

BAUNETZWOCHEN #467

Das Querformat für Architekten

15. September 2016



DIE OFFENE FORM

DIE WIEDERENTDECKUNG VON OSKAR HANSEN

TOOLS
FOR
ACTION

Aufblasbare Pflastersteine
für schnelle Barrikaden

DIESE WOCHE

Anarchie innerhalb der Megastruktur: Oskar Hansen war Architekt, Künstler, Theoretiker und Pädagoge aus Polen. Der Sohn eines Norwegers bewunderte Le Corbusier, lernte ihn kennen und lehnte sich gegen ihn auf. Hansen entwickelte seine eigene Theorie: die offene Form. Wer ist dieser Oskar Hansen, der als Lehrer an der Kunstakademie in Warschau ganze Künstlergenerationen in Polen beeinflusste, aber im Westen weitgehend unbekannt ist? Eine Wiederentdeckung



7 Die offene Form Die Wiederentdeckung von Oskar Hansen

Von Sophie Jung

3 Architekturwoche

4 News

20 Bild der Woche

Titel: Polnischer Pavillon in Izmir 1955 von Oskar Hansen, Lech Tomaszewski und Wojciech Fangor, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation **oben:** Oskar Hansen, Emil Cieślak, Andrzej J Wróblewski, „Active-negative“-Studie, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation

BauNetz Media GmbH

Geschäftsführer: Jürgen Paul

Creative Director: Stephan Burkoff

Chefredaktion: Jeanette Kunsmann

Texte: Sophie Jung, Stephan Becker

Gestaltung / Artdirektion: Natascha Schuler

Diese Ausgabe wurde ermöglicht durch:

JUNG

Keine Ausgabe verpassen mit dem Baunetzwoche-Newsletter. Jetzt abonnieren!



Wyn Van Devanter / CC BY-SA 2.0

MONTAG

Als *Old Post Office Pavilion* kennt man in Amerikas Hauptstadt Washington D.C. ein recht eindrückliches Gebäude an der Pennsylvania Avenue, dem allerdings – entgegen des Namens – jegliche Leichtigkeit fehlt. Zehn Geschosse hat der neuromantische Verwaltungsbau, der von einem knapp hundert Meter hohen Turm dominiert wird. In einem Untersuchungsausschuss wurde das Gebäude schon kurz nach seiner Fertigstellung als außergewöhnlich hässlich bezeichnet – heute steht das Haus allerdings unter Denkmalschutz. Mit seiner widersprüchlichen Geschichte als übergroße Hässlichkeit passt es allerdings gut zu seinem aktuellen Besitzer: Donald Trump hat den *Old Post Pavilion* nämlich gerade zu einem Hotel umgebaut und, wenig überraschend, es ist es das teuerste Haus am Platz. *sb*

NEWS

ALLE WOLLEN WOHNEN

AUSSTELLUNG IN KÖLN



Ausstellungshalle auf dem Clouth-Gelände, Foto: Claudia Dreyse

Mehr Wohnungen braucht das Land, so viel ist klar, doch was gebaut werden soll, darüber sind sich nicht mal die Experten einig. Das Museum für Architektur und Ingenieurkunst gibt in Köln Orientierung. „Alle wollen wohnen. Gerecht. Sozial. Bezahlbar“ heißt die Ausstellung, die sowohl historische Perspektiven als auch zeitgenössische Ansätze zusammenfasst. Das M:AI betrachtet dabei sowohl architektonische als auch politische Fragen. Ort der Ausstellung ist das einstige Gelände der Rheinischen Gummiwarenfabrik, das gerade in ein neues Quartier umgewandelt wird.

Noch bis zum 30. Oktober 2016 in der Halle 18 des Clouth-Geländes in Köln

www.mai-nrw.de/wohnen

KONTRASTPROGRAMM

UMBAU BEI DESIGNLINES



Foto: RMGB (Paris)

Nach zahlreichen Um- und Anbauten herrschte in einem Stadthaus in Toulouse architektonisches Chaos, das zudem den Wohnbedürfnissen eines Elternpaares und ihrer mittlerweile fast erwachsenen Kindern nicht mehr gerecht wurde. Schon vier Jahrzehnte befindet sich das Stadthaus im Besitz der Familie – je älter die Kinder wurden, desto mehr bauliche Veränderungen wurden vorgenommen. Aufgeräumt wurde es nun von den beiden Architekten Baptiste Rischmann und Guillaume Gibert, des in Paris ansässigen Studios RMGB. Sie sorgen mit einer Mischung aus Minimalismus, dem Spiel mit Gegensätzen und zeitgenössischer Ästhetik für gestalterische Abwechslung.

www.designlines.de

IM KRAFTWERK

OBJEKT IM BAUNETZ WISSEN



Philipp Engelhardt | deltha hoch 3, München, Foto: Sascha Kletzsch, München

Nach einer Explosion im Jahr 1999 blieb das Heizkraftwerk München-Obersendling jahrelang ungenutzt und befand sich trotz seiner stattlichen Größe fast gänzlich außerhalb der öffentlichen Wahrnehmung. Erst 2010 wurde mit der Revitalisierung des Industriedenkmals begonnen, seit 2016 bietet es Flächen für Büros, Gastronomie und Gewerbe. Während im Inneren der industrielle Charakter des Bauwerks weitestgehend erhalten blieb und Lastenkräne, Schalttafeln, Kabel und Isolatoren in das Raumkonzept integriert sind, wurden die Außenwände zum Teil stark verändert und geöffnet, um die Belichtung der dahinterliegenden Räume zu ermöglichen.

www.baunetzwissen.de/Elektro

415* JOBS.
Der BauNetzStellenmarkt

*Stand: 13. September 2016

JUNG



JUNG Architekturgespräche
Köln
22. September 2016
BauKultur

JUNG.DE

DIE OFFENE FORM

DIE WIEDERENTDECKUNG VON OSKAR HANSEN,
ARCHITEKT AUS POLEN



Linkes Bild: Das Haus von Oskar und Zofia Hansen in Szumin, Foto: Jan Smaga, 2005, Leihgabe der Fundacja Galerii Foksal, Courtesy Museum of Modern Art in Warsaw. Mittleres und rechtes Bild: Linear Continuous System – Masowien-Gürtel, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation

DIE OFFENE FORM

DIE WIEDERENTDECKUNG VON OSKAR HANSEN, ARCHITEKT AUS POLEN

VON SOPHIE JUNG

Da stehen sich in den Fünfzigerjahren der westeuropäische Wohlfahrtsstaat und der osteuropäische Sozialismus gegenüber. Zwei Regimes, die sich später immer mehr zu Blöcken verhärten werden, die einerseits auf dem Menschenbild eines humanen Individualismus im Westen und andererseits auf dem Gesellschaftsbild eines Kollektivs im Osten fußen. Im Westen allerdings wird eine Figur wie Le Corbusier zum Star. Einer, der mit seiner anthropozentrischen Architektur nach einer Vereinheitlichung des Menschen strebt. Im Osten aber, wo genau diese Vereinheitlichung erklärtes Ziel des sozialistischen Staats war,

taucht der sehr viel weniger bekannte Oskar Hansen auf. Hansen, geboren 1922 in Helsinki und Enkel eines norwegischen Orangenimporteurs, war Architekt und Künstler. Er wuchs im damals polnischen Vilnius (heute Hauptstadt Litauens) auf, studierte dort Architektur und siedelte in den Kriegsjahren nach Warschau über. Ab 1955 arbeitete er an einer Theorie der offenen Form. Sie sollte, ganz anders als Le Corbusiers „gebauter Kommunismus“, die individuelle Subjektivität ins Zentrum der Architektur rücken.

Le Corbusier stellte 1952 die Unité d'habitation in Marseille fertig, die ganz nach den Proportionen des Modulor gestaltet ist. Zwar nach den Maßen des Menschen entwickelt, aber strikt von oben über das Subjekt herab geplant ist die Wohnmaschine in Marseille ein 138 Meter langer, 25 Meter breiter und 56 Meter hoher Skelettbau aus Stahlbeton. Hansen hingegen vollendete kurz darauf 1958 in Warschau die Siedlung Rakowiec. Ihre kleinen, viergeschossigen Riegel aus Backstein zeigen eine leicht abgetreppte Fassade, die in der Schattenwirkung einen Effekt von kleineren Einheiten schafft und die Außenwände in der Flucht dynamisiert. Hat Le Corbusier seinen massiven Wohnblock auf riesige Stelzen gehoben und monumentale abstrakte Betonskulpturen aufs Gemeinschaftsdach gesetzt, so lässt Hansen aus den kleinen Eingängen lange Vordächer wie Stege herausragen und installiert niedrige, mäandernde Betonelemente in den begrünten Innenhof. Die Menschen sollten sich diese aneignen, als Bank nutzen oder selbstständig begrünen. Als „Theater der offenen Form“ wird Hansen diese Orte ein paar Jahre später bezeichnen. Hansens Bewohner konnten, anders als in der Unité, im Vorfeld den Schnitt ihrer Wohnung weitestgehend selbst bestimmen und auch die Fensterformate selbst wählen. Dem euklidischen System eines Le Corbusier setzte Hansen also ein flüssiges und subjektives entgegen.

Oskar Hansen und Le Corbusier kannten sich. Der sehr viel jüngere Hansen hielt sich von 1948 bis 1950 dank eines Stipendienprogramms in Frankreich auf und arbeitete als Assistent im Büro von Pierre Jeanneret. Auch die Baustelle der Unité d'habitation in Marseille hat er besucht. Er war beeindruckt von Le Corbusiers Architektur. Trotzdem forderte er den großen Meister heraus, als er 1949 auf dem CIAM Bergamo als „polnischer Student“ – so seine Erwähnung im Protokoll des Kongresses – auftrat und Le Corbusier für seine Tapetendesigns kritisierte. Diese „abnehmbaren und überall installierbaren Muster“ würden die „Kreation eines wahren Raums“, in dem die Architektur mit all ihren Komponenten einen ganz spezifischen Ort schafft, verhindern. Einige Jahre später musste Hansen feststellen, dass die Tapeten nur ein kleiner Teil des großen Ganzen waren, an dem er sich so rieb: Le Corbusiers Arbeit entsprach einfach nicht seiner Idee einer offenen Form. Er lehnte den maitre d'architecture schließlich ab.

Was ist sie nun, diese offene Form eines Oskar Hansen? Wie ein Zauberwort umkreist dieses Konzept die Figur des polnischen Architekten, Künstlers und Lehrers an der Kunstakademie Warschau, der 2005 verstarb. Mit diesem Schlagwort be-

gehrte er gegen die Etablierten der klassischen Moderne auf und schloss sich als osteuropäischer Vertreter dem Team 10 an, jener losen Gruppe jüngerer Architekten der CIAM um Georges Candilis, Alison und Peter Smithson, Shadrach Woods, die wieder das Environment und lokale Bautraditionen in die Architektur integrieren wollten. Bedeutende polnische Künstler, darunter Pawel Althamer oder Artur Zmijewski, geben noch heute an, von der offenen Form beeinflusst zu sein. Hansens Theorie und Pädagogik gerieten über den Kalten Krieg hinweg im Westen in Vergessenheit. Seit einiger Zeit aber werden sie außerhalb Polens zunehmend populär. Hans Ulrich Obrist führte 2004 ein Interview mit Hansen für die domus. Zehn Jahre später folgte eine Ausstellung über seine Arbeit, die vom MACBA Barcelona über das Museu de Arte Contemporanea de Serralves in Porto zur, ganz aktuell, Yale School of Architecture (1. September bis 17. Dezember 2016) wanderte. Es gibt ein wachsendes Interesse an seinem Werk und seinen Ideen.

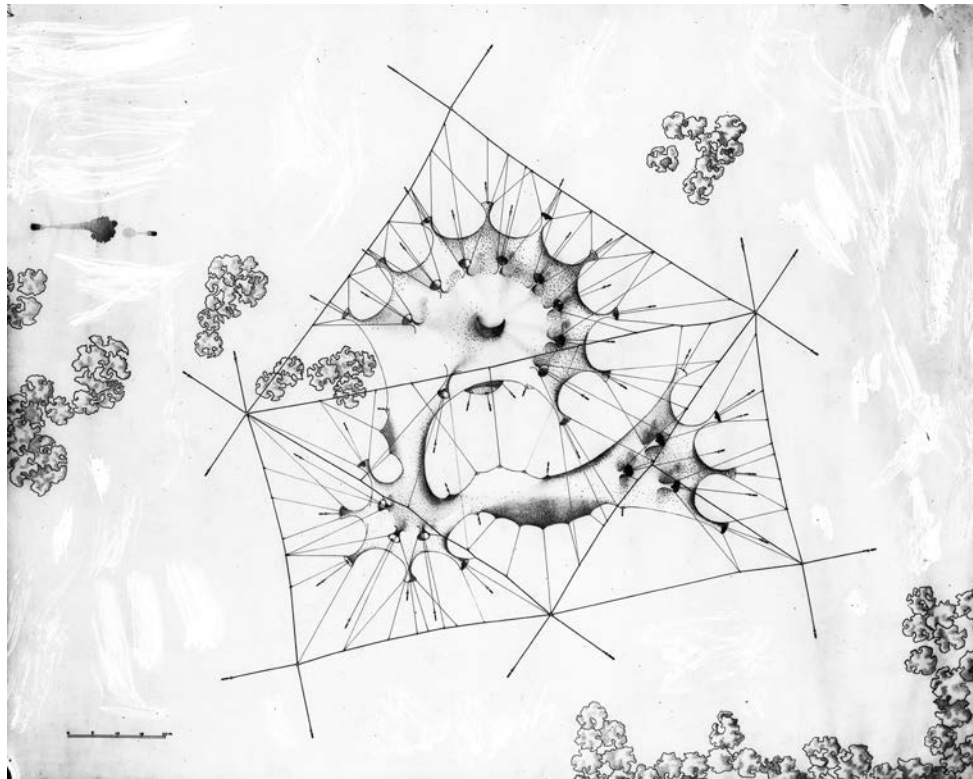
Die offene Form ist ein konzeptionelles Konstrukt aus den wankelmütigen Nachkriegsjahren Polens. Ein Land, das damals unter der Dominanz der Sowjetunion um eine politische und kulturelle Eigenständigkeit rang.

Des Konzeptes so richtig bewusst wurde sich Oskar Hansen selbst erst 1959 auf dem CIAM in Otterloo. „Otterloo 1959 brauchte ich sehr. Ich denke, ich wurde dort wiedergeboren“, wird er in einem Interview mit Joanna Mytkowska 2005 zitiert. „Ich hatte vorher nicht wirklich die Bedeutung von dem verstanden, was ich tat. Ich machte irgendetwas und plötzlich kam heraus: Es ist die ‚Umgebung‘, die mich umtrieb.“

Seinem einschneidenden Erlebnis auf dem CIAM 1959 gingen eine Reihe von behrenden Projekten voraus. Hansen, der ab 1950 an der Kunsthochschule in Warschau unterrichtete, hatte an kleinen Ausstellungen und ephemeren Architekturen mitgearbeitet, die in einem Moment der Aufbruchsstimmung in Polen kurz nach Stalins Tod und durch die kunstpolitische Doktrin eines sozialistischen Realismus überhaupt erst möglich waren. Auf der Weltausstellung in Izmir 1955 präsentierte er gemeinsam mit Lech Tomaszewski den polnischen Pavillon. Er bestand aus einem modularen System aus 8x8 Meter großen, hyperbolischen Paraboloiden aus einem streckbaren Stoff (drei Jahre später sollten übrigens Le Corbusier und Yannis Xenakis ebenfalls einen in der westlichen Architekturgeschichte sehr viel bekannteren Paraboloiden auf der Expo in Brüssel realisieren). Der entstehende dichte, visuelle Raum von Hansen und Tomaszewski schuf eine optische Oberfläche, vor der die Bewegung der Besucher



Oskar Hansen und Zofia Hansen, Haus an der Sanocka 10, Rakowiec Siedlung in Warschau, 1958, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation



Linkes Bild: Oskar und Zofia Hansens unrealisierter Entwurf „My Place, My Music“, 1958, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation. Rechtes Bild: Oskar Hansen, Lech Tomaszewski und Wojciech Fangor, Polnischer Pavillon in Izmir 1955, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation

sichtbar wurde. Sie sollten sich selbst, aber auch die anderen im Zusammenspiel mit der leichten architektonischen Struktur wahrnehmen. Als „Erfahrung mit dem Hintergrund“ vor „weichen Formen“ bezeichnete Hansen dieses Experiment.

Schon in dieser Begrifflichkeit wird Hansens Verständnis von einer Umgebung deutlich: Sie ist ein Prozess, in dem alles miteinander in Beziehung steht. Die Rolle des Rezipienten dieser Umgebung ist eine aktive, mit ihm ändert sich auch die Umwelt. Die aktive Funktion des Rezipienten stellte Oskar Hansen 1957 in einer Ausstellung seiner eigenen Arbeiten im Salon Po Prostu in den Vordergrund. Mit einer Deckenstruktur aus Holzstäben, der modularen Choke-Chain, hatte er ein Ausstel-

lungsdesign geschaffen, mit dem er Punkte der Aufmerksamkeit und Strecken der Wegeführung formulierte. Die dreidimensionale Installation ändert sich jedoch mit jedem Blickwinkel und schafft unterschiedliche Wahrnehmungspunkte im Raum. Hansen erkannte mit der Struktur den Besucher als individuelles Subjekt an und wollte es in Beziehung zum Objekt stellen. Nicht, indem er die Beziehung vorschrieb, sondern indem er einen kognitiven Raum schuf, der viele Möglichkeiten zwischen den Akteuren zulässt. Die polnische Kuratorin Anna Krol erklärte diese Deckenstruktur von 1957 später als erstes eigenständiges Kunstwerk in der polnischen Kunstgeschichte, das ein ganzes Umfeld darzustellen vermag.

Es war auch die Kunst, die Hansen mit dem Gegensatz von geschlossener und offener Form vertraut machte. Parallel zur Architektur hat er immer als bildender Künstler gearbeitet. Während seines Aufenthalts in Frankreich war er neben seiner Assistenz





Kunstwerk und Experiment zugleich: Studie „Active-negative“ über aktiv und passiv genutzte Raumsphären eines Apartments in der Sedziowska Straße in Warschau, Oskar Hansen, Emil Cieslar und Andrzej J Wróblewski, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation

bei Pierre Jeanneret ebenfalls im Atelier von Fernand Léger in Paris tätig. Hansens Active-Negative-Skulpturen ist die Nähe zu Léger anzuerkennen. Über den französischen Kubisten, so beobachtet es die US-amerikanische Kunsthistorikerin Joan Ockman, kam er auch mit den Theorien des Künstlerpaars Katarzyna Kobro (1898–1951) und Wladyslaw Strzeminski (1893–1952) in Kontakt. Sie hatten das negative Denkmodell der geschlossenen Form entwickelt. Diese geschlossene Form sei eine historisch gewachsene, zentralisierte und hierarchisierte Gestaltlehre, die immer

auf ein abgeriegeltes, vollendetes Bild hinausläuft. Sie übertrugen ihre Kritik für ein abgeriegeltes Formsystm auch auf die Architektur. So schrieb Kobro 1931 in einem Artikel, dass „der Grundrissplan und Schnitte eines Gebäudes keinen Wert in sich haben, sondern nur als Strukturen für die Bewegungen der Menschen“.

Als Hansen schließlich 1959 beim CIAM in Otterloo auftrat, verlas er ein Manifest, das er gemeinsam mit seiner Frau Zofia geschrieben hatte. Darin hieß es: „Architek-



Linkes und rechtes Bild: Oskar Hansen und Zofia Hansen, Przychówek-Grochowski-Siedlung in Warschau, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation. Linkes Bild: Ein von den Hansens entwickeltes Kommunikationsdesign indiziert Wege und Etagen

tur hat bis jetzt, als ‚geschlossene Form‘, nicht die Veränderungen der Lebensweise akzeptiert und wird obsolet, noch bevor sie realisiert ist. Sie hat die psychologischen Bedürfnisse ihrer Bewohner umfassend missachtet und ist häufig unmenschlich.“

In Otterloo kam also alles zusammen: An die Umgebung und das Subjekt hatte Hansen sich schon über seine Architektur und Kunst herangetastet, das Gegenkonzept kannte er auch, jetzt musste er sein Konzept nur noch mit einem Begriff zusammenfassen. Aus der „geschlossenen Form“ entwickelte er die „offene Form“.

Hansens offene Form war immer mehr Theorie und Haltung, in der gebauten Architektur ließ sie sich nur bedingt umsetzen. Zu sehr setzten die realen Prozesse im sozialistischen Polen seinem Konzept Grenzen. Das zeigt sich bereits bei seinem ersten großen Projekt in Warschau, der Rakowiec-Siedlung, die Hansen auch bei der legendären CIAM 1959 vorstellte. Die Bewohner konnten sich zwar im Vorfeld die Wohnungsschnitte und ihre Belichtung selbst gestalten, doch teilte die zuständige Verwaltung sie nach Fertigstellung falsch zu. „Diejenigen, die eigentlich kleine Fenster für ihre Räume wünschten, erhielten plötzlich die Wohnung mit den großen



Oskar und Zofia Hansen, Juliusz-Słowacki-Siedlung in Lublin

Fenstern“, weiß Gosia Kuciewicz heute zu berichten, die als Ausstellungsarchitektin der aktuellen Hansen-Schau viel Archivmaterial und darunter die Beschwerden der Bewohner gesichtet hat. Noch ein weiteres Mal, und zwar in der Slowacki-Siedlung (1961–1967) in Lublin für 7.300 Personen, versuchte Hansen die Bewohner an der Gestaltung ihrer zukünftigen Wohnung teilhaben zu lassen. Erneut klafften Hansens partizipatorischer Ansatz und die Planung sozialistischer Stadtverwaltungen in Polen auseinander. Ernüchtert plante Hansen die Grundrisse seiner letzten großen Siedlung Przcółek Grochowski (1963–1973) in Warschau für 6.600 Personen, ohne Mitbestimmung der Bewohner. Dennoch zeigen die beiden letzten Großprojekte in Lublin und Warschau Elemente seiner Theorie: die Unterscheidung zwischen Fußgänger- und Autowegen etwa, um die sozialen Begegnungsorte weitestgehend ungestört zu lassen, oder Kommunikationsdesigns, die in den langen Loggien und Fluren Zuwege, Treppen und Etagen markieren. Als partizipatives Element behielt er das „Theater der offenen Form“ bei: In die Innenhöfe legte er niedrige, abstrakte Strukturen, quasi funktionale Skulpturen, die sich die Bewohner als Tische, Bänke oder kleine Gartenschließungen aneignen konnten.

Weit weg von einer Planung für die Masse, zurückgezogen auf den ganz eigenen privaten Raum, konnten Oskar und seine Frau Zofia Hansen mit ihrer Theorie der offenen Form schließlich im Bau experimentieren. Eine kleine Datsche in dem Dörfchen Szumin, ca. 100 Kilometer von Warschau entfernt, hatten die beiden sich peu à peu zwischen 1968 und 2005 geschaffen und dabei fortwährend das Verhältnis von Raum und Rezipient architektonisch austariert. Szumin ist wirklich außergewöhnlich. Heute ist das kleine Haus mit Garten ein Museum, eine Künstler-Residenz und, wie auch schon zu Lebzeiten Hansens, ein Schulungsort für Studenten.

Alles an diesem Haus in Szumin widersetzt sich der starren Form, greift in die „Umgebung“ und kommuniziert mit ihr. Das beginnt schon mit einer langen Bank, die eine nur vage Grenze zwischen innen und außen markiert und gleichsam als Einladung für Bauern und Passanten zu sehen ist, sich doch zu setzen. Das Haus besteht aus nur einer gemauerten Wand. Und diese zieht sich über das Gebäude, soweit man es überhaupt als solches bezeichnen kann, hinweg und markiert über dessen Bereich hinaus das Grundstück. Die drei Wände zum Garten hin existieren gar nicht erst. Vielmehr schälen sich von einem Kern – das beheizte Esszimmer und die Küche – einzelne Zonen heraus, bei denen das Innen und Außen langsam ineinander



Haus von Oskar und Zofia Hansen in Szumin, Gartenansicht, Foto: Jakub Certowicz, 2015, Courtesy Museum of Modern Art in Warsaw



Diese und nächste Seite: Haus von Oskar und Zofia Hansen in Szumin, Fotos: Jakub Certowicz, 2015, Courtesy Museum of Modern Art in Warsaw, und Jan Smaga, Leihgabe der Fundacja Galerii Foksal, 2005, Courtesy Museum of Modern Art (S. 16 links)



übergehen. Regalstrukturen und verschiebbare Fensterflächen begrenzen die Bereiche und verschränken sie gleichzeitig ineinander – ein Tisch etwa legt sich über den geschlossenen Kern hinaus in den überdachten Terrassenbereich. Ein ausgebautes Satteldach auf Holzträgern gibt dem Haus seine Form als Haus. Es schiebt sich weit über den inneren Kern hinaus. Vom Haus abgetrennt sind – was sich bereits bei Hansens Siedlungsbauten abzeichnete – Bereiche der nötigen, aber nicht geselligen Infrastruktur. So ist die Toilette ausgelagert, direkt neben den Kompost, eine nur allzu logische Anordnung.

Der einzig wirklich geschlossene Raum ist unter dem Dach im ersten Obergeschoss. Als „Nest“ mit Bezug auf Gaston Blanchelards philosophische Erläuterungen über die Elemente des Wohnens, bezeichnet die Architekturohistorikerin und Kuratorin des Szumin-Museums Aleksandra Kedziorek diesen Raum. Auch Blanchelard wehrte sich in seiner Wissenschaftsphilosophie gegen feste Strukturen und zog die Entwicklung im Fluss als Denkmodell heran. Das Nest ist ein symbolischer Ort des Rückzugs und des Überblicks. Hansen hat einen solchen für sich unterm Dach geschaffen, mit

langen Fensterbändern. Allerdings, mit einem funktionalen Einschlag seiner Zeit, nicht höher als für den Blick nötig. Hansen experimentierte in Szumin mit Form und Farbe. Schuf Kommunikationswege, malte Wände bunt und spielte sie gegen die Farben der Natur im Garten aus.

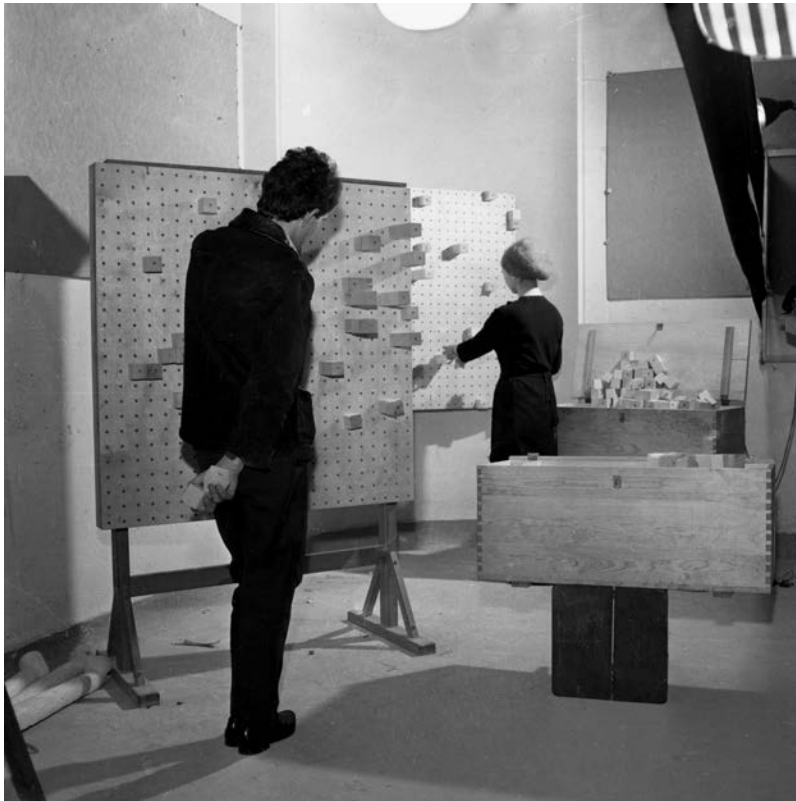
Das Haus in Szumin ist ein kleines Paradies des architektonischen und gestalterischen Experiments. Noch immer stehen dort die alten Versuchsanordnungen, mit denen Hansen seinen Schülern Farb- und Formlehre beizubringen versuchte. Doch ist dieser isolierte Ort auch bezeichnend für den späteren Werdegang Oskar Hansens und womöglich auch für das Leben eines kritischen Charakters im sozialistischen Polen. Nach den großen Siedlungen in Lublin und Warschau in den Sechzigern zog sich Hansen von der gebauten Architektur zurück. Auch seine Kontakte zu den Modernisten im Westen, zu den anderen Mitgliedern des Team 10, nahmen immer mehr ab. Der Kalte Krieg isolierte die Ostblock-Staaten politisch immer mehr. Im sozialistischen Polen wirkte die rigide Planwirtschaft auch auf die Architektur ein, die mit typisierten Wohnungen im industriellen Plattenbauverfahren, hierarchisch von oben herab ent-



wickelt, Hansens Idee der offenen Form zuwiderlief. Oskar Hansen konzentrierte sich bis 1983 auf seine pädagogische Rolle an der Kunstakademie in Warschau. Dort konnte er mit seiner steten Auseinandersetzung mit dem kognitiven Raum zu einem einflussreichen Lehrer für Architekten, Gestalter und Künstler werden. Noch heute ist an den sozialen Versuchsanordnungen in den Performances des KwieKulik-Duos oder in den Videos von Artur Zmijewski Hansens Idee einer Interrelation der Subjekte abzulesen. Ein großer Coup mit internationaler Strahlkraft gelang Hansen in der Ar-

chitektur jedoch noch ein letztes Mal. Mit dem gigantomanen Projekt des LCS, dem Linear Continuous System, an dem er mit einem Team zwischen 1968 und 1972 arbeitete. Das LCS ist ein radikales Anti-Stadt-Statement. Riesige Strukturen, statische Skelette aus Stahlbeton, sollten parallele Gürtel durch das gesamte Gebiet Polens ziehe – und so die funktionale Stadt auf die Größe eines ganzen Landes ausdehnen. Sie sollten den architektonisch-technischen Rahmen für die verschiedenen Aufgaben in einer Gesellschaft – der Produktion, der Landwirtschaft, der Geselligkeit und des

Linkes und rechtes Bild: Studenten im Studio von Oskar Hansen, Courtesy Warsaw Academy of Fine Arts Museum, links bei der Übung „Large Numbers“, rechts bei der Übung „Rhythm exercise“



Wohnens – geben. Gestalten sollten sich die Menschen diese einzelnen Funktionen selbst. Hansen schlägt eine Anarchie innerhalb einer ordnenden Megastruktur vor. Die kommunistische Partei lehnte diesen utopischen Entwurf 1973 als zu abstrakt und subjektiv ab. In der Avantgarde hingegen wurde das LCS als Vorschlag für einen epochalen Wandel wahrgenommen. Die Reaktionen in der polnischen Öffentlichkeit waren also gespalten. Hansen seinerseits sah das LCS-Projekt immer als eine Weiterführung der offenen Form auf Makroebene an. Rückblickend sagte er bei einem

Interview 2004: „Wir haben damals entschlossen, den Raum lesbar zu machen und das Unsichtbare aufzudecken. Nicht, um zu dekorieren, aber um Bedingungen für ein tieferes Verständnis von der eigenen Umgebung zu schaffen.“



Einzelausstellung mit Choke-Chain-Installation von Oskar Hansen im Salon Po Prostu in Warschau, 1957, Courtesy Zofia & Oskar Hansen Foundation



Oskar Hansen: Open Form

Der Architekt und Künstler Oskar Hansen gehört zu den spannendsten Team-10-Mitgliedern, dessen Werk allerdings erst seit einigen Jahren wiederentdeckt wird. Wesentlichen Anteil daran hat das in Warschau ansässige Adam-Mickiewicz-Institut, das analog zu Einrichtungen wie des *British Council* oder des Goethe Instituts zur Förderung von polnischer Kultur im Ausland gegründet wurde.

Auch die Ausstellung „Oskar Hansen: Open Form“, die noch bis zum 17. Dezember 2016 in der Paul Rudolph Hall der Yale School of Architecture zu sehen ist, geht auf die Initiative des Adam-Mickiewicz-Instituts zurück. Kuratiert wurde sie von Soledad Gutiérrez, Aleksandra Keedziorek, and Lukasz Ronduda, bisherige Stationen waren das Museu d'Art Contemporani de Barcelona und das Serralves Museum of Contemporary Art in Porto.

www.culture.pl

www.architecture.yale.edu



Die Ausstellung in der Yale School of Architecture, Fotos: Rich House Photography



PROTEST ZUM SELBERBASTELN

Die Pariser Kommune bediente sich für ihre Straßenbarrikaden noch kleiner Pflastersteine, die Künstlerinitiative Tools for Action entscheidet sich für das große, aber leichte Format: Mit ihren luftleichten Würfelkissen aus Spiegelfolie sind schon Nazidemos aufgehalten und Verkehrsadern zum Erliegen gebracht worden. Und da Protest kein Urheberrecht kennt, bietet Tools for Action gleich eine Anleitung zum Selberbasteln. Also: Auf die Barrikaden! Und für Unkonventionelle: Unter, über und sogar durch die Barrikaden! *sj // www.toolsforaction.net // Foto: © tools for action*