

A R T E C

Es ist schon bemerkenswert: In diesem Land besitzt die moderne Kunst kein öffentliches, in diesem Jahrhundert gebautes, zweckgewidmetes Gebäude. Die Moderne mußte und muß nach wie vor in Österreich in ästhetisch und historisch vorbelasteten Räumlichkeiten Unterschlupf suchen. Die gegenreformatorische Überwältigungsästhetik des Barocks und das andauernde Kostümfest des Historismus erlauben keinen freien Blick auf die ohnedies mager vertretenen, störungsempfindlichen Tafelbilder der klassischen Avantgarde. Kein Primärfarbenspektrum, das so unverwechselbar mit dem Freiheitskampf der Moderne verbunden war, kann ungetrübt durch das Biedermeier-Braun oder das Klimt-Gold betrachtet werden. Keine Gerade kann sich in ihrer Selbstevidenz offenbaren, wenn in der Nachbarschaft zentnerschwere Stukturen schwellen. Wen wundert's, daß es die klassische Moderne schwer hatte, sich in diesem Psychotop von ästhetischen und geschichtlichen Besetztheiten durchzusetzen, obwohl Wien um die Jahrhundertwende mit Wagner, Loos, Hoffmann und Schiele ein Brennpunkt der anbrechenden Moderne gewesen ist.

Die verpaßte Moderne und der fehlende White Cube

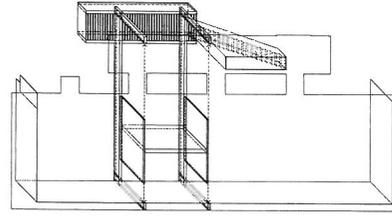
An dieser Stelle müssen wir die These wiederholen, daß das Scheitern der Moderne in Wien nicht zuletzt auf das Fehlen jener Einrichtung zurückzuführen ist, die für die Durchsetzung der Moderne unabdingbar war, auf das Fehlen des sogenannten White Cube, dem neutralen, weißen Galerieraum. Der amerikanische Künstler und Kunsttheoretiker Brian O'Doherty hat in den siebziger Jahren die eminente ästhetische und auch institutionelle Bedeutung dieser weißen, keimfreien Kiste in seinem Essay „Inside the White Cube“ durchleuchtet: „Die Entwicklung der freischwebenden weißen Zelle gehört zu den Triumphen der Moderne. ... Die weiße Zelle hielt das Philistertum draußen und erlaubte es der Moderne, ihre unablässigen Versuche, sich selbst zu definieren, zu einem Ende zu bringen.“

Obwohl das Jahrhundert bald vorüber ist und die Postmoderne mancherorts das Dekor auch auf die Museumswand zurückgebracht hat, beweist jede neue Ausstellung mit Niveau, wie dringlich der Bau eines eigens für die moderne Kunst errichteten Gebäudes mit funktionsgerechten Ausstellungsräumen und neutralen, stabilen Wänden ist.

Mit dem Museumsquartier der Gebrüder Ortner im Messepalast, in dem der größte Kulturbau der Republik entstehen soll, wäre nicht nur eines der großen Defizite im österreichischen Ausstellungswesen zu beheben, sondern eine unabdingbare Voraussetzung geschaffen, endlich die moderne Kunst im Kulturleben der österreichischen Gesellschaft zu verankern.

Der „Kunst Raum Wien“ und sein barockes Gehäuse

Gleichsam im Vorfeld und als Besetzung des Quartiers durch spätere Nutzer hat sich nun im rechten Flügel der ehemaligen k.u.k. Hofstallungen der „Kunst Raum Wien“ auf Zeit eingemietet; vis à vis vom Architektur Zentrum Wien und in unmittelbarer Nachbarschaft zum Kunst-Informations-Zentrum, das im Herbst eröffnet wird. Dieser Kunstraum soll eine der akuten Lücken im österreichischen Ausstellungsbetrieb versuchsweise schließen und den aktuellsten Formulierungen und Auseinandersetzungen der Gegenwartskunst ein Forum bieten. Wiederum sind es geschichtsträchtige Wände, die diese Ereignisse beherbergen werden – prominente Wände: Errichtet im 18. Jahrhundert von dem Barockbaumeister Fischer von Erlach bargen, sie die Hofstallungen der Habsburger. Seit 1921 ver-



waltet die Wiener Messe diese Hallen, die alles andere als für Kunst geschaffen sind. Der Ausstellungsmacher Harald Szeemann äußerte sich einmal skeptisch über die Idee, in diesen bestehenden Hallen, abwechselnd mit Messeveranstaltungen, Ausstellungen moderner Kunst unterzubringen. An eine Wand, an der wenige Tage zuvor ein Regal mit Schuhen gestanden habe, könne man keine Kunst hängen. Die Kunst könne nicht ständig gegen die Patina der Geschichte und des Kommerzes ankämpfen, sie brauche den neutralen, nur ihr gewidmeten Raum. Nun, der neue „Kunst Raum Wien“ wird für 730 Tage einen Probetrieb absolvieren und in diese Räume einziehen. Gleichsam in Umkehrung zu Jannis Kounellis legendärer Installation „Duodici Cavalli Vivi“ von 1969, in der der Grieche zwölf lebende Pferde in der römischen Galerie L’Attico „ausstellte“, wird hier das Gemäuer der ehemaligen Hofstallungen besetzt, allerdings mit einem gewissen Schutzabstand.

Die beiden Architekten der Gruppe ARTEC, Bettina Götz und Richard Manahl, implantierten dem tonnengewölbten Langraum einen weißen Galerieraum, der gegenüber der barocken „Schale“ auf Distanz geht und der eine funktionsgerechte und flexible Bespielung mit Kunst ermöglichen soll. Doch handelt es sich um keinen eigentlichen, vollständigen White Cube, denn der Einbau ist

oben offen und auf der einen Seite aufgeklappt, und bildet ein beziehungsreiches Gelenk zwischen der Gegenwartskunst und dem barocken Hohlraum. In Querrichtung wird die „offene Schachtel“ überspannt von zwei Bügeln aus T-Trägern, die durch die beiden hochformatigen Türbögen in den Vorraum hinausreichen und an denen fünf Schiebewände laufen. Sie können ganz in diesen Vorraum gerollt werden, um den Gesamtraum freizugeben. Mit diesen Wandscheiben läßt sich aber auch mitten im Raum ein im Format variables Kabinett zurechtschieben. Der Saal wird dadurch gleichzeitig in drei unterschiedlich große Kompartimente gegliedert. Das Zusammenspiel von hüllendem Tonnenraum, offener Schachtel und querlaufenden Schiebewänden schafft so ein komplexes System von ineinandergreifenden Raumeinheiten, das weniger als Abfolge von einzelnen White Cubes denn als eine flexible, raumbildende Struktur von Flächen und Schichten zu verstehen ist. Ausstellungsmacher und Museumsleute denken, verbildet durch die stereometrische Minimal Art, gerne in Kisten mit klaren Grundrissen und fugenlosen Wänden ohne Brandmelder und Sockelleisten. An dieser Stelle mußte auch der Initiator des Kunst-Raums umdenken und sich mit einem beweglichen Einbau vertraut machen, der wohl, und das muß der zweijährige Betrieb zeigen, mehr den

neunziger Jahren entspricht, als der störungsfreien Weiß-Zelle der Moderne und dem massivwandigen Kunst-Tempel der verflochtenen Postmoderne.

Wien und die Abrechnung mit der Postmoderne

Wie der Firmenname der 1985 gegründeten Gruppe ARTEC schon sagt, versuchen die jungen Gestalter verschiedene Disziplinen in ihrem Denken zusammenzufassen und auf die Architektur zu fokussieren. Die Endsilbe -tec verweist auf das griechische „techné“, das in der Renaissance als Teil der „artes mechanicae“ noch aus der künstlerischen Tätigkeit hervorging, wie umgekehrt Leonardo eine Bildfindung wie eine technische Erfindung behandelte. Erst die Mechanisierung und Industrialisierung spaltete die techné von der Kunst ab. Der Utopismus der Konstruktivistischen suchte in den zwanziger Jahren nach einer neuerlichen Synthese von Technik, Wissenschaft, Kunst, Architektur und Gesellschaft und hinterließ eine schwierige Erbschaft, die untergründig auch ARTEC beschäftigt. Ihm stand die rigide Funktionalismus-Doktrin gegenüber, die, nicht zuletzt in Wien von Adolf Loos mitentfacht, bis heute eine fruchtbare Konkordanz von Ästhetik und architektonischer Ethik verhindert. Max Bill versuchte in den vierziger Jahren

die enge Kausalität von Form und Funktion aufzubrechen, indem er die gestalterische Methode der „Konkreten Kunst“ auf die neue „Konkrete Architektur“ übertrug und die Kategorie der „Schönheit“ wieder einführte. Die „gute Form“ sollte dieser Triade von Form-Funktion-Schönheit einen Namen geben und kann in der Ulmer Neuauflage des Bauhauses begutachtet werden. Die Postmoderne ignorierte dann die schwierige Wechselwirkung von Form und Funktion. Sie stellte kurzerhand die Ästhetik über die Ethik, um den Konflikt mit einem Kleid von intellektuellen Stilcollagen zu überdecken.

Die durch Finanzierungs- und soziale Um-schichtungen sich aufdrängende Forderung nach kultureller Neuorientierung in den neunziger Jahren bringt eine klärende Abrechnung mit der Postmoderne. Sie hilft neuen Haltungen zum Durchbruch, die der „Architektur-Anwalt“ und ehemalige Leiter des Frankfurter Architekturmuseums, Vittorio Lampugnani, kürzlich mit dem Hang zur „neuen Gewissenhaftigkeit, Bescheidenheit, Einfachheit, Konvention, zum korrekten Konstruieren und zur inneren Logik“ zusammengefaßt hat.

In Wien gewinnt diese Auseinandersetzung zwischen der egomanistischen Postmoderne und dem neuen „architectural correctness“ durch den sprichwörtlichen Anachronismus dieser Stadt

eine besondere Schärfe. Verspätete Anerkennung und fehlende öffentliche Aufträge bewirkten seit je eine Störung der natürlichen Generationenab-löse. Wichtige Lebensleistungen müssen noch im Spätwerk um ihre Durchsetzung ringen, während eine jüngere Generation zur gleichen Zeit inhaltlich zu ihrer Hochblüte findet. So verhinderte die katholische, kleinbürgerliche Reaktion bis in die achtziger Jahre hinein die Entfaltung einer genialen Architektengeneration, die die Fähigkeit besaß, Wien in den sechziger Jahren zur Hauptstadt der Postmoderne zu machen - nachdem, Dietmar Steiner gemäß, die Postmoderne eigentlich schon mit Wagner, Loos, Frank usw. geboren worden war. Die Deformationen als Folgen dieser Ignoranz sind bekannt: Zum einen „verzurrte“ sich die hohe Qualität und das große Wissen ins Private und die Architekten mußten sich mit kleinen Laden- und Lokalausbauten begnügen. Treffend beschrieb Wolfgang Kos diesen endogenen Verzehr gestalterischer Energien in den siebziger Jahren: Mit „hoher Drehzahl auf engem Raum“ charakterisierte er das Wiener Phänomen des sog. „Little Architecture“. Zum anderen emigrierten Architekten und mußten lange auf heimische Aufträge warten. Die angestaute Energie brach aber dann, wenn die Bauplätze einmal für diese Potenzen geöffnet wurden, ebenso desaströs über Wien herein wie

das vormalige Bauverbot. So ist das Haas-Haus im Epizentrum Wiens doch nur als Rache des Weltarchitekten an seiner Heimatstadt zu erklären und der Spalt am Michaelerplatz als Geste des Verletzten.

**ARTEC:
Reduktion, Struktur
und Kontext**

Doch die Zeichen weisen auf eine Normalisierung. Viele jüngere Architekten erhalten nun schon um Vierzig ihre größeren Aufträge. Zudem machen die Vermittlungsleistungen etwa eines Adolf Krischanitz, der ausländische Kollegen in eigene Großprojekte einspannt, und die inhaltlich-publizistische Potenz der Zeitschrift „UmBau“ Wien ganz selbstverständlich zu einem internationalen Platz der Architekturdebatte. ARTEC profitiert von diesem neuen Klima und versteht es, diese Chance mit einem avancierten Architekturbegriff, der sich nicht am fruchtbaren Austausch mit künstlerischen Methoden schärft, umzusetzen. Ihre Selbstdefinition verkünden sie mit einem Manifest: „Wir fordern eine plastische Architektur im Sinne von weniger ist mehr.“ Von außen analysierte der Architekturtheoretiker Walter Chramosta drei gestalterische Merkmale der Gruppe: 1. Die vollplastische Durchgestaltung des Objekts, 2. die von

einer symbolischen Tektonik beförderte strukturelle Logik und 3. die Präsenz der Oberfläche und das Zelebrieren der Bekleidung. Einig sind sich die Kommentatoren über die eigenständige Qualität zur Stringenz und Strenge, zur Klarheit und Abstraktion, was ARTEC zu beachtbaren Exponenten der von Lampugnani beschriebenen neuen Architektengeneration macht.

Selbst legen die ARTECIaner in dem manifestartigen Kurztext „Der Apparat der Formfindung“ von ihrem abstrakten Denken Zeugnis ab. Darin beschreiben sie die Methodik der Gestaltung aus der immanenten Logik der Form und die serielle Organisation der Formeinheiten in linearen und flächigen Strukturen. Zu ergänzen wäre dieser strukturelle Aspekt durch den kontextuellen. In dem mittlerweile bekannt gewordenen „Haus Manahl“ im vorarlbergischen Nüziders demonstrieren sie ihre sensible und ideenreiche Bezugnahme auf die topographische, kulturelle, aber auch baubehördliche Umgebung. Nachdem die örtliche Baupolizei einen ersten Entwurf mit Flachdach zurückgewiesen hatte, ließ ARTEC das Dach zu einem verblechten, prismenförmigen Flachkörper auswachsen und kippte diesen auf der Kante des Grundgeschosses in eine Schiefelage, sodaß die alpinen Satteldach-Hüter nichts mehr sagen konnten. Gleichzeitig war am Rande der Bauzone

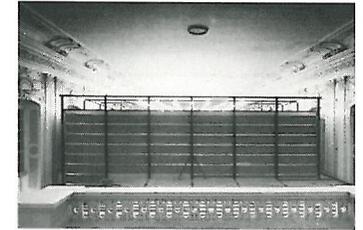
eine formal-tektonische Lösung gewonnen, die eine sinnreiche Beziehung zur umgebenden Gebirgs-welt aufnahm. Dieser eigenwillige Hang zur subversiven Affirmation sollte sich auch fruchtbar erweisen für den diffizilen Einbau des „Kunst Raums Wien“ in den Barocktrakt des Messepalastes. Sie liefert die Strategie, den Eigenwert der Form und die strukturelle Logik in ein variantenreiches, aber stets richtiges Verhältnis zur Funktion zu bringen. Funktion ist niemals monokausale Voraussetzung für die Form, wie es die eindimensionale Form-Follows-Function-Doktrin vorschrieb, vielmehr ist sie selbstverständliche Grundlage, so wie eben ein Dach dicht sein soll. Und daß ein Dach verschiedene Formen annehmen kann, demonstriert das Nüzider Haus.

„Architekturtopos Wien“: Stoffwechsel zwischen den Disziplinen

Viele Aspekte der Architektur-Philosophie von ARTEC stehen in einem Dialog mit dem künstlerischen Wissen und den Erfahrungen aktueller Positionen der österreichischen Kunst. Der Autor hatte 1985 in einem Aufsatz versucht, den Einfluß des Urbanen und des Architektonischen auf den österreichischen Kunsttopos nachzuzeichnen. Es wurde von der These ausgegangen, daß das über das Architekto-

nische vermittelte universale, (kultur)geschichtliche und ästhetische Wissen in die Kunst eingeht und sich in strukturellen Isomorphismen niederschlägt. Die Architektur öffnet den lange Zeit durch den Topos des Expressiven verstellten Blick auf die Wiener Jahrhundertwende und die fruchtbaren Auseinandersetzungen zwischen dem Positivismus, der Wittgensteinschen Sprachkritik und dem Ästhetizismus der Secession, zwischen dem „Denken im Raum“ von Loos und dem Spiel mit dem Ornament.

Diese Dialektik spiegelt sich in den heute, neben Franz West, diskursstärksten Exponenten der Szene, zwischen Heimo Zobernig und Gerwald Rockenschau, die beide in den letzten Jahren in ihren Installationen genuin architektonische Aspekte behandelten. Zobernigs lakonische, weiße Quader-Skulpturen, die in ihren verschiedenen Zurüstungen zuweilen die Zweckhaftigkeit von Sockeln, Vitrinen, Verpackungskisten annehmen oder sich wie umgestülpte Raummodelle des White Cube lesen lassen, scheinen der funktionalistischen Sprachkritik von Wittgenstein verpflichtet zu sein. In ihnen wird gleichsam das Sullivansche Diktum „Form Follows Function“ in „Function Follows Form“ umgepolt. Rockenschau dagegen verrät einen mehr spielerisch-affirmativen Umgang mit der wientypischen Verknüpfung des Hoffmannschen Purismus und dem Klimtschen



Erotizismus. In den letzten Jahren ist er vermehrt mit architekturähnlichen Einbauten, wie etwa an der letztjährigen Venedig-Biennale, hervorgetreten, die die formale wie auch institutionelle Ökonomie des modernen White Cube untersuchen und die die von Medien und neuen Technologien geprägte Wirklichkeit der Gegenwartskunst adaptieren. „Mit dem Anbruch der Postmoderne ist der Galerieraum nicht mehr „neutral“, heißt es bei Brian O’Doherty. „Die Wand wird zur Membran, durch die hindurch ästhetische und ökonomische Werte sich in Osmose-Verfahren austauschen.“ ARTEC bestätigt, daß ihr methodisches Denken sich in einer gewissen Parallelität zu Zobernigs sperrig-lakonischem Kritizismus und Rockenschaubs systemtheoretischer Revision des weißen Galerieraumes entwickelt.

Der Messepalast als Produktionshangar für den „Wiener“ White Cube?

Ihre konkrete Aufgabe, für den „Kunst Raum Wien“ ein praktikables Ausstellungssystem zu entwerfen, wird durch Begebenheiten von historischer Tragweite, die mit dem Ort zusammenhängen, eingerahmt. Die Zwänge und Mängel des Wiener Ausstellungsbetriebes wollten es, daß ausgerechnet die barocken k.u.k. Hofstallungen zu einem

„Produktionshangar“ für den in Wien fehlenden White Cube und damit Schauplatz für die nachgeholte Moderne wurden. Der Messepalast mußte in den letzten Jahren verschiedenlichst Ausstellungen mit Gegenwartskunst beherbergen und bereitete den jeweiligen Verantwortlichen einiges Kopfzerbrechen. 1986 wagte Harald Szeemann als erster das Abenteuer, in diesen Räumen, „die nicht für die Kunst gebaut worden sind und in denen sich Würde ungern einstellt“, eine große Festwochenausstellung einzurichten. Er hoffte, auf Einbauten und Sanierungsmaßnahmen verzichten zu können. Szeemann setzte auf die Bodenskulpturen der Minimal Art und der Arte Povera, in der Meinung, deren auf sich selbst konzentrierte Energien hätten die Fähigkeit, ihren eigenen Raum zu schaffen und das Umfeld vergessen zu machen. Bald drängte sich die Notwendigkeit auf, einen temporären Holzboden einzuziehen, um durch dieses Serviertablett die Plastiken wenigstens auf einer Seite „abzusichern“. Peter Weiermair wollte sich in seiner „Von der Natur“-Schau vier Jahre später gar nicht erst auf die Grundstruktur einlassen und ließ sich von Architekt Krischanitz eine vollständige, 54 mal 18 mal 9 Meter große Schachtel in die 1840 im Rokostil erbaute Reithalle einbauen. Die Architektur dieser Ausstellung sollte die Veranstaltung überdauern. Der listige

Architekt gestaltete sie von Anfang an als trojanisches Pferd im Dienst des größten und erbittertesten Kulturkampfes der Republik. Das mit Stahlseilen verspannte und mit Platten nach innen verschaltete Skelett wurde nämlich nach der Ausstellung aus den Stallungen hinaus in den Stadtraum geschoben. Dort steht sie nun, die Kiste, mitten auf dem Karlsplatz als Provisorium für die im Museumsquartier zur errichtende Kunsthalle. Die stille Eroberung erregte die Gemüter der Bevölkerung. Das provokante Gelb der Außenhaut sollte die Wiener Bürger aber daran gemahnen, daß sie dieses „Ungetüm“ auch wieder loswerden können, dann nämlich, wenn ihre politischen Entscheidungsträger endgültig grünes Licht für den Bau des Museumsquartiers gegeben haben und die eigentliche Kunsthalle, der erste, wirklich für die Kunst gebaute Raum, eröffnet wird. Vordringend lagert die Kiste weniger als trojanisches Pferd denn als Brutkasten auf dem Karlsplatz, in dem, gleichsam als Spätgeburt, der Bevölkerung die moderne Kunst nahegebracht werden soll.

1993 schrieb man mit der internationalen Ausstellung für Malerei „Der zerbrochene Spiegel“ ein weiteres Kapitel im Krieg um die angemessene Bestattung der Kunst im österreichischen Kulturleben. Schauplatz war neben der provisorischen Kunsthalle wiederum der Messepalast. Die für die



architektonische Gestaltung verantwortlichen ARTEC-Leute ließen es sich nicht nehmen, den Krischanitzschen Epeios-Streich zu ergänzen. Sie spiegelten in optimistischer Vorwegnahme die Kunsthalle in den Messepalast, in den „Produktionshangar“, zurück, indem sie den Grundriß der Halle in die Deckengestaltung aufnahmen. Wohl kaum anderswo ist ein Kulturkampf als so anschauliche Story lesbar geworden, wie jene der Geburt der Wiener Kunsthalle, ihrer Wanderschaft, ihrer erwarteten Rückführung und schließlichen Auferstehung im geplanten Museumsquartier.

Während die Bürgerschaft sich noch über das postgelbe, trojanische Pferd ereifert, hat die Eroberung des Museumsquartiers schon begonnen. Der „Kunst Raum Wien“ versucht dabei die bisherigen, im „Produktionshangar Messepalast“ gewonnenen Erfahrungen mitzuverarbeiten. Die Beobachtung von Szeemanns wandloser Ausstellung auf dem Parkett ist mit eingeflossen in die Entscheidung, den Boden an drei Seiten zu stabilen Hängeflächen hochzuziehen. Krischanitz' abgeschlossene Box wurde aufgeklappt und als offener, temporärer White Cube in das bestehende Gehäuse intransplantiert. Die eingezogene Schicht bietet die notwendige Distanz zum geschichtsträchtigen Gemäuer, während das flexible Schiebewandsystem ein Gelenk mit Fischer von Erlachs

barocker Konzeption bildet, die ebenfalls aus einander durchdringenden Baukörpern besteht. Schließlich verarbeiten Bettina Götz und Richard Manahl eigene Erfahrungen aus der Spiegel-Ausstellung über die räumliche und psychische Infrastruktur des genius loci.

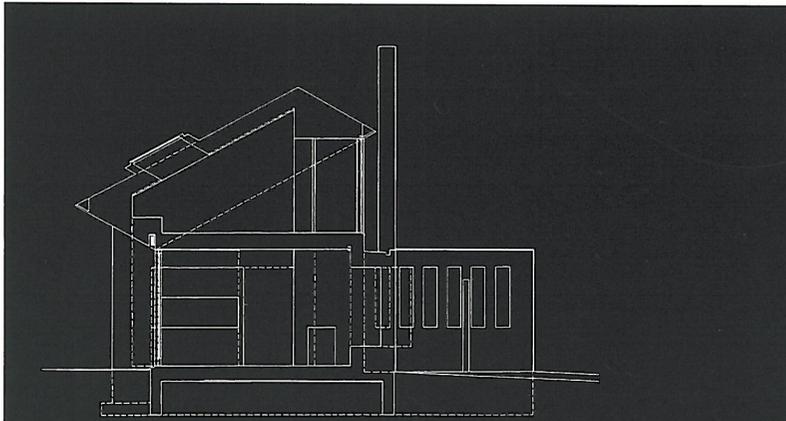
Von der institutionellen Widmung her wird der „Kunst Raum Wien“ verschiedenen Projektträgern als Struktur angeboten und muß von daher den verschiedenartigsten Aufgaben gewachsen sein. Er soll Brutkasten sein, in dem hoffnungsvolle Ansätze der österreichischen Szene reifen können und gleichzeitig trojanisches Pferd, über das diese Ideenprodukte in das Bewußtsein der österreichischen, aber auch der internationalen Öffentlichkeit eindringen kann. Er soll Experimentierbox und Forum sein für neue Diskurs- und Diskussionsformen der Kunst, aber auch ruhige Zelle für die störungsfreie Begegnung mit sensiblen Werken. Er soll Trainingsfeld und Prüfstellung für neuartige Präsentationsformen aktueller Kunst, aber auch „Tankstelle“ für den ausgelaugten Zivilisten sein. Nachdem die Künstler daran gegangen sind, den Kontext des Erscheinens von Kunst, also die Wände der Institutionen zu ihrem Thema zu machen, wird der „Kunst Raum“ selbst ständig auf dem Prüfstand stehen.

Er wird vor allem die für die neunziger Jahre prägende Auseinandersetzung zwischen den produkt- und den projektorientierten Positionen angemessen zu beherbergen haben. Auf der einen Seite stellt die neue „Besinnung auf die Autonomie“ die Dichtungsqualität der Wandung auf die Probe, auf der anderen Seite ist die Suche nach neuen Handlungsfeldern jenseits der Kunst auf die Flexibilität und Durchlässigkeit des Kunstgefäßes angewiesen. Für diese Auseinandersetzungen soll der „Kunst Raum Wien“ in den nächsten zwei Jahren ein Gefäß bieten.

Wohnhaus Andreas Manahl

Bauherr
Andreas Manahl
Ort
am Weiherweg, Nüziders, Vorarlberg
Planungs- und Bauzeit
1986-89

Das Haus liegt am Rand eines dörflichen Neusiedlungsgebietes, die nordostseitige Gebäudekante bezeichnet die Grenze zum Grünland, einem Schilfgürtel. Baukörper: Ein kompakter Bauteil, geometrisch klar und eingelech, liegt auf neutralem Sockel mit südseitig vorgesetzten Stahlbetonscheiben. Konstruktion: Massive Tragwände und Stützscheiben im Erdgeschoß, Holzkonstruktion (Leimbinder und Stützen) für den Dachkörper. Materialien: Mauerwerk verputzt naturfärbig, Sichtbeton. Verkleidung des Dachkörpers: Zinkblech. Zwischenteile: Glas, sightfrei oder matt, schwarzes Sperrholz (Betonschaltafel) außen und helles Sperrholz (Pappelsperrholz) innen.

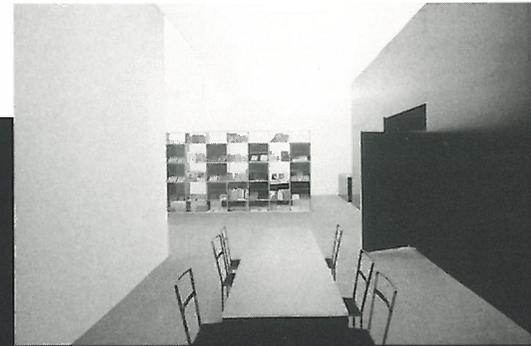
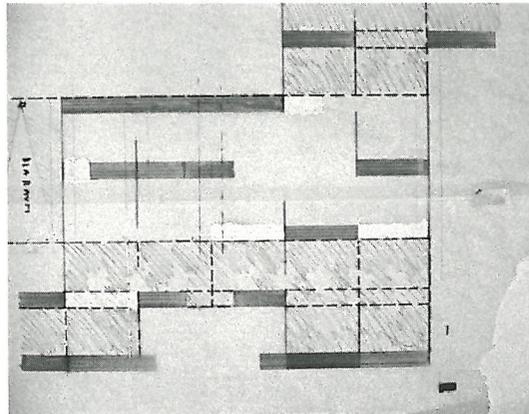
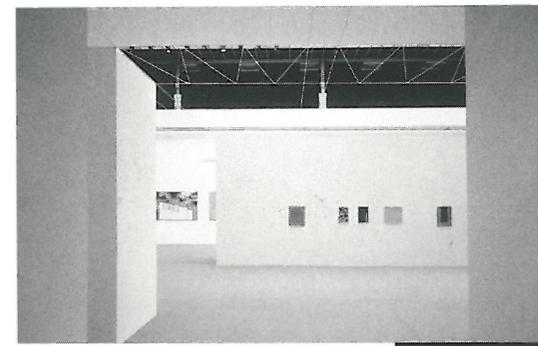


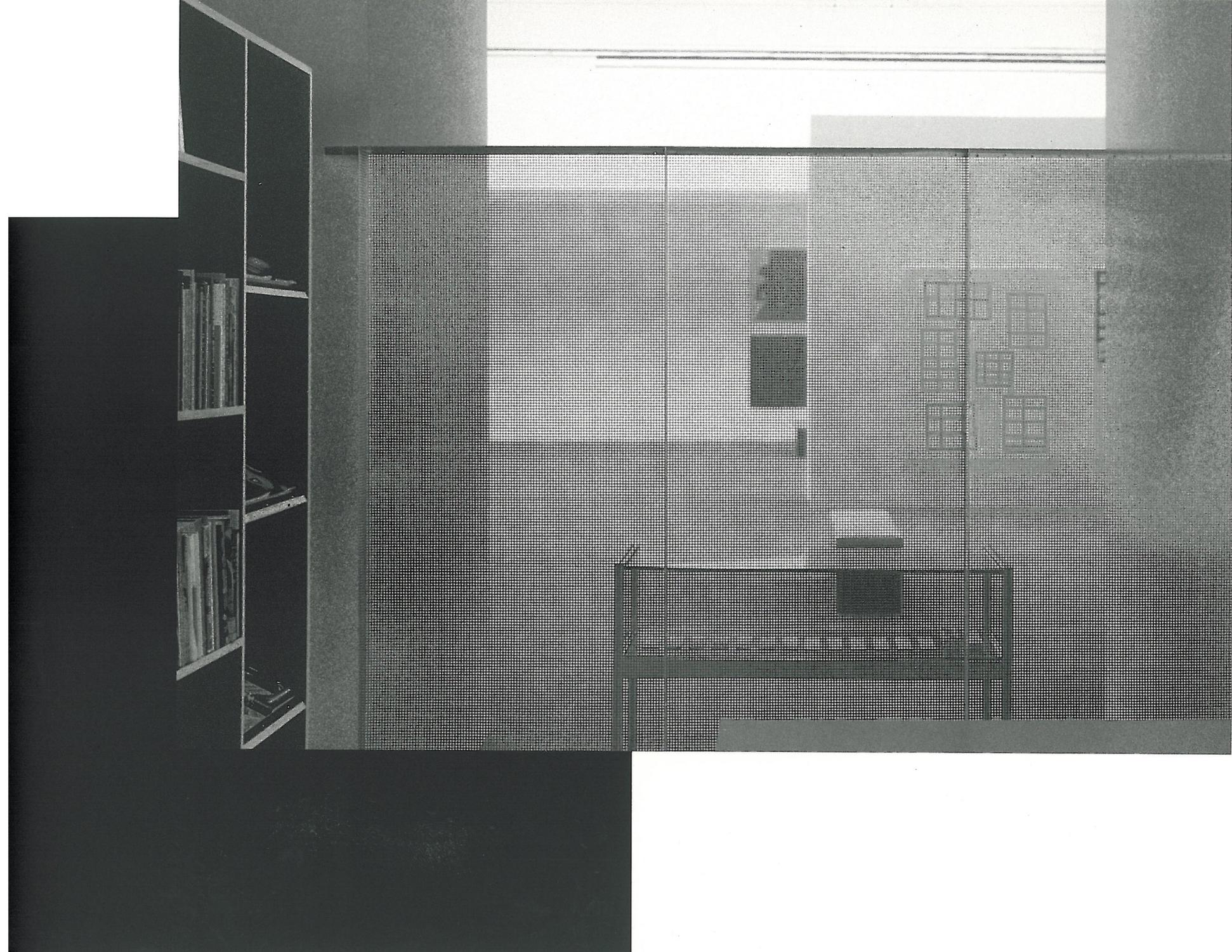


„Der zerbrochene Spiegel“, Ausstellungsarchitektur

Bauherr
Wiener Festwochen
Ausstellungskuratoren
Kasper König und Hans Ulrich Obrist
Ort
Museumsquartier (Halle B) und Kunsthalle Wien
Planungs- und Bauzeit
1992–93

Die Ausstellung fand gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten statt. Ein aus den jeweiligen Störungen der Räume entwickelter Ausstellungsraaster sollte die unterschiedliche Charakteristik der Ausstellungsorte aufheben. Konstruktion: Wandkörper aus Holzspanplatten (Unterkonstruktion: Dachlatten), Drahtseilverspannung in der Höhe der Wandoberkante und im Raster der Wandpositionen als Auflage für die Stoffdecken im Bereich der indirekt beleuchteten Nebenräume. Möblierung und räumlicher Ausbau des Vorbereiches: schwarze Sperrholzplatten (Betonschalttafeln) direkt verschraubt.

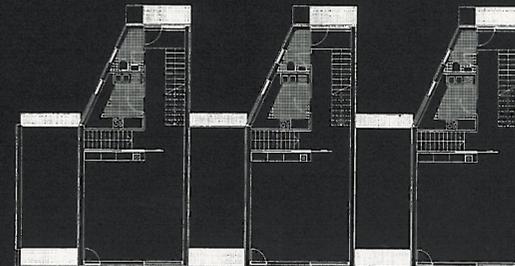
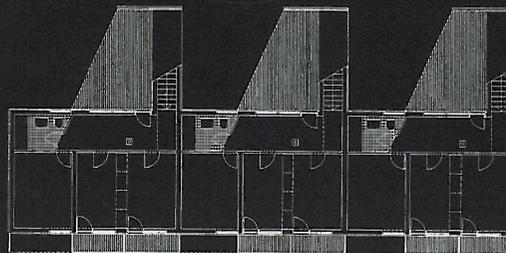




Reihenhäuser am Weiherweg

Bauherr
Firma Heinrich Manahl Ges.m.b.H.,
Fenster- und Fassadenbau, Innenausbau
Ort
am Weiherweg, Nüziders, Vorarlberg
Planungs- und Bauzeit
1989-94

Anschließend an das Wohnhaus Manahl begrenzen die drei Reihenhäuser das Siedlungsgebiet gegenüber dem Grünland. Baukörper: Eine gewisse Durchlässigkeit im Erdgeschoß wird durch Querstellen der ebenerdigen Bauteile erreicht, die entstehenden Zwischenräume können mit Rolltoren offen oder geschlossen gehalten werden. Der Zimmertrakt im Obergeschoß ist streng linear organisiert, Gang und Bad mit geringer Raumhöhe und Flachdach sowie das Schrägdach des Zimmertraktes erlauben eine zweite Belichtung und Querlüftung der Zimmer. Die Stiege wird durch ihre Lage zum ablesbaren Element, Erdgeschoß und Obergeschoß technisch und optisch verbindend. Der gesamte Baukörper ist im Wandbereich mit einer horizontalen Lärchenschalung verkleidet. Die südseitig vorgesetzten Loggien sind als selbsttragende Holzplattenkonstruktion („3s“) ausgeführt.

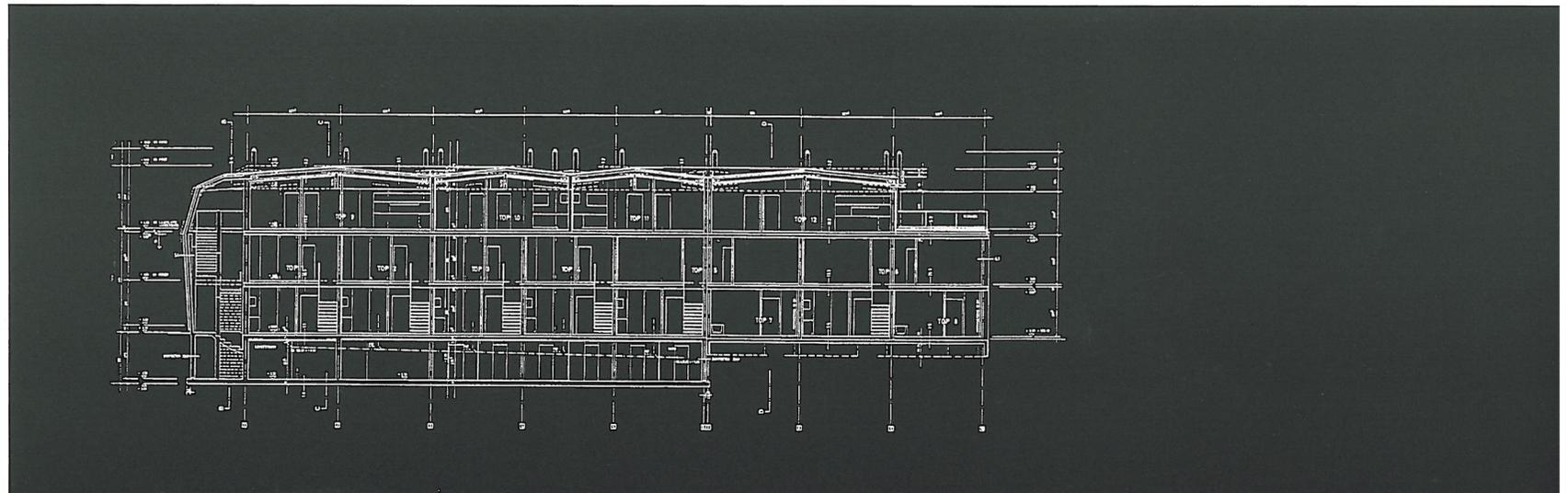
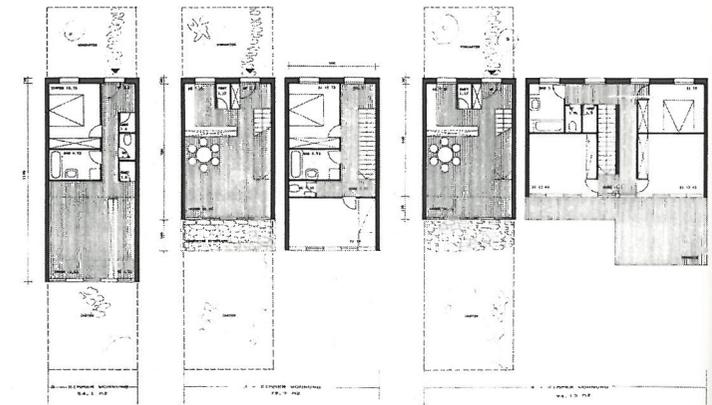
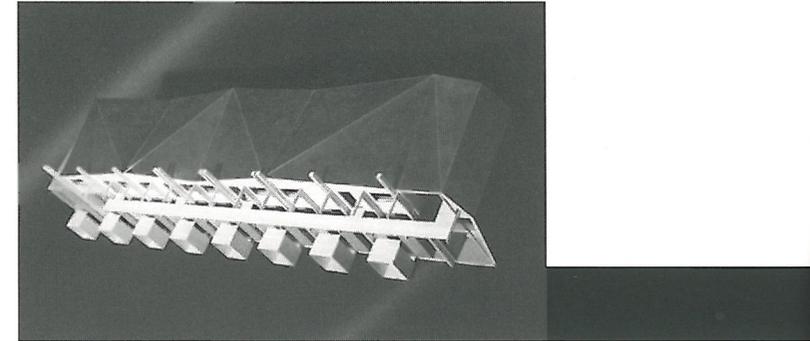


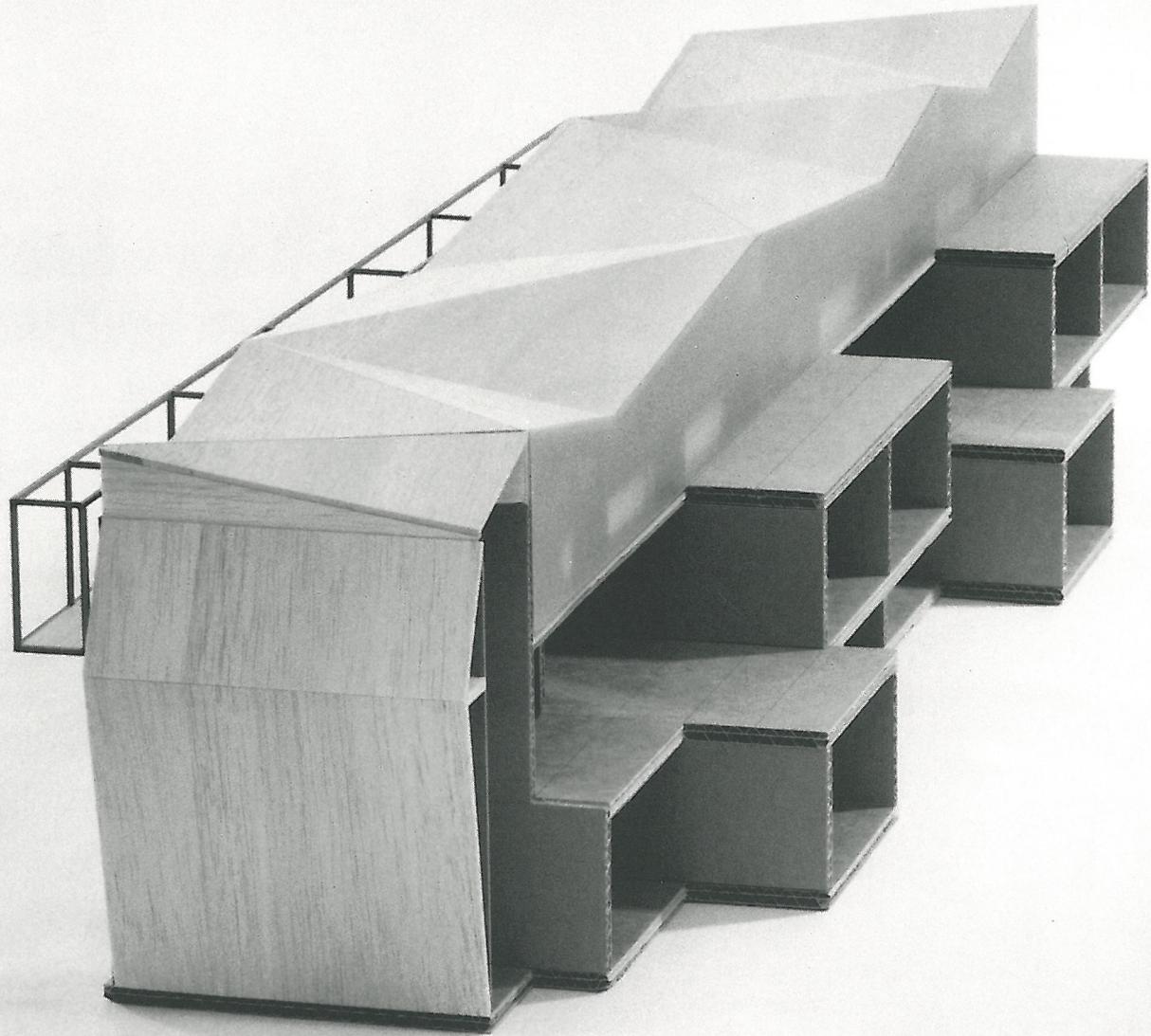


Wohnbebauung Wagenredergründe Bärnbach

Bauherr
Siedlungsgenossenschaft Köflach
Ort
Wagenredergründe, Bärnbach, Steiermark
Planungs- und Bauzeit
seit 1992

Das Grundstück ist durch eine nicht be- bzw. überbaubare Strom- und Gastrasse nur eingeschränkt nutzbar. Zum Erzielen einer wirtschaftlichen Bebauungsdichte wurde eine dreigeschossige Gebäudeform gewählt. Grundlage der Bebauungsstruktur sind zweigeschossige Maisonettenwohnungen mit einheitlicher Schottenbreite; unterschiedliche Vorkragungen in der Südfassade bezogen auf die Wohnungsgrößen ergeben ein nach Größe der Wohnung gestaffeltes Angebot an Freiflächen. Überlagert ist diese Struktur mit einem Penthousegeschoß, erschlossen über ein am Gebäudeende liegendes Stiegenhaus und einen Laubengang. Wohnungen und Stiegenhaus sind mit einem plastisch durchgebildeten Dach überzogen. Material: Mauerwerk naturfärbig verputzt für massive Außenwände. Südseitig Leichtbauwände mit hinterlüfteter Eternitfassade. Dachdeckung: Blech.





Wohnbebauung in Wolfurt

Bauherr
Firma Rhomberg-Bau, Bregenz
Ort
im Fatt, Wolfurt, Vorarlberg
Planungs- und Bauzeit
seit 1992

Die Lage zwischen einer dreigeschossigen Verbauung im Süden und Einfamilienhäusern im Norden war ausschlaggebend für eine zweigeschossige Zeilenbebauung mit Orientierung der Wohnungen nach Westen und Osten. Die Wohnungen selbst sind Maisonetten, jede Wohnung hat einen Privatgarten. Die notwendige Dichte bedingt einen minimierten Abstand der Gebäude untereinander, das Schnittprofil wird somit wesentlich für effektiven Lichteinfall und Baukörpererscheinung. Als Verkleidung der Außenhaut wechseln Flacheternitplatten (für Flächen mit Öffnungen) und Welleternit desselben Grautons über das gesamte Schnittprofil einander ab.

