

LWB Felsenau: Art intégré

Autor(en): **Schläppi, Christoph**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft [1]: **Anfänge : eine fotografische Geschichte**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623303>

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.

LWB Felsenau: Art intégré

Christoph Schläppi

Ein Interview mit Marco Graber und Thomas Pulver, Architekten des neuen Kopfbaus der Lehrwerkstätten Bern (LWB) in der Spinnerei Felsenau, Bern. Das Gespräch wurde von Christoph Schläppi aufgezeichnet.



Foto: Christoph Schläppi

CS: Das Thema dieses Heftes ist «Anfang».

MG: Während des Architekturwettbewerbs gab es noch keine Kontakte zu Künstlern. Als es weiterging, haben wir vorgeschlagen, möglichst früh jemanden beizuziehen.

TP: Die Kunstkommission stellte uns Mittel zur Verfügung, einige Leute, die in der engeren Wahl des Auswahlverfahrens standen, persönlich kennen zu lernen. Das ist nicht selbstverständlich.

CS: Ihr wusstet also ziemlich genau, welche Kunst zu Eurem Haus passt?

MG: Wir wollten spürbar machen, wie tief unser Haus im Boden steht. Dann ging es darum, innerhalb des klar vorgegebenen Kubus mit plastischen Massnahmen den Körper zu modellieren und mittels Öffnungen und Licht die Innenräume zu differenzieren. Jede Nutzung sollte eine eigene Lichtstimmung erhalten.

Wir wollten die Körperhaftigkeit des Baus durch die differenzierte Behandlung der Oberflächen weiterentwickeln. Diese Ideen haben zum Vornherein zur Weiterentwicklung mittels Farbe eingeladen.

CS: Warum fiel die Wahl auf Elisabeth Arpagaus?

TP: Es gibt in ihrer Kunst und in der Architektur viele ähnliche Fragestellungen. Raum, Licht, Oberfläche, Struktur sind urarchitektonische Themen, oder das Problem, wie sich Farbe verhält, wenn sie über einen Körper gezogen wird, im Unterschied zum flächigen Auftrag.

Begegnet sind wir uns im Interesse am Handwerklichen, im Arbeiten am und mit dem Material, in der Alchimie der mineralischen Substanzen und der Pigmente. Ein weiteres Thema war für beide Seiten das Machen, das Herstellen und dann natürlich der Raum, seine Stimmungen und Wirkungen.

CS: Wie hat sie Eure Ideen aufgenommen?

MG: Wir sind gemeinsam in die gleiche Richtung vorgestossen, auch wenn Positionen und Erfahrungshorizonte nicht identisch waren. Wir haben konzeptualisiert, weil wir es uns so gewohnt sind. Elisabeth fand einen eher intuitiven Zugang. Farbe ist ihr Medium, das Medium, mit dem sie langjährige Erfahrung hat, im

Unterschied zu uns. Besonders wichtig war uns deshalb die Sicherheit, die sie uns vermittelte.

CS: Die einzelnen Arbeitsschritte?

MG: Zuerst kamen die Bohrkerne der Geologen aus dem Untergrund des Hauses. Elisabeth hat frohlockt, als sie die Buntmergel zum ersten Mal sah. Sie begann, diese Töne auf Papier zu übertragen. Ihr nächster Entwurf galt den Farbklingen. Als wir ans Modell gingen, erwartete uns eine neue Realität, und später nochmals bei den ersten Materialproben. Manchmal sind wir völlig irritiert vor diesen Mustern gestanden. Heutzutage kann man Farbe analysieren und sowieso alles wissenschaftlich erklären. Aber in unseren Putzmustern haben diese Farben abermals eine neue Realität bezüglich Stofflichkeit, Licht, Absorption, Oberflächenstruktur etc. gewonnen.

CS: Eure Methode war also die Empirie?

TP: Nach dem vielen Sprechen steht man schlussendlich auf der Baustelle. Wir haben etwas gesetzt, betrachtet, modifiziert. Wir sind von gewissen Regeln ausgegangen, aber nicht im strengen Sinn von Farbtheorie und Systemen. Wir haben uns immer wieder auf die Wirkung der Dinge konzentriert.

CS: Tatsächlich verschmelzen Kunst und Architektur im LWB-Gebäude zu einer sinnlichen Totalität. Wie wichtig ist das Farbkonzept am Schluss für das Haus geworden?

TP: Ein Entwurf geht in der Regel vom Raum aus oder von der Frage, welche Funktionen wo zusammenkommen, welche Strukturen die Räume haben, wo Licht hereinkommt etc. Aber es ist spannend, zu sehen, wie wichtig Duktus und Farbe der zuletzt aufgetragenen Fläche, Semper würde von der Bekleidung sprechen, für die Empfindung wird – besonders im Verhältnis zu allen anderen Kriterien. Das «letzte» Material, in diesem Fall die Farbe, gewinnt die grösste Bedeutung, auch wenn es am Anfang des Entwurfs nicht primär war.

Besonders interessant wird es dort, wo zwischen der Architektur und der Farbigkeit eine enge Korrelation zu Stande kommt. Vielleicht erleben viele Leute unseren Bau deshalb als

gelungen, weil seine «Urform» von der Farbe aufgegriffen, vertieft, potenziert wird.

CS: Kann das Farbkonzept mit Eurer architektonischen Haltung in einen Zusammenhang gebracht werden?

MG: Wir haben schon an der ETH zu spüren begonnen, dass Entwurf allein in den rationalen Kategorien, mit denen wir konfrontiert worden waren, nicht weiter führt. Deshalb auch unser Interesse an der spanischen Architektur: Sie ist gleichermassen rational wie narrativ. Eine Schlüsselfigur für uns ist Antonio Ortiz, der in einer Kritik den Spruch «il faut salir le projet» geprägt hat.

Das Abweichen von Regeln zwingt dazu, neue Denkbereiche zu erschliessen. Man beginnt zu akzeptieren, dass eine «Lösung» nicht alle Probleme bewältigen kann. Darin liegt letztlich auch die Legitimation, immer wieder unterschiedlich, neu zu reagieren, komplex zu reagieren. Diese Themen beschäftigen uns in der Architektur, auch dann, wenn wir nicht mit Künstlern zusammenarbeiten.

CS: Farbe und Kunst am Bau bleiben für Euch weiterhin ein Thema?

TP: Kandinsky im «Geistigen in der Kunst» und Goethe in seiner dicken Farbtheorie, um zwei wichtige Beispiele herauszugreifen, haben die Wirkungen der Farben eindrücklich beschrieben.

Dieses Feld beginnen wir langsam gefühlsmässig auszumessen. Wir haben in der LWB Ansätze zur Kontrolle solcher Dinge versucht. Nun machen wir Beobachtungen am fertigen Gebäude.

MG: Wenn man z. B. der sienaroten Wand entlang nach oben geht, erlebt man völlig überraschende Übergänge und Reflexionen. Umgekehrt bin ich an einigen Stellen perplex, wie genau das Resultat der Idee entspricht. Aber eigentlich lassen sich die Erfahrungen, die der fertige Bau vermittelt, nicht vorwegnehmen.

TP: Das LWB-Gebäude hat uns extrem Lust gemacht weiterzuforschen, uns theoretisch weiterzubeschäftigen. Ein Effekt war die Ausgangslage für unser nächstes Gebäude. Zuerst war ganz klar, dass wir nicht gleich arbeiten wollten wie für die Felsenau.

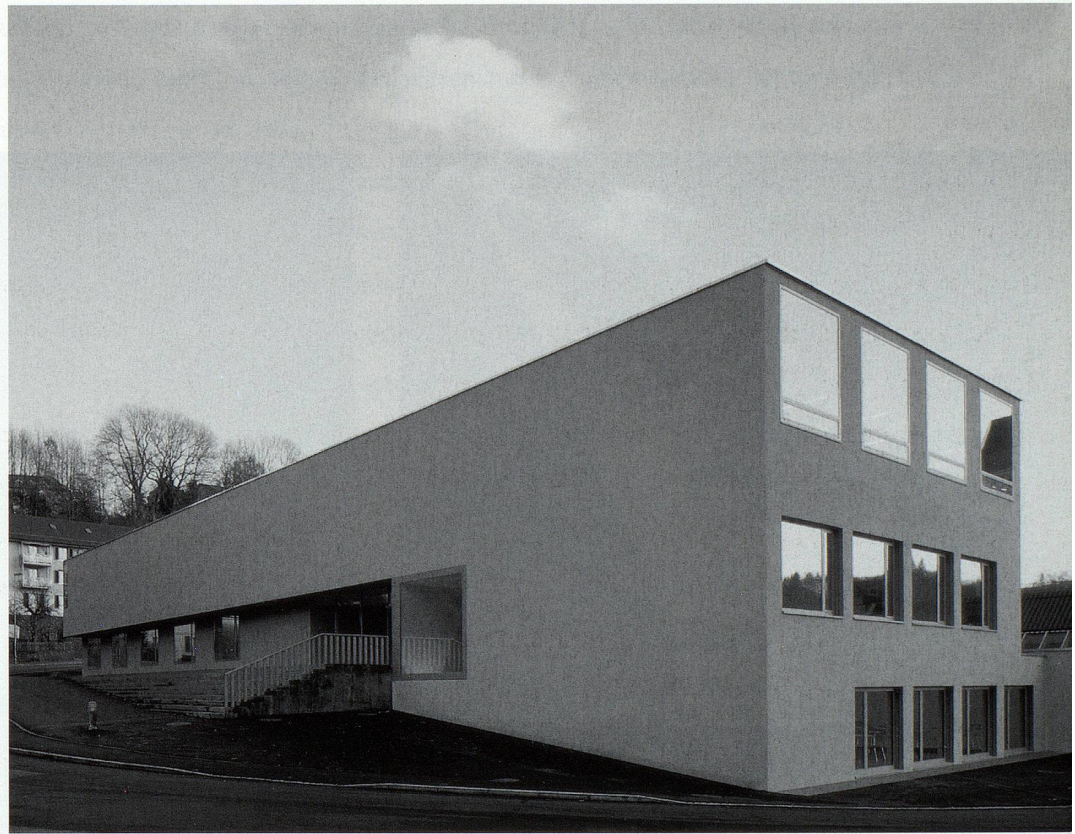
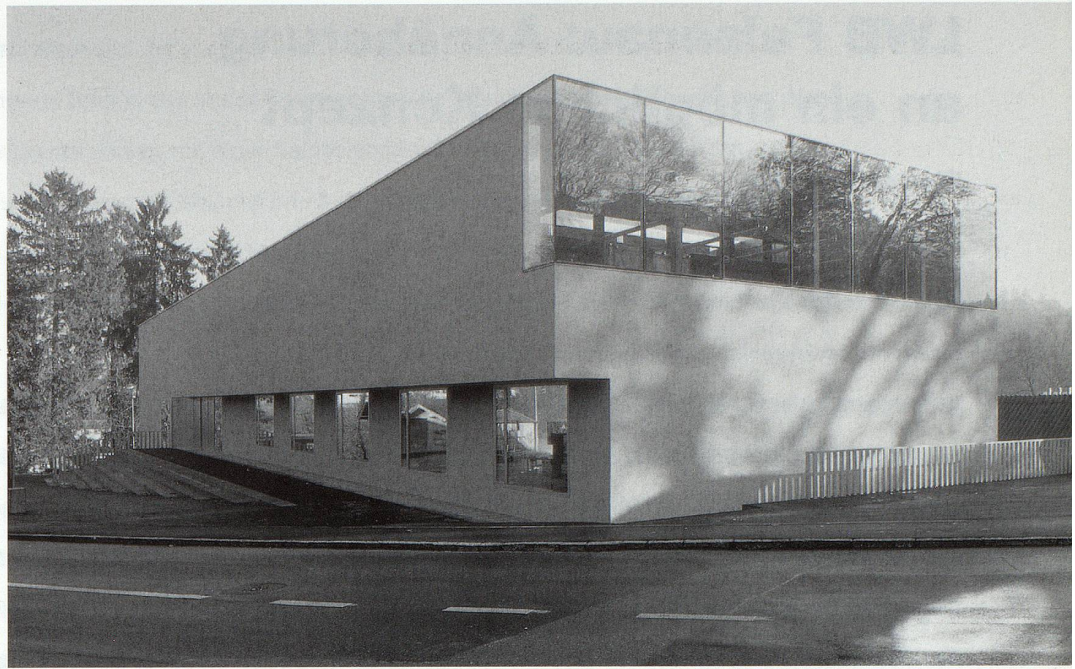
Das hat damit zu tun, dass das Haus aus Holz sein wird, ein länglicher Baukörper mit filigraner Tektonik. Erst nachdem wir einen grossen Bogen geschlagen hatten, griffen wir bei den Innenwänden doch wieder auf Farbe zurück. Und doch wird das Haus nicht mit der LWB vergleichbar sein. Bei diesem Projekt begleitet uns übrigens Istvan Balogh. Er arbeitet an einem Objekt, einem grossen Leuchtkasten.

CS: Seid Ihr bei der engen Zusammenarbeit mit Elisabeth Arpagaus auf Grenzen, auf Probleme gestossen?

TP: Es gibt den Vorwurf der Instrumentalisierung der Kunst für einen architektonischen Gedanken; er ist nicht ohne Berechtigung. Wir haben diese Kritik von verschiedenen Seiten vernommen. Jedoch: Zunächst muss ein Künstler für sich entscheiden, ob er Auftragskunst ausführen soll. Dann, ob er sich einbinden lassen will oder ob er lieber Kontrapunkte zum Bau setzen will.

MG: Elisabeth konnte in einem Massstab arbeiten, den sie als Künstlerin sonst selten zur Verfügung hat. Sie hat gewissermassen die Architektur für die Kunst instrumentalisiert, hat Material in der Grössenordnung fast einer halben Million Franken verbauen können. Freilich waren es die italienischen Gipser, die das Kunstwerk «gemacht» haben.

TP: Unser Konzept lässt sich mit dem französischen Begriff «Art intégré» viel besser umschreiben als mit «Kunst am Bau» oder «Kunst im öffentlichen Raum», wie es in Bern heisst. Diese Konzepte insinuieren tatsächlich Kunst als etwas Appliziertes, Aussenstehendes. Aber das muss nicht sein.



Aussenansichten Foto: Hannes Henz