen der Galerie Foksal im Zentrum von Warschau aus und bezog eine Liegenschaft in der unmittelbaren Nachbarschaft an der ulica Górskiego 1a. Das Gebäude, zuvor Domizil des Kunsthandwerkerverbands, stammt aus dem Jahr 1963 und befindet sich auf der Rückseite der Nowy Świat, der Neue-Welt-Strasse. Diese zählt zum Königsweg, der historisch bedeutsamen Nord-Süd-Achse, die das Schloss von Warschau mit den Parkanlagen von Łaziński und Wilanów verbindet. Nach der Zerstörung durch die deutschen Besatzer wurden auch die Häuser des Königswegs zu Beginn der 1950er-Jahre wiederaufgebaut, wobei man sich allerdings – anders als in der Altstadt – auf die Rekonstruktion des Fassadenbilds beschränkte (vgl. «Zerstörung und Wiederaufbau in Warschau», S. 22).

Biegt man von der Nowy Świat über eine Tordurchfahrt in die ulica Górskiego ein, prägt der Neotraditionalismus der Stalin-Ära das Bild. Die arkaden-

Foksal Gallery Foundation

Die Foksal Gallery Foundation FGF wurde 1997 gegründet. Gründungsdirektoren waren Joanna Mytkowska (seit 2007 Direktorin des Museums für Moderne Kunst Warschau), Adam Szymczyk (2003–2014 Direktor der Kunsthalle Basel und Leiter der documenta 2017 in Kassel und Athen) und Andrzej Przywora, der die Geschicke der FGF weiterhin lenkt. Die Stiftung, die auf der Kunstmesse «Liste» in Basel erste internationale Erfolge erzielte, agiert zwar wie eine kommerzielle Galerie, reinvestiert die Gewinne aber in die Förderung aktueller Kunstprojekte und in die Bewahrung des kulturellen Erbes in Polen.

Die Stiftung arbeitet mit etablierten Kunstschaffenden wie Paweł Althamer (vgl. «Eingepasst, nicht angepasst», S. 23) zusammen; sie betreibt aber auch Nachwuchsförderung. Mit ihren Ausstellungen versucht sie, dem polnischen Publikum internationale Größen näherzubringen. Die Stiftung initiierte Forschungsprojekte zur polnischen Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Dazu zählt etwa das Atelier des Galerie-mitbegründers Edward Krasiński, der als Klassiker der polnischen Neo-Avantgarde gilt und seit Anfang der 1970er-Jahre mit dem eine Generation älteren Henryk Stażewski das Atelier teilte. Im obersten Geschoss eines Wohnhauses aus den 1960er-Jahren gelegen, wirken die Räumlichkeiten noch heute so, als habe der Künstler, der vor allem durch seine in Höhe von 1.30 m an den Wänden angebrachten blauen Klebestreifen bekannt wurde, sie gerade erst verlassen.

gesäumten Häuser an der Querstrasse Juliana Tuwima sind eine Phantasmagorie Italiens, gesehen durch die sowjetisch gefärbte Brille polnischer Architekten. Sie gehören zur Wohnbebauung Nowy Świat West, die von 1949 bis 1956 von Zygmund Stępiński errichtet wurde, und repräsentieren den sozialrealistischen Wiederaufbau der Innenstadt von Warschau, der im stadtbeherrschenden Kulturpalast von 1955 seinen Höhepunkt fand, dem nach Polen verschlagenen Abkömmling der berühmten Moskauer «Sieben Schwestern».

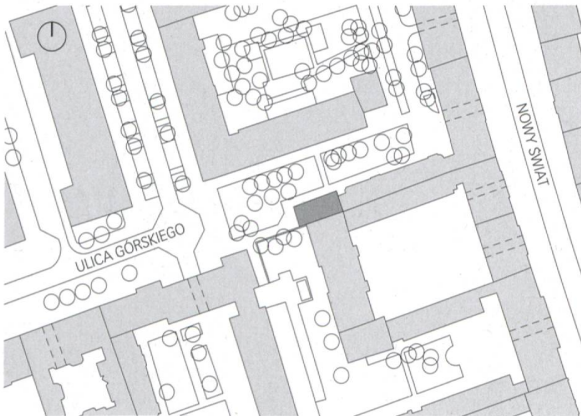
Wenige Jahre später errichtete der Architekt Leszek Klajnert das Haus für den Kunsthandwerkerverband auf einer Eckparzelle. Programmatisch brach es mit dem Traditionalismus der Stalin-Ära: Zwischen dem rahmenden Betonskelett, das die Ecken betonte, waren die Fassaden als filigrane Metall-Glas-Struktur



Ausstellungsebene im 3.OG: Die Betontragstruktur blieb erhalten und trägt die neue Fassade; die Heizung ist im neuen Anhydritboden integriert. Durch die grossen Fenster auf der Ost- und Südseite schweift der Blick in die ulica Górskiego mit ihrer neotraditionalistischen Architektur der 1940er- und 1950er-Jahre.



Ansicht nach dem Umbau: Der Coiffeursalon im EG blieb erhalten, in den drei Obergeschossen entstanden Räume mit unterschiedlicher Belichtung und Ausrichtung.



Situation, Mst. 1:2500.



Ansicht vor dem Umbau: Die feingliedrige Stahl-Glas-Fassade war nicht mehr zu retten.

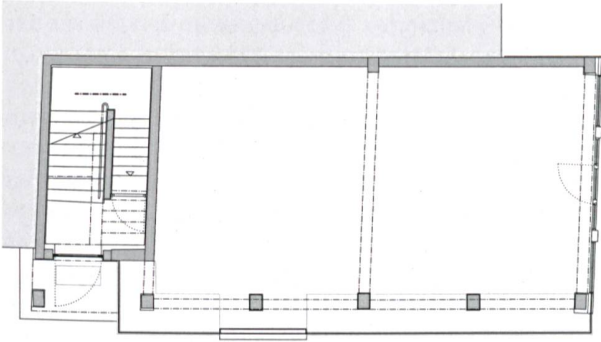
ausgeführt; ein Laubengang erschloss die Ateliers des ersten Obergeschosses, ein Vitrinenvorbau akzentuierte das Erdgeschoss (Abb. links unten).

Nachdem die Stiftung das Gebäude rund zehn Jahre lang genutzt hatte, sah sie sich wegen der maroden Fassade zum Handeln gezwungen. Eine Sanierung der Curtain Wall schied angesichts des schlechten Zustands aus. So gab es nur zwei Möglichkeiten: eine vollständige Rekonstruktion der bestehenden Fassade – oder die Umhüllung mit einer neuen. Die Eigentümer entschieden sich für letztere Strategie. Einerseits wollten sie ein Zeichen setzen gegen den Rekonstruktionswahn, durch den einige Gebäude der Nachkriegsmoderne zu zeitlosen Ikonen stilisiert werden, während andere hemmungslos dem Abriss zum Opfer fallen; andererseits waren die Galerieräume mit ihren vollflächigen Fassadenverglasungen schwer zu nutzen, sodass eine andere Fassadengestaltung Vorteile bot. Aufgrund der guten Kontakte nach Basel entschied man sich, Roger Diener mit dem Umbau zu betrauen, der mit dem Centre Pasquart in Biel (2000) oder der Erweiterung des Museums für Naturkunde in Berlin (2010) bewiesen hatte, wie in einem schwierigen Kontext eine Balance zwischen zeitgenössischer Intervention und historischer Referenz gefunden werden kann.

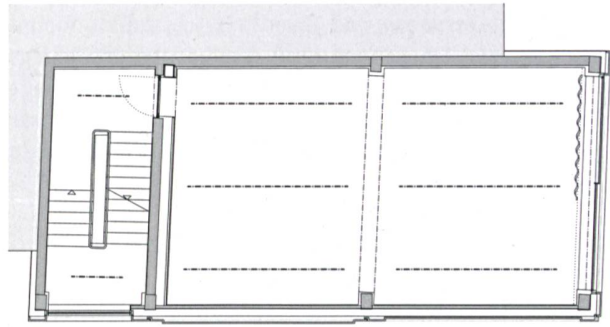
Neue Curtain Wall mit Betonelementen

Da sich die Tragstruktur des Hauses als intakt erwies, liess sie sich problemlos für die Installation einer neuen Fassade verwenden. Diese besteht aus geschosshohen Betonelementen (vgl. Abb. links oben und S. 21). Sie übergreift die von der Stiftung genutzten Obergeschosse, während das Erdgeschoss, in dem ein Coiffeur etabliert ist, nicht berührt wurde. Die Abmessungen der einzelnen Elemente reagieren auf die Tragstruktur des Gebäudes: An der Längsseite folgen pro Geschoss auf ein schmales Element vor dem Treppenhaus zwei breite; die Stirnseite weist auf jedem Geschoss lediglich ein breites Element auf. So ergeben sich insgesamt zwölf Elemente: neun breite, die die Galerieräume umgeben, und drei schmale im Bereich des Treppenhauses.

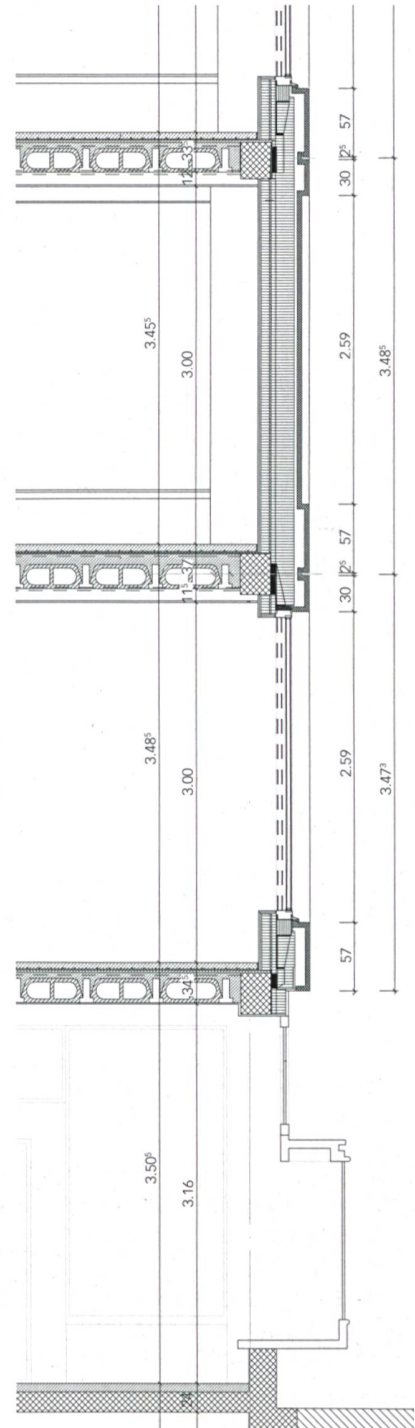
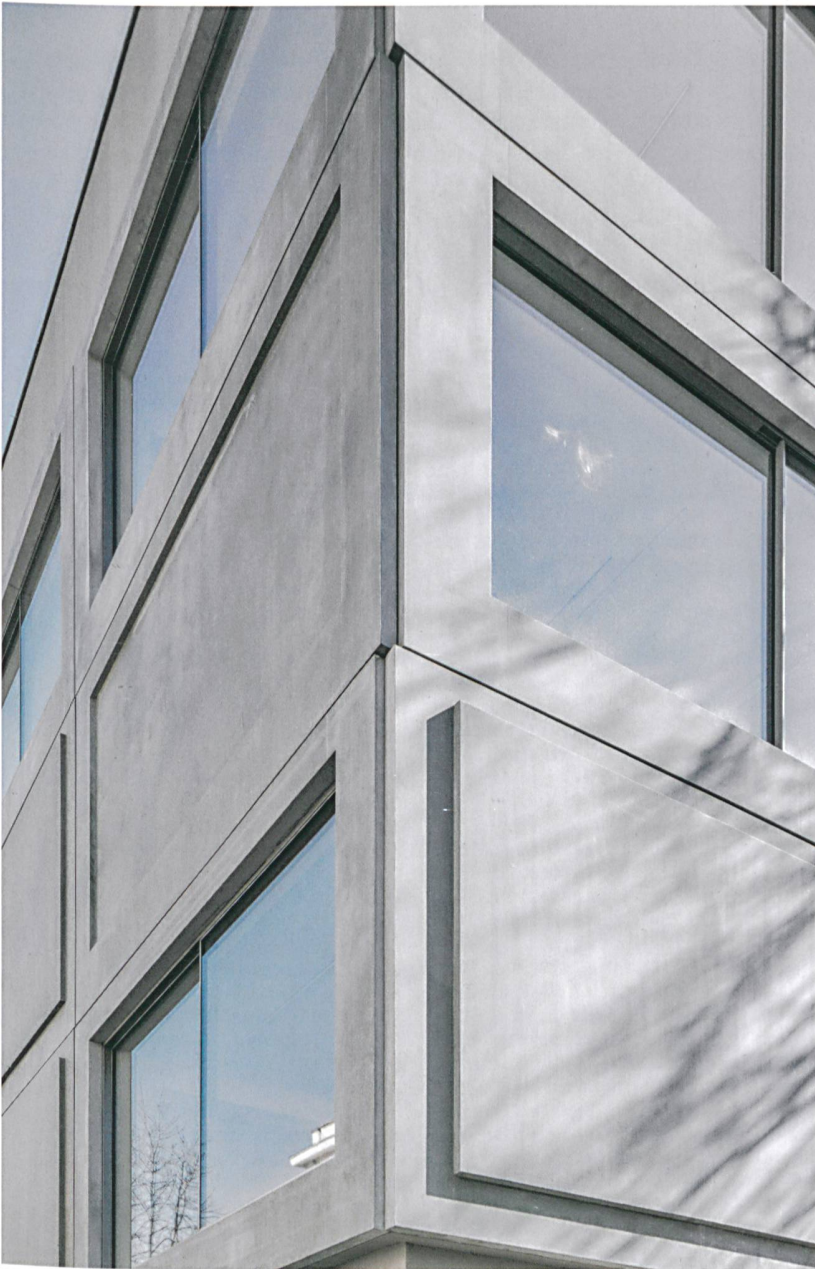
Die Elemente aus grauem ultrahochfestem Beton basieren auf dem Gedanken des Rahmens. In sieben der zwölf Elemente sind Fenster eingelassen: Doppelfenster in den breiten, Einzelfenster in den schmalen. Die übrigen Elemente sind geschlossen, doch wird das Rahmenthema aufgegriffen, wobei die gerahmten Flächen entweder vor- oder zurückspringen. Durch den Wechsel von offenen und geschlossenen Flächen entstehen auf den drei vom Grundriss her identischen Flächen unterschiedlich gerichtete Räume mit unterschiedlicher Belichtung und unterschiedlichen Ausblicken. Die Verwaltungsbereiche im 1. OG werden von Norden her belichtet, die Ausstellungsebene im 2. OG orientiert sich lediglich nach Osten, während die Ausstellungsebene im 3. OG mit Fenstern auf der Nord- und Ostseite maximal geöffnet ist. Darüber ist eine von der abschliessenden Attika eingefasste Dachterrasse entstanden, für die das Treppenhaus aus der Entstehungs-



Grundriss EG, Mst. 1:200.



Grundriss 2. OG, Mst. 1:200.



Links: Detail der südöstlichen Gebäudeecke: Die geschosshohen, vorgefertigten Fassadenelemente aus Beton sind in Grösse, Form und Montage fein differenziert.
Rechts: Konstruktionsschnitt durch die neue, wieder als Curtain Wall ausgebildete Fassade. Die vorgefertigten Elemente aus Ultrahochleistungsbeton, die auf den ersten Blick massiv wirken, sind in Wirklichkeit dünn und relativ leicht.

zeit – samt Terrazzo und Handlauf – bruchlos fortgeführt wurde. Im Innern sind die Räume ertüchtigt worden: Die Heizung ist neu im Anhydritboden verlegt, weiße Wände und Decken samt integrierten, linear angeordneten FL-Röhren wirken unpräzise und dem Zweck des Gebäudes angemessen.

Individualität, Differenzierung und historisches Bewusstsein

Auch wenn die Eliminierung der historischen Fassade in Warschau kontrovers diskutiert wird: Hier ist ein Umbau entstanden, der einlöst, was Luigi Snozzi in seinem bekannten Diktum gefordert hat: dass, wenn man zerstöre, man es mit Verstand tun solle. In einer städtebaulichen Umgebung, die von Rekonstruktionen historischer Gebäude, vom sozialrealistischen Traditionalismus, von Zeugen des Spätmodernismus der 1960er- und 1970er-Jahre und von neuerer Investorenarchitektur der postsozialistischen Ära bestimmt wird, hat Roger Diener ein kluges Umbauprojekt realisiert. Es nutzt die Struktur des Ursprungsbaus von 1963 und lässt sie kenntlich werden; überdies erweist es mit

seinen präfabrizierten Betonelementen dem Plattenbau vergangener Jahrzehnte seine Reverenz.

Gewiss kann man einwenden, die einstige Leichtigkeit der Fassade sei nun einer gewissen Monumentalität gewichen, die durch die Massivität der Betonplatten evoziert wird. Doch diese Veränderung ist plausibel, weil hier bewusst nicht auf Rekonstruktion oder Nachempfindung gesetzt wird, sondern auf eine Weiterentwicklung. Und der Eindruck des Monumentalen relativiert sich, wenn man genauer hinsieht: Ziele der herkömmliche Plattenbau auf Modularität und Typisierung, so zeigt er sich hier individualisiert. Nicht nur dadurch, dass die Rahmenfüllungen unterschiedlich ausgebildet sind; es zeigt sich auch, dass die Elemente differierende Formate haben. Nicht zuletzt als Resultat des Grundrisses, der kein Rechteck, sondern ein leichtes Parallelogramm bildet, stossen die Elemente unterschiedlich aneinander: Fugen sind leicht versetzt, und an der Ecke entsteht ein von Geschoss zu Geschoss sich veränderndes Gefüge. Durch diese Irritation wird die Massivität der Platten subtil ihrer Monumentalität beraubt, wird das Statische optisch dynamisiert.

Zerstörung und Wiederaufbau in Warschau

Keine europäische Stadt erlitt in den Jahren des Zweiten Weltkriegs ein vergleichbares Schicksal wie Warschau. Denn die Zerstörung Warschaws war nicht eine Folge, sondern ein Ziel des Kriegs. Dieser Vernichtungsabsicht setzte die Stadt ab 1945 einen umso stärkeren Willen zum Wiederaufbau entgegen.

Nach der Belagerung und dem Einmarsch der deutschen Armee 1939 waren 12% der Bausubstanz zerstört. Die Besatzer planten, die polnische Stadt auszuradieren und an ihrer Stelle eine vorwiegend als Verkehrsknoten dienende deutsche Stadt zu errichten; der aus Würzburg importierte Stadtplaner Hubert Gross legte hierzu Pläne vor, die allerdings aufgrund des Kriegsverlaufs nicht weiter verfolgt wurden.

Die zweite Welle der Zerstörung ereignete sich im Frühjahr 1943. Heinrich Himmler ordnete im Februar die vollständige Zerstörung des Warschauer Judengettos an; diese erfolgte nach der Niederschlagung des Aufstands im April und der Ermordung oder Deportation der restlichen Bewohnerinnen und Bewohner. Die 3,4 km² umfassende Fläche des vormaligen Gettos (25% der Stadt) wurde gesprengt und planiert.

Schliesslich fand die planmässige Zerstörung der Stadt nach dem Aufstand der polnischen Heimatarmee ihre Fortsetzung: Von Oktober 1944 an vernichteten die Deutschen weitere 30% der Bausubstanz. Betroffen waren die

Stadtteile links der Weichsel, während die am rechten Ufer stehende Rote Armee den Aktivitäten bis zum Einmarsch im Januar 1945 tatenlos zusah.

Noch im gleichen Monat fiel der Beschluss zum Wiederaufbau der Altstadt, den auch die neuen sowjetischen Machthaber aus taktischen Gründen unterstützten. Auf Basis vorliegender Bauaufnahmen wurde ein Gebiet von insgesamt 45 ha rekonstruiert. Dieses umfasst die Altstadt, deren Wiederaufbau 1953 abgeschlossen wurde, die nördlich anschliessende Neustadt und die Achse des nach Süden führenden Königswegs. 1980 erhielt der Wiederaufbau als Meisterleistung der polnischen Denkmalpflege den Status des Unesco-Weltkulturerbes verliehen. Historisch heikle Gebäude wie das Schloss, das erst verspätet wiederersteht, bleiben allerdings ausgeklammert.

Der übrige Wiederaufbau erfolgte nach den in der sozialistischen Hemisphäre jeweils gültigen Doktrinen. Bohdan Lachert errichtete ab 1948 auf dem gleichsam als flächendeckendes Massengrab zu verstehenden Schuttsockel des ehemaligen Gettos die Siedlung Muranów, die funktionalistische Wohnsiedlung und Memorial zugleich ist; allerdings musste er seine Pläne bald dem sozialistischen Realismus anpassen. Die traditionalistische Architektur der Stalin-Ära, wie sie im Kulturpalast (1955) kulminierte, begann die Stadt zu dominieren, bis mit dem am Moskauer Arbat orientierten Grosskomplex an der Ostseite der Marszałkowska-Ostwand der Neofunktionalismus Einzug hielt.

Das Ende des Sozialismus führte zu einer raumgreifenden Liberalisie-

rung: Da ein gültiger Masterplan bis heute nicht existiert, wird über Bauprojekte individuell verhandelt. Das ohnehin disperse Stadtbild wird kontinuierlich durch Investorenarchitektur überformt, besonders durch die neue Hochhausmeile westlich des Kulturpalasts. Die Idee, auch das aus politischen Gründen bislang nicht wiederaufgebaute Sächsische Palais (1724) als letzten Baustein des Königswegs zu rekonstruieren, liegt seit 2009 auf Eis.

Warschau hat nach dem Ende des Sozialismus einen Bauboom erlebt, der manche Beobachter eher an Wachstumsschübe asiatischer Metropolen als an Europa denken lässt. Von den Schwierigkeiten, mit denen gerade ausländische Architekten zu kämpfen haben, zeugt unter anderem das nach fünf Jahren Planungszeit von der Stadtverwaltung beendete Projekt des Museums für moderne Kunst von Christian Kerez. Mehr Glück beschieden war den Architekten Lahdelma & Mahlamäki, deren Museum der polnischen Juden gegenüber dem Mahmal des Warschauer Gettos im Oktober 2014 eröffnet wurde und binnen Kurzem zur neuen Touristenattraktion avanciert ist.

Zu einem wichtigen Hotspot kulturellen Lebens ist auch die Transformation der Soho Factory im Stadtteil Praga rechts der Weichsel geworden. An der Planung der Galerie- und Restaurationsräume in den alten Hallen war massgeblich der Architekt Marcin Garbacki von Projekt Praga beteiligt, Partner von Piotr Brzoza beim Atelier von Paweł Althamer (vgl. «Eingepasst, nicht angepasst», S. 23).

Die Abweichung von der Regel mag man als Intervention in der Stadt programmatisch verstehen. Kaum eine europäische Stadt ist derart von Gegensätzen urbanistischer Strategien der Nachkriegsdekaden geprägt wie Warschau. Die Foksal Gallery Foundation bildet ein städtebauliches Scharnier an einer Strassenachse, die zentral auf den Kulturpalast im Westen zuläuft. Im Bewusstsein von Fragment und Bruch ist ein Umbau entstanden, der die Heterogenität der urbanen Textur auf intelligente Weise sichtbar macht. •

Hubertus Adam, Kunsthistoriker und Architekturkritiker, Direktor S AM Schweizerisches Architekturmuseum, ha@sam-basel.org



Bauherrschaft
Foksal Gallery Foundation,
Warschau

Architekt
Diener&Diener
Architekten, Basel

Architekt vor Ort
DJiO Sp. z o.o., Warschau,
arch. Piotr Jurkiewicz

**Bauleitung und
Projektmanagement**
Urbana S.C., Warschau,
arch. Mikolaj Mundzik,
mgr inż. Wiktor
Kazimierczak

Tragwerksplanung
KiP Sp. z o.o., Warschau,
mgr inż. Piotr Kapela

Elektroplanung
mgr inż. Jaroslaw Derlacki,
Warschau

Haustechnikplanung
mgr inż. Grzegorz
Robakowski, Warschau

Generalunternehmer
Mermaid construction
Sp. z o.o., Warschau

Fassadenplaner (beratend)
Emmer Pfenninger Partner
AG, Münchenstein



Grundstücksfläche
108 m²

Bruttogeschossfläche
487 m²

Volumen
1642 m³

Planungszeit
2011–2014

Bauzeit
2011–2015

Nutzung
Ausstellungsräume, Büro,
Lager

Materialien

**Vorfabrizierte
Fassadenelemente**
Ductal® Beton (Ultra-
hochleistungsbeton
mit organischer Faser-
bewehrung), Dicke: 4 cm

Verputz Fassade
Silikatputz gestrichen

Fenster (Schiebe- und Fix-)
Aluminiumfenster pulver-
beschichtet, Vitrocsa TH+

Glas
Doppel-Isolierglas, alle
Gläser in Weissglas
Bodenbelag Dachterrasse
Naturstein, Basalt Lava

Handlauf Dachterrasse
Massivholz,
Western Red Cedar

**Spenglerarbeiten Dach und
Brüstungsabdeckungen**
Vorbewittertes Titanzink-
blech

Verputz Treppenhaus
Eingefärbter Silikatputz
Neue Treppe, Deckbelag
Terrazzo

Boden 1., 2., 3. OG
Geschliffener Anhydrit-
estrich (Calciumsulfat-
Fliessestrich)

Wände 1., 2., 3. OG
Fermacell Gipsfaserplatten,
Variovlies gestrichen

Leuchten Galerie/Treppe
Fluorescent Leuchte für
Seamless Leuchtmittel,
Hadler Luxsystem SL 20.2,
eingebaut

NEUBAU EINES KÜNSTLERATELIERS

Eingepasst, nicht angepasst

Der in Basel tätige Architekt Piotr Brzoza hat für den polnischen Künstler Paweł Althamer ein Atelier entworfen, das im planlos bebauten Warschauer Vorort Wesola ein qualitativvolles Raumgefüge schafft. So massgeschneidert der Bau wirkt, so einfach sind die Materialien.

Text: Hubertus Adam

Wesola, ganz im Osten von Warschau: Die Innenstadt ist eine halbe Stunde entfernt, zuletzt biegt das Taxi auf eine nicht asphaltierte Strasse ein. Verstreute Häuser, über die Jahre erweitert, mehr Hütten als Einfamilienhäuser; Schuppen, Wiesen, Lagerplätze, dazwischen scharren Hühner im Sand. Das Tor an der ulica Słowicza 9 ist abgeschlossen, aber um die Ecke, so gibt man mir aus der Ferne mit Zeichen zu verstehen, findet sich noch ein Seiteneingang. Von dort aus betrete ich das Grundstück, auf dem seit einiger Zeit der Künstler Paweł Althamer arbeitet. Unter einem mit einer Plane bedeckten Gestell, Verschlag eher denn Garage, steht der goldene Tourbus, den Althamer und seine Mitarbeiter für ihre Kunstaktionen nutzen.

Von der Kunststoff- zur Kunstwerkstatt

Althamer, 1967 geboren und an der Akademie der Schönen Künste in Warschau als Bildhauer ausgebildet, ist der zurzeit wohl bekannteste und international erfolgreichste Künstler Polens. Massgeblichen Einfluss auf ihn hatte sein Akademielehrer Grzegorz Kowalski, der sich selbst auf die Theorie der «offenen Form» des visionären Künstlers und Architekten Oskar Hansen beruft. Auch Althamer geht nicht von einem festen Werkbegriff aus, sondern versteht seine Kunst als Prozess, in den die Rezipienten und Nutzer einbezogen werden.