

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 90 (2003)
Heft: 11: et cetera

Artikel: Peter Heman 1919-2001 : Architektur Photographie : zur Ausstellung im Architekturmuseum Basel
Autor: Helfenstein, Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-67165>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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

Peter Heman 1919–2001 Architektur Photographie

Zur Ausstellung im Architekturmuseum Basel

«Von solch suggestiven Schwarzweissaufnahmen könnte manch ein Architekturfotograf noch heute einiges lernen.»

(Roman Hollenstein, NZZ 4./5.10.2003, S. 48)

Es gibt Ausstellungen, die bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt, nicht das Verbindende oder Gemeinsame, sondern gerade die unüberbrückbare Distanz eines Werks zur jeweiligen Gegenwart aufzeigen. Die erstmalige Werkpräsentation des heute weitgehend unbekannteren Fotografen und Verlegers Peter Heman (1919–2001) im Basler Architekturmuseum gehört meines Erachtens in diese Kategorie; gerade dadurch gewinnt sie jedoch insbesondere im Hinblick auf die heutige Architekturfotografie an Interesse.

Peter Heman gehört zur Gruppe der «sesshaften» Fotografen, die sich intensiv und kontinuierlich über einen langen Zeitraum hinweg mit ihrer unmittelbaren Umgebung, ihrer vertrauten Stadt, auseinandersetzen und von dieser in ihrer Arbeit geprägt werden, so wie sie umgekehrt deren Bild oft in entscheidender Weise mitprägen. Für Peter Heman war es die Stadt Basel, die ihn mit all ihren Schattierungen, ihren Räumen und Gebräuchen reizte und forderte. Ihr widmete er mehrere selbst gestaltete und auch selbst verlegte Bücher. Dies heisst freilich keineswegs, dass sich sein Horizont auf Basel beschränkt hätte; Publikationen zur europäischen Barockarchitektur beispielsweise belegen das Gegenteil. Auch seine Lehrjahre verbrachte Heman ausschliesslich in Basel. Zunächst im Atelier Höflinger, wo er mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit vertraut gemacht wurde, später bei Robert Spreng, der unter anderem die Basler Bauten von O. R. Salvisberg auf höchstem Niveau dokumentierte. Wie Peter Röllin, auf dessen Initiative die Ausstellung zurückgeht, im Katalog ausführt, zählte Peter Heman führende Basler Künstler wie etwa Max Kämpf zu seinen engsten persönlichen Freunden.



«Bahnhofplatz nach Regenguss»,
Basel 1958

Die Ausstellung konzentriert sich im Wesentlichen auf Hemans Architekturfotografien, seien diese nun im Auftrag oder als freie Arbeiten entstanden. Ganz nebenbei zeigt sich übrigens auch, welch erstklassiger Rahmen das Domus-Haus für eher intimere, kleinformatige Fotografeausstellungen abgibt – einzig das technisch nicht einwandfreie Verkleben der Fensterflächen mit Folienbildern, die eine allerdings ganz anders motivierte Idee der Herzog & de Meuron Ausstellung (1988) aufgreift, schmälert das visuelle Vergnügen. Wer diese Bilder mit dem Auge des Historikers betrachtet wird sie eher als Variationen schon bekannter visueller Gestaltungen, manche vielleicht sogar als Spätlinge einstufen. Freilich sind sie alle mit grossem formalem Aufwand und hoher technischer Raffinesse ausgeführt. So verweist beispielsweise das Bild «Brunnen am Fischmarkt» (Basel 1943) mit seinem fast sensualistischen Oberflächenzauber, der grafischen Wirkung der gleissenden Tramschienen und der meisterhaften Inszenierung der Schwarz-Weiss-Valeurs, ganz deutlich auf bestimmte Pariser Traditionen. Das Motiv scheint spezifisch auf das Ausspielen der genannten Wirkungen hin ausgewählt worden zu sein. Für sich genommen bleibt es ohne Aussagewert (die Brunnenplastik ist einzig in Bezug von Gegenlichtfigur und Schattenwurf interessant). Oder das Bild «Dachlandschaft mit Münster. Sicht vom Nadelberg» (Basel um 1940): Die Fo-

tografie ist von seinem eigenen Haus aus gemacht worden. Sie vermittelt den Eindruck eines fast nach dem Zufallsprinzip entstandenen, eng gefügten Teppichmusters, dessen Ordnung sich sehr weit von der eigentlichen Struktur der Stadt entfernt hat. Vergleichbare grafische Muster erzielt Heman häufig durch das perspektivische Zusammenziehen von sehr nahen und entfernten Teilen zu einem Bildganzen, oder durch das Überlagern zweier Strukturen («Tanklager in Kleinhüningen», «Eisenbeton» usw).

Ähnliches lässt sich im Bereich der eigentlichen Architekturaufnahmen feststellen: Die zu dokumentierenden Bauten sind meistens eingebunden in ein Netz von manchmal heterogenen Elementen, die jedenfalls kaum je einen sachlichen Zusammenhang mit den Bauten eingehen. Eine besondere Note erhält diese Sichtweise dann, wenn menschliche Figuren ins Bild eingeführt werden, wie etwa bei der Aufnahme von Roland Rohns Hochhaus an der Grenzacherstrasse (Basel 1960). Das Bild ist fast von der Strassenfahrbahn aus aufgenommen worden. Im nächsten Vordergrund erheben sich riesenhaft zwei Radfahrer und überragen beinahe das Hochhaus, das sie mit ihren Körpern schier verdecken. Man könnte darin eine «menschliche Sicht» lesen. Ich bin mir da nicht so sicher, denn dies wäre der Fall, wenn es um das tatsächliche Verhältnis von Figur und Hochhaus ginge. In Wirklichkeit jedoch kon-

struiert der Fotograf ein Verhältnis, das sich als reichlich willkürlich erweist und zudem der Tendenz erliegt, im Bild die Dimension der Architektur auf ein «menschliches Mass» zu reduzieren. Daraus können die Architekturfotografen von heute durchaus etwas lernen, wenn auch per negationem: Die Kritik an Hemans Ungenügen in der Darstellung des Verhältnisses von Figur und Architektur verweist unbarmherzig auf eine Leerstelle in der eigenen Arbeit und müsste zum Ausgangspunkt eigener Versuche auf diesem Feld werden.

Es wäre freilich ungerecht und geradezu kleinlich, Hemans Werk auf diese kritischen Aspekte zu reduzieren. Die Ausstellung birgt Kostbarkeiten, die vollkommen frisch wirken. So etwa die Aufnahme «Bahnhofplatz nach Regenguss» (Basel 1958): Die nächtliche Szene ist menschenleer, Elemente des Verkehrs und der Reklame prägen das vollkommen offene Bild. Die Lichtreflexe auf den mäandrierenden Wasserlächen bringen die Verschränkung von Licht und Dunkel, ein fotografisches Urthema par excellence, mit grosser Gelassenheit zur Darstellung. Aber gerade die Brillanz des Bildes irritiert und weckt die Aufmerksamkeit des kriminalistischen Auges: Die gespiegelten Lichtreklamen erscheinen unmittelbar neben den durch die mangelnde Tiefenschärfe etwas verwischt wiedergegebenen Kühlerhauben unnatürlich scharf, und auch ihr Reflexionswinkel dürfte einer genauen Überprüfung kaum standhalten. Offensichtlich hat da der Pfiffikus in der Dunkelkammer mächtig nachgeholfen, um der Nacht zu ihrer Schönheit zu verhelfen. Oder mit anderen Worten: Lange vor der Epoche der digitalen Bilderproduktion hat es Peter Heman durchaus im aussermoralischen Sinne verstanden, die Lüge der bildnerischen Wahrheit dienstbar zu machen.

Heinrich Helfenstein

Die Ausstellung im Architekturmuseum Basel dauert noch bis zum 30. November 2003. Katalog: Peter Heman, 1919–2001, Architektur Photographie, Architekturmuseum Basel 2003. Bilder aus dem Nachlass von Peter Heman, mit Beiträgen von Guido Magnaguagno, Peter Röllin und Ulrike Jehle-Schulte Strathaus. Fr. 32.–; ISBN 3-905065-39-8

Ein unbequemer Zeitgenosse: Paul Schmitthenner 1884–1972

Brüche und Widersprüche in einer deutschen Biographie

Der Auseinandersetzung mit Paul Schmitthenner ist man jahrzehntelang aus dem Weg gegangen. Denn sie rührt an Fragen der jüngeren deutschen Geschichte, die immer noch nicht wirklich beantwortet sind. Zugleich wirft sie einen Schatten auf eine allzu einseitige Architekturgeschichtsschreibung zugunsten des Neuen Bauens als der Architektur in der Weimarer Republik, obwohl das Neue Bauen ja nur einen Bruchteil des tatsächlichen Baugeschehens ausmachte. Man hat es sich jahrelang zu leicht gemacht, Schmitthenners Kritik an der damals noch jungen Moderne mit dem Argument seiner opportunistischen, später widerrufenen NS-Nähe vom Tisch zu wischen und ihn damit in Vergessenheit geraten zu lassen. Schmitthenner, Sohn eines Gerichtsbeamten, 1884 im elsässischen Lauterburg geboren, lässt sich schwer einer Schublade zuordnen. Denn er war beides: traditionsbewusst und modern zugleich. Weil sein Denken und Handeln immer aus einer klaren, eigenständigen architektonischen Haltung heraus bestimmt war, eckte er letztlich überall an, selbst bei der Denkmalpflege, die ihm wiederholt einen zu leichtfertigen Umgang mit der historischen Bausubstanz vorwarf. Heute erscheint die Distanz zum Zeitgeschehen gross genug für eine kritische Würdigung des Schaffens dieses tonangebenden Architekten und einflussreichen Architekturlehrers der «Stuttgarter Schule», wie sie in der gerade zu Ende gegangenen, sehenswerten Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum vorgenommen wurde.

Als Schüler Richard Riemerschmids wurde Schmitthenner zu einem glühenden Verfechter der Gartenstadtidee mit all' ihrem reformerischen Gedankengut. Die Gartenstadt verstand er als alternative Siedlungsform zur Grossstadt der modernen Industriegesellschaft. Sie kam seiner nos-

talgischen Sehnsucht nach der vertrauten kleinstädtischen Ordnung und dem Bild von der «schönen alten Stadt» entgegen. Der Bau seiner ersten Gartenstadt Staaken während des Ersten Weltkriegs begründete Schmitthenners Ruf als Siedlungsbauer und virtuoser Raumkünstler. Sein ganzheitlicher Anspruch, der wenig Raum für individuelle Entfaltung lässt und sich durch sein gesamtes Werk zieht, hat hier seine Wurzeln. Hier experimentierte er aber auch schon früh erfolgreich mit Normierung und Typisierung – Themen, die sich das Neue Bauen später auf die Fahnen schrieb. Er war Mitglied des Werkbundes, dessen Ziele er zeitlebens verinnerlichte, er unterzeichnete das Manifest des Arbeitsrats für Kunst und gehörte Jahre später neben Walter Gropius und Ernst May mit zu den Sachverständigen der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen (RFG). Wie die Avantgarde sah er den einzigen Ausweg für die Behebung der Wohnungsnot in der Industrialisierung des Massenwohnungsbaus. Tatsächlich war der Anteil der Vorfertigung bei Schmitthenners «Fafa»-Bauweise, die aus Erfahrungen mit Fachwerkbauten entstanden war und mit dem nordamerikanischen Balloon-Frame-Bauweise aus dem 19. Jahrhundert verwandt ist, bei weitem höher als etwa bei Gropius' Törtener Versuchssiedlung. Zugleich konnte er die Hausbaukosten wesentlich verringern. Und er erwies sich als Pionier der praktischen Normierung. Der äusseren Haut seiner Häuser jedoch sah man ihren fortschrittlichen Gehalt nicht an und das sollten sie auch nicht. Sie blieben ebenso unscheinbar wie Schmitthenners grosses Vorbild: Goethes Gartenhaus in Weimar. Im Gegensatz zu der Avantgarde, die nach einem der Moderne angemessenen architektonischen Ausdruck suchte, sah Paul Schmitthenner in der rationalisierten Konstruktion keinen Grund zu neuer Gestaltung, denn für ihn galt das biedermeierliche Ideal des «einfachen deutschen Hauses», wie er es in seiner programmatischen Schrift «Das deutsche Wohnhaus» darlegte. Vielmehr verspottete er die Bauten der Vertreter des Neuen Bauens, weil jene