



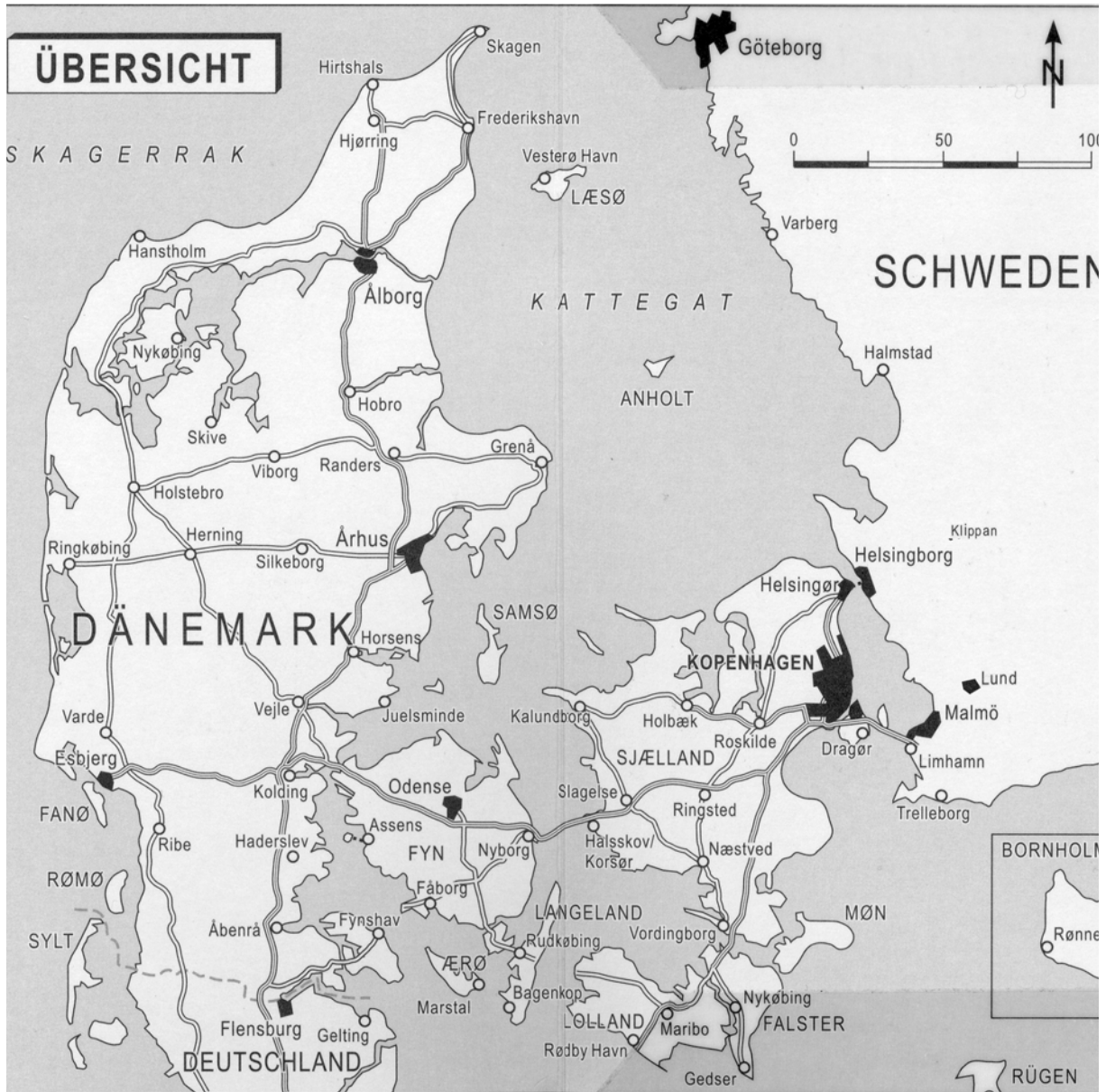
---

# KOPENHAGEN - MALMÖ

Seminarreise Frühjahrsemester 2009  
22. März - 29. März 2009

# ÜBERSICHT

SKAGERRAK



## TeilnehmerInnen



Blaser	Marc		
Boenigk	Philipp		
Bollinger	Lilitt		
Boos	Dominik		
Böhler	Andreas		
Castiglioni	Romana		
Cheung	Simon		
Fasan	Adelina		
Gisler	Luis		
Haltiner	Kathrin		
Klima	Petra		
Minnig	Julia		
Moshfegh	Beni		
Oggier	Julian		
Ravenshorst	Kim		
Stankowski	Daniel	Buffoni	Aldo
Stünzi	Michael	Bernath	Roland
Traber	Noah		
Weiss	Sandro	De Pedrini	Gianluca
Wohler	Dario	Gutzwiller	Isabel

---

## Organisation

**Organisation:**

Lehrstuhl Prof. W. Schett  
Departement Architektur  
HIL E 62.1  
Wolfgang-Paulistr. 15  
CH - 8093 Zürich Hönggerberg  
T: +41 44 633 29 40  
F: +41 44 633 10 25  
[www.arch.ethz.ch/schett](http://www.arch.ethz.ch/schett)

**Assistenten:**

Gianluca De Pedrini  
e: [depedrini@arch.ethz.ch](mailto:depedrini@arch.ethz.ch)  
m: 0041 78 683 27 50

Isabel Gutzwiller  
e: [gutzwiller@arch.ethz.ch](mailto:gutzwiller@arch.ethz.ch)  
m: 0041 76 46 121 46

**Treffpunkt:**

Sonntag 22.03.09  
16.15 Bahnhof Zürich HB, Meeting Point

**Hinfahrt: Sonntag 22.3.09**

Zürich HB ab 16.34  
Basel SBB an 17.27  
Basel SBB ab 18.04  
Kopenhagen an 9.59 (Montag 23.3.)

**Rückfahrt: Samstag 28.3.09**

Kopenhagen ab 18.53  
Basel SBB an 10.37 (Sonntag 29.3.)  
Basel SBB ab 11.07  
Zürich HB an 12.00

**Hotel:**

Hotel Sct. Thomas  
Frederiksberg Allé 7z  
1621 København  
Tlf: +45 33-216464

## Programm

### Mo, 23.03.09 Kopenhagen Innenstadt/ Kay Fisker

Morgen	Bezug Hotel
Nachmittag	Kay Fisker
13.30	Polizeihauptquartier, mit Steen Hansen
14.30	Fisker, Wohnhaus Vodroffsvei
15.45	Fisker, Wohnhaus Bollyvebyggelse, Wohnungen von R. Gassner, C. Capetillo
	Fisker, Wohnhaus Vestersøhus,
	Fisker, Wohnhaus Dronningegard
	Fisker, Wohnhaus Hornbækshus
	Fisker, Mütterhilfe
	Fisker, Wohnhaus Vognmandsmarken

### Di, 24.03.09 Kopenhagens neuste Stadtentwicklung

Morgen	Spaziergang am Hafen Christiania
Nachmittag	Spaziergang durch Ørestad
14.00	Lundgaard & Tranberg, Tietgencollege mit Mads Dreisig und Peter Thorsen
16.00	3XN, Ørestad Gymnasium mit Architekten BIG, 3 Wohngebäude in Ørestad

### Mi, 25.03.09 Kopenhagen Kirchen/ Arne Jacobsen

Morgen	Kirchen
9.30	Grundvigts Kirche, mit Thomas Bo Jensen
11.30	Utzon, Bagsværd Kirche
Nachmittag	Arne Jacobsen
14.00	SAS Radisson, mit Kjeld Vindum
	Nationalbank
	Geschäftshaus Stelling
	Kontorhaus Jespersen & Son
	Riviera
	Bellevue Theater
	Wohnhäuser Bella-Vista

### Do, 26.03.09 Kopenhagen Umgebung

Morgen	Schulhaus Munkegård Schrebergärten Nærum Jørn Utzon, Terrassensiedlung, Fredensborg Jørn Utzon, Hofhaussiedlung Kingohusenen
Nachmittag	Bo & Wohlert, Louisiana Museum

### Fr, 27.03.09 Schweden, Malmö, Lund, Klippan, Helsingborg

Morgen	Malmö Universität Diener & Diener Klas Anshelm, Kunsthalle Lewerentz, Stadttheater Lewerentz, Ostfriedhof, Kiosk
Nachmittag	Lund/ Klippan/ Helsingborg Klas Anshelm, Stadthalle Lewerentz, St. Peter

### Sa, 28.03.09 Kopenhagen

frei	Ny Carlsberg Glyptotek Jacobsen, Stadthaus/ Bibliothek Rødovre Garten Brøndby
------	-------------------------------------------------------------------------------------

## Inhalt

<b>TEXTE</b>			
Christian Norberg-Schulz : Neue skandinavische Architektur	9	Wohnhaus Vodroffsvei	115
<b>Dänemark</b>		Wohnhaus Bollyvebyggelse	117
Tobias Faber : ‚Einleitung‘ aus: Neue dänische Architektur	21	Wohnhaus Vestersøhus	119
Martin Steinmann: Die Tradition der Sachlichkeit und die Sachlichkeit des Traditionalismus (zu Kay Fisker)	33	Wohnhaus Dronningegard	121
Thomas A. Sørensen: Kay Fisker: Bauten und Motive	37	Verwaltungs- und Kollektivhaus Mütterhilfe	123
Tobias Faber: Arne Jacobsen	43	Schule Voldparken	125
Siegfried Giedion: Jørn Utzon und die dritte Generation	57	Arne Jacobsen	
		Strandviertel Bellevue	127
<b>Kopenhagen</b>		Bellevue Theater	129
Olaf Lind: Der Kopenhagener Ton	65	Wohnhäuser Bella-Vista	131
Jens Kvorning: Kopenhagens neues Gesicht	81	Wohnbebauung Bellevue	133
Michael Hanak: Lebendige Tradition	87	Wohnhäuser Søholm	135
		Schulhaus Munkegård	137
<b>Schweden</b>		Geschäftshaus Stelling	139
S. Lewerentz: Modern Cemeteries: Notes on the Landscape	91	Kontorhaus Jespersen & Son	141
Janne Ahlin: Sigurd Lewerentz	93	SAS Radisson	143
Christoph Wieser: Klas Anshelm? Klas Anshelm!	99	Nationalbank	145
Claes Caldenby: Drei in Lund	101	Stadthaus Rødovre	147
		Bibliothek Rødovre	149
<b>BAUTEN</b>		Jørn Utzon	
<b>Kopenhagen und Umgebung</b>		Terrassenhaussiedlung Fredensborg	151
Ny Carlsberg Glyptothek	105	Hofhaussiedlung Kingohusenen	153
Polizeihauptquartier	107	Bagsværd Kirche	155
Grundvigts Kirche	109	Bo & Wohlert, Louisiana Museum	157
Kay Fisker		Schrebergärten Naerum	159
Wohnhaus Hornbækshus	111	Garten Brøndbyernes, Haveby	161
Wohnhaus Vognmandsmarken	112	Lundgaard & Tranberg	
Wohnhaus Gullfosshus	113	Schauspielhaus	163
		Tietgencollegium	165
		BIG, 3 Wohngebäude in Ørestad	167
		3XN, Ørestad Gymnasium	171

**Malmö**

Sigurd Lewerentz	
Ostfriedhof	173
Blumenkiosk	179
Stadttheater	181
Eric Sigrid Persson, Friluftstaden	183
Klas Anshelm, Kunsthalle	185
Diener & Diener, Universität	187

**Lund**

Klas Anshelm, Stadthalle	189
Bengt Edman, Hägerstrand	191
Hans Asplund, Bürgerhaus	193

**Klippan**

Sigurd Lewerentz, Kirche St. Peter	195
------------------------------------	-----

**Helsingborg**

Sigurd Lewerentz	
Sommerrestaurant	201
Arbeitersiedlung	203
Villa Rahmén	205

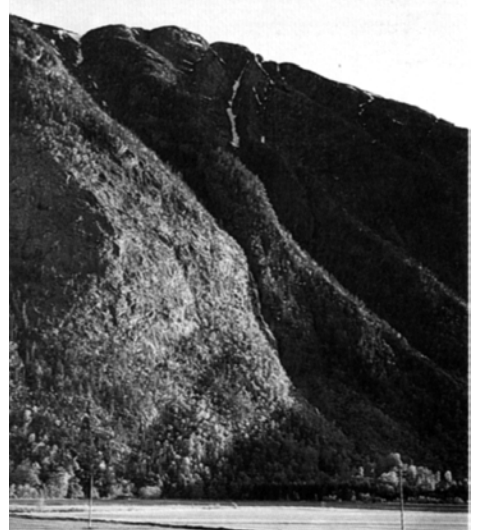
**ANHANG**

Stadtpläne	206
Kopenhagen-Tipps	208
Etwas Dänisch	210
Bibliografie	214



*Dänische Landschaft.*

*Schwedische Landschaft.*



*Finnischer Wald.*

*Norwegisches Tal.*







## Skandinavische Architektur, 1993

Christian Norberg-Schulz

### NEUE SKANDINAVISCHE ARCHITEKTUR

Nach dem Zweiten Weltkrieg fanden in Skandinavien tiefgreifende Veränderungen statt. Zum einen wuchs die Zahl der Neubauten stärker denn je zuvor, zum anderen begannen ausländische Vorbilder die lokalen und traditionellen Formen zu überlagern. So kam es zu einem „Verlust des Ortes“, zum Verlust dessen, was bekannt und vertraut ist.

Dennoch hat die skandinavische Architektur ihre eigene Identität bewahrt. Tatsächlich entwickelte sich der Begriff des »Neuen Regionalismus« im Norden oder genauer in Finnland, dank der Werke Alvar Aaltos, wie Sigfried Giedion vor Jahren nachwies. Heute wird die Frage nach der regionalen Identität, die bei den wichtigsten Bauten der letzten zwanzig Jahre eine große Rolle spielt, besonders intensiv gestellt.

Für das Verständnis der skandinavischen Architektur in unseren Tagen ist deshalb das Problem des Regionalismus, das heißt der typisch nordischen Faktoren, ebenso wichtig wie die nordische Interpretation der Moderne. Auch der soziale Aspekt spielt eine Rolle. Die Skandinavier verstanden die moderne Architektur von Anfang an als Mittel, die Lebensbedingungen des Menschen zu verbessern, ein Ziel, das auch der Stockholmer Ausstellung von 1940 zugrunde lag.

Regionaler Charakter und soziales Bewußtsein sind eng mit dem Alltagsleben verbunden. Deshalb finden sich in Skandinavien nur selten spektakuläre Experimente in Konstruktion und Form, sondern vielmehr »gesunde« und relativ einfache Bauten, die den Bedürfnissen des normalen Menschen dienen sollen. Da auch die Natur respektiert wird, vertritt die skandinavische Architektur eine Art »ökologischen Sozialismus«.

Der folgende Text will keinen vollständigen Überblick über

Architektur und Bauten geben. Viele wichtige Namen sind ausgelassen, auch von solchen Architekten, die gegenwärtig praktizieren. Diese Einführung soll vielmehr helfen, die Unterschiede und Ähnlichkeiten der vier Länder zu verstehen.

#### Nordischer Regionalismus

Zunächst stellt sich die Frage, ob es überhaupt sinnvoll ist, von einer »nordischen« oder »skandinavischen« Welt zu sprechen. Immerhin unterscheiden sich die vier Länder deutlich voneinander, vor allem in ihren natürlichen Voraussetzungen. Dänemark ist klein, relativ flach (der höchste »Berg« erhebt sich nicht mehr als 200 Meter über dem Meeresspiegel!) und intensiv landwirtschaftlich genutzt. Auch Finnland ist ein weitgehend flaches Land, aber sehr viel größer und mit ausgedehnten Wäldern bedeckt (ganz abgesehen von den »tausend Seen«). Schweden ist das größte und wohl auch vielfältigste skandinavische Land, denn es bietet alles: Wälder, Seen, Ackerland, Täler und Ebenen. Norwegen schließlich besteht überwiegend aus Talern und Fjorden, die von dramatischen Bergen getrennt sind. Es ist das komplexeste und »schwierigste« der vier Länder.

Dennoch haben die skandinavischen Länder eins gemeinsam: das nordische Licht. Wer aus dem Süden nach Skandinavien kommt, nimmt sofort die ganz andere Qualität des Lichts wahr. Vor allem ist es weniger intensiv, es füllt nicht den Raum wie in den Mittelmeerländern, sondern verändert sich von Ort zu Ort. Als »Spender aller Gegenwarten« enthüllt das nordische Licht nicht einen einzigen Raum, sondern vielmehr eine Welt, die aus einer Vielzahl von Lokalitäten besteht. Diesen Eindruck bestätigt der Anblick des Himmels: Im Norden erscheint er selten als eine zusammenhängende Kuppel, sondern ist in qualitativ unterschiedliche Zonen unterteilt. Hier zeigen sich dunkle Wolkenbänke, dort weiße Cumuluswolken, und an anderer Stelle sieht man den blauen Äther. Die Idee eines einheitlichen euklidischen Raums hätte kaum im Norden konzipiert werden können und ist gewiß nicht Grundlage der nordischen Wahrnehmung der Umgebung. Allgemein läßt sich der Raum im Norden als unzusammenhängend und wechselhaft charakterisieren. So heben sich auch die Dinge, die jede definierte Welt bestimmen, nicht wie im Süden deutlich innerhalb eines räumlichen Kontinuums ab, sondern erscheinen als mysteriöse, vergängliche »Kräfte«. Substanz und präzise Formen weichen der »Stimmung« und dem Fragment, und Geometrie wird

durch Topologie ersetzt. Kurz, die nordische Welt läßt sich als »antiklassisch« bezeichnen. Das heißt freilich nicht, daß es sich um eine andere Welt handelt. Was antiklassisch bedeutet, ist nur in Verbindung mit dem Klassischen zu verstehen, also mit seiner Negation.

Bringt man die Qualität des nordischen Lichts, das sich auch als räumliche Definition verstehen läßt, mit der unterschiedlichen Geographie der skandinavischen Länder in Zusammenhang, so ergeben sich vier regionale Charakteristika, die unterschiedliche Manifestationen der gleichen nordischen Welt darstellen. In der Architekturgeschichte sind sie als dänische, schwedische, norwegische und finnische Tradition eingegangen. Was sie bei allen Verschiedenheiten gemeinsam haben, ist der antiklassische Geist. Auf dieser Basis haben sich freilich vier sehr individuelle Ausdrucksweisen entwickelt.

Die dänische Architektur ist offensichtlich weitgehend von der Landschaft beeinflusst. Wie schon erwähnt, gibt es in Dänemark trotz der reichen atmosphärischen Nuancen keine starken Kontraste. Da das Land dicht besiedelt ist, wirken weite Teile wie ein kultivierter Garten. Die Vegetation, überwiegend laubabwerfend, verleiht der Gegend einen freundlichen, fruchtbaren Charakter, bietet aber wenig Schutz gegen den Wind. Deshalb sind Bauten und Wohnungen niedrig und sozusagen an den Boden geschmiegt, vor allem in den flachen Senken, die sich überall finden. In Dänemark stehen die Häuser eher unter den Bäumen als zwischen ihnen, und das Leben findet in engem Kontakt mit dem sanft gewellten Gelände statt. Der weite, wenn auch häufig bewölkte Himmel überspannt die vielen kleinen Orte und verbindet sie zu einer charakteristischen Umgebung. Trotz seiner Fruchtbarkeit gehört Dänemark zu dem Teil der Welt, in dem ein rauhes Klima das Wohnen schwierig macht. Einen großen Teil des Jahres findet das Leben überwiegend im Inneren statt, und so sind komfortable Innenräume eine Notwendigkeit. Landschaft und Klima spiegeln sich in der traditionellen Architektur des Landes. Kleinteiligkeit, Regelmäßigkeit, glatte Oberflächen und einfache Volumen sind ebenso charakteristisch wie ein ausgeprägter Sinn für Details und handwerkliche Perfektion. In einem kleinen Land ist alles knapp und muß gehegt und gepflegt werden. So werden Ordnung, Disziplin und Zurückhaltung zu hohen Werten und bestimmen eine Ausdrucksform, die sich als »abstrakter Klassizismus, bezeichnen läßt. Ich benutze das Wort »abstrakt«, weil hier ein

weniger konkreter Ordnungssinn an die Stelle des kraftvollen, anthropomorphen Charakters der griechischen Kunst und Architektur tritt. Dänemark gehört in der Tat der antiklassischen oder »romantischen« Welt des Nordens an, obwohl die starken Kräfte der skandinavischen Natur gezähmt und auf ein schwaches Echo reduziert sind.

Der genius loci bestimmte auch die Beziehung der dänischen Architektur zur allgemeinen europäischen Entwicklung. Im Land sind alle Stile vertreten, und ein enger Zusammenhang mit dem Kontinent im Süden ist unverkennbar. Doch die Stile sind so abgewandelt, daß sie dem Ort entsprechen. So wird die gotische Vertikalität zu regelmäßig abgetreppten Giebeln vereinfacht, aus den kräftigen Baumassen der Renaissance werden geometrisch gegliederte Volumen, und die Üppigkeit der barocken Plastizität wird in sanfter schwingende Formen übertragen. Typisch für die dänische Architektur ist die »additive« Kompositionsmethode, wie sich an den zahlreichen Türmen Kopenhagens zeigt, die aus einer Reihe übereinandergelegter Schnitte bestehen. Das Detail ist stets wichtiger als das Ganze, und wenn die Details rar werden, kann eine gewisse Kargheit entstehen.

Im Gegensatz zum relativ uniformen Dänemark besteht Schweden, wieschon erwähnt, aus einer Vielzahl unterschiedlicher Landschaften, von der »dänischen« Region Scania im Süden über die »norwegischen« Taler entlang der Westgrenze bis zu den »finnischen« Waldern im Norden. Die schwedische Kernlandschaft ist jedoch Svealand um den Mälarsee, der mit der Ostsee verbunden ist. Schon der Name dieses Gebiets zeugt von seiner zentralen Bedeutung für die schwedische Geschichte, und aus seiner Lage ergibt sich, daß es überwiegend zur Ostsee hin orientiert ist. Wer über die norwegische Grenze nach Schweden kommt, nimmt in der Tat einen gewissen »östlichen« Charakter wahr, obwohl die Verbindung zum Westen und Süden erhalten bleibt. So läßt sich Schweden als ein Land bezeichnen, in dem natürliche Elemente und kulturelle Strömungen zusammentreffen. In der Architektur begegnet die norddeutsche Backsteingotik den höhlenartigen Holzbauten des russisch-finnischen Ostens, und in den Repräsentationsbauten der Aristokratie machen sich auch holländische, französische und italienische Einflüsse bemerkbar. Das Ergebnis ist eine Formensprache, die sich durch Heterogenität und Überraschung auszeichnet, kurz, eine Architektur des Eklektizismus. Dieses Wort ist nicht im abwertenden Sinn benutzt; es soll vielmehr

eine gewisse Sensibilität gegenüber Nuancen und Raffinement charakterisieren. Raffinement ist hier freilich etwas, das vorhandenen, relativ schlichten Formen zugefügt wird und nicht wie in Dänemark von vornherein Teil des Entwurfs ist. Ragnar ostberg erfaßte den schwedischen Charakter sehr klar, als er 1900 das Schloß von Vadstena wegen seiner »natürlichen Kraft“ ebenso lobte wie wegen seiner »südlichen Qualität“ in bestimmten Details.

Dennoch hat die schwedische Architektur typische Formen hervorgebracht, die stets wiederkehren, wenn auch in Gestalt unterschiedlicher »Stile“. So sind zum Beispiel gedrungene, runde oder quadratische Türme charakteristisch, die von leichteren und feineren gegliederten Strukturen bekrönt sind. Sie treten bei Kirchen und Schlössern ebenso auf wie bei Wohnbauten (seit dem 19. Jahrhundert) und lassen sich zweifellos als Form des Ostseeraums definieren. So typisch wie der abgetreppte Giebel in Dänemark ist das Walmdach in Schweden. Es findet sich vor allem bei traditionellen Bauten, aber auch bei zahlreichen Gebäuden des »monumentalen« Typs.

Daraus entsteht eine gewisse Körperhaftigkeit, die freilich nicht mit der plastischen Wirkung südlicher Architektur verwechselt werden sollte. Übrigens schmücken die Schweden ihre flächenhaften Wände gern mit applizierten, manchmal nahezu surrealen Motiven.

Auf der Reise ostwärts nach Finnland bleibt der Charakter einer Ostseeregion erhalten, zumindest entlang der Küste, die jahrhundertlang von den Schweden kolonisiert war. Im Inland zeigt Finnland jedoch seinen eigenen Charakter. In diesem weiten Land der Wälder und Seen herrscht eher Einförmigkeit als Vielfalt, obwohl die labyrinthische Topographie eine unbegrenzte Zahl von »Orten« birgt - Orten allerdings, die sich in Finnland nicht durch ihre Individualität auszeichnen, sondern als »Knotenpunkte« in einer durchgehenden Textur erscheinen. Da durch das Fehlen von Bergen ein Gefühl der Weite entsteht, wird die Horizontale zum bestimmenden Element. Wo die Natur nicht den Schutz eines definierten »Innenraums« bietet, muß der Mensch sich selbst Oasen oder Höhlen schaffen. Das nordische Klima legt die Wahl der Höhle nahe, die in Finnland der Raum schlechthin ist: dunkel in den alten Wohnbauten und weiß in den Kirchen. Die weiße Farbe erinnert vielleicht an die vereinheitlichende Qualität des Schnees und an die Lichtstreifen, die durch die dünnen, geraden Kiefern- und Birkenstämme fallen.

Ihre Höhlen umgeben die Finnen mit einer durchgehenden Haut aus Holz, Stein oder (später) Metall.

Aufgrund seiner unglücklichen Geschichte wurde sich Finnland seiner eigenen Identität erst mit der nationalromantischen Bewegung gegen Ende des 19. Jahrhunderts bewußt. In ihren frühen Arbeiten entdeckten Sonck und Saarinen die ursprünglichen finnischen Qualitäten wieder, wobei ihnen das große Nationalepos Kalevala als Inspirationsquelle diente. Das neue kulturelle Erlebnis muß überwältigend gewesen sein, wie die Kunst des Malers Gallen-Kallela und die anticlassische Musik von Sibelius zeigen. Der große historische Sprung, den Finnland vollzog, führte zu einer Rückbesinnung auf die Anfänge. In kaum einem anderen Land ist heute das Gefühl das Verwurzeltheits so stark - und damit auch ein authentisches Gefühl für Material und Form. Im Grunde verdanken wir den Finnen das neuerwachte Interesse am genius loci, obwohl die Lektion noch nicht ganz verstanden worden ist. Tatsächlich manifestiert sich der anticlassische Raum am überzeugendsten in den »topologischen« Kompositionen der finnischen Meister. Während Finnland und in gewissem Grade auch Schweden Skandinavien mit dem Osten verbinden, ist Norwegen ein westliches Land. Da Seereisen in früheren Zeiten große Bedeutung besaßen, läßt sich zwischen der Welt der Ostsee einerseits und der Gemeinschaft von Ländern um die Nordsee andererseits unterscheiden. Dieser Gemeinschaft gehört Norwegen mit seiner langen Küstenlinie zweifellos an. Aber es ist nicht nur ein Land der Fjorde und Inseln, sondern auch der zahlreichen, relativ weit auseinanderliegenden Taler im Inneren. So umfaßt Norwegen im Gegensatz zu den anderen nordischen Ländern eine Vielzahl individuell unterschiedener Orte. Diese Orte sind gewöhnlich durch steil ansteigende Berge definiert, die sich mit expressiver Kraft gen Himmel erheben. Hier gewinnt das nordische Licht eine andere Qualität. Es überträgt nicht nur allgemeine Stimmungen, sondern ruft auch dramatischere Wirkungen hervor, wobei das »dunkle Licht« der Winternächte das faszinierendste Phänomen ist.

Wegen des nordischen Klimas ist auch in Norwegen der höhlenähnliche Innenraum üblich. Beim alten Bauernhaus wirkt er jedoch nicht wie ein düsterer Zufluchtsort, sondern wie eine rosafarbene Oase, was den Bewohnern hilft, den langen Winter zu überleben. Wwend das Bauernhaus also die natürliche Umgebung ergänzt, drückt sich die Dynamik der Natur in der

Holzkonstruktion des traditionellen »loft« direkter aus. Dieses zweigeschossige Bauwerk, das Vorräte aufnimmt und als eine Art Schatzkammer des Bauernhofes dient, ist ein außerordentlich wichtiger Bautypus. Besser als jeder andere verdeutlicht er den anticlassischen Charakter der nordischen Welt, der auf einer anderen Interpretation der Vertikalität und auf Kontinuität und Vereinigung, nicht aber auf Trennung und Addition beruht.

Wie Finnland war auch Norwegen jahrhundertlang von seinen Nachbarn beherrscht. Dennoch überlebte seine ausgeprägte, expressive einheimische Architektur und wurde zur Inspirationsquelle für die Nationalromantik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. So kam der nordische Charakter in Norwegen deutlicher zum Ausdruck als in den anderen skandinavischen Ländern. Während für Dänemark und Schweden die regionale Umwandlung importierter Stile typisch ist und Finnland erst in neuerer Zeit sozusagen aus der Vergessenheit auftauchte, bewahrte Norwegen über Jahrzehnte hinweg sein spezifisches Idiom, in dem ausländische Einflüsse nur eine sehr geringe Rolle spielten.

Mit diesem kurzen Überblick über die individuellen Merkmale der nordischen Länder lassen sich vier Variationen des gemeinsamen Themas der anticlassischen Form exemplarisch darstellen. So lehrt Finnland uns die Organisation des topologischen Raums, Schweden die Einbeziehung gemischter typologischer Erinnerungen, Dänemark die Pflege einer »abstrakten« Ordnung und Norwegen die Verkörperung dynamischer Kräfte. Alle diese Lektionen setzen eine Negation der statischen Form, der geometrischen Regelmäßigkeit und der eindeutigen klassischen Typen voraus. Nur so läßt sich verstehen, daß die skandinavischen Länder trotz aller Unterschiede eine gemeinsame nordische Welt bilden. Mit ihren landschaftlichen Eigenheiten, ihrer Offenheit und ihrer Dynamik stellen sie zudem eine Alternative zur klassischen Welt des Südens dar - eine Alternative, die heute vielleicht von besonderer Bedeutung ist.

### **Nordische Moderne**

Die Moderne verwarf bekanntlich die Stile der Vergangenheit, um die Architektur völlig neu zu erfinden. Das setzte voraus, daß die klassische Formensprache der Architektur abgeschafft werden mußte. Da der Klassizismus die Werte der alten Welt am deutlichsten verkörperte, mußte er durch eine neue Kunst, den Art Nouveau ersetzt werden, der den Glauben an eine neue, offene

und gerechte Welt ausdrücken sollte. Wenn die Geschichte nicht mehr als Quelle des Verständnisses und der Inspiration dient, nimmt gewöhnlich die Natur und damit die lokale Tradition der jeweiligen Region ihren Platz ein. Tatsächlich fand der Art Nouveau, der seine Blüte um die Jahrhundertwende erlebte, seine Vorbilder in der Natur und im volkstümlichen Bauen. In Skandinavien war dieser Ansatz wegen der traditionellen Nähe zur Natur potentiell bereits gegeben. Als »Kunst des Ortes« hatte der nordische Art Nouveau auch starke gesellschaftliche Auswirkungen. Sein Ziel war es, die Freiheit eines jeden Volkes auszudrücken und so die Grundlage für eine neue Welt zu schaffen. Freiheit setzt Identität voraus, und Identität bedeutet, zu einem Ort zu gehören.

Diese »romantische« Annäherung an das Neue fand jedoch beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein Ende. Nach der Katastrophe, die den Glauben an einen autonomen Fortschritt zutiefst erschüttert hatte, wurde eine »ernsthaftere«, disziplinierte Ausdrucksform notwendig. Der bewußte Versuch, neue Ordnungen zu schaffen, führte zu einer Rückkehr zu klassischen Idealen. Doch eine direkte Wiederbelebung des Klassizismus war nicht mehr möglich: Die Formen der Vergangenheit mußten einen Umwandlungsprozeß durchlaufen, damit sie in die neue Welt paßten. Auch darauf war Skandinavien gut vorbereitet, so daß der Abstrakte Klassizismus, der sich nach 1800 in Dänemark entwickelt hatte, zum Ausgangspunkt des sogenannten Nordischen Klassizismus werden konnte.

Der nordische Klassizismus kommt der Forderung nach Ordnung und Verständlichkeit entgegen, ist aber wegen seines Mangels an körperlicher Substanz und anthropomorphen Formen anticlassisch. So unterliegen die Bauten dieser Zeit nicht den klassischen Prinzipien von Proportion und Gleichgewicht, sondern sind häufig »offene« Kompositionen, die sich durch endlose Wiederholung und entmaterialisierte Details auszeichnen. Es liegt daher nahe, den nordischen Klassizismus als prämoderne Ausdrucksform der Moderne zu bezeichnen.

Nur ein kleiner Schritt führte vom Nordischen Klassizismus zur Moderne. Dies ist nicht der Ort, um Zweck und Ziele der modernen Architektur darzulegen; hier sei nur darauf hingewiesen, daß es der skandinavischen Moderne darum ging, regional gültige Varianten des neuen Internationalen Stils zu schaffen. Wie schon erwähnt, hatte das Konzept des Regionalismus seinen Ursprung im Norden, und tatsächlich entwickelte jedes der vier

Länder seine eigenständige, lokal gefärbte moderne Architektur. Für die Skandinavier war der Modernismus nicht eine bloße Frage der Form, sondern vor allem die Verheißung von sozialem Fortschritt und Gerechtigkeit. Der Grund dafür liegt sicherlich in der starken nationalen Verwurzelung der nordischen Architektur. Treten soziale Elemente in den Vordergrund, besteht freilich die Gefahr, daß die künstlerischen Ziele in Vergessenheit geraten und daß die Architektur auf eine rein politische Frage reduziert wird - eine Gefahr, die tatsächlich nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich wurde. Bevor jedoch dieses Phänomen diskutiert wird, müssen die regionalen Varianten der Nordischen Moderne noch näher untersucht werden.

Obwohl Norwegen jahrhundertlang im Schatten seiner bedeutenderen Nachbarn Dänemark und Schweden lebte, fand die moderne Architektur hier früh Eingang. Vielleicht trug gerade die Tatsache, daß das Land am Rande der Entwicklung der monumentalen europäischen Architektur blieb, zu seiner Aufgeschlossenheit gegenüber den Ideen der Moderne bei. Lars Bakker legte diese Ideen 1925 in einem polemischen Artikel in der Zeitschrift *Byggekunst* dar. Im selben Jahr begarm er mit dem Bau des ersten Gebäudes im modernen Stil in Skandinavien, des Restaurants Skansen in Oslo (1970 abgerissen). Leider starb Bakker schon 1930 - ein großer Verlust für die Entwicklung der Moderne in Norwegen. Doch zur Zeit seines Todes hatte sich die moderne Architektur bereits etabliert, und die meisten norwegischen Architekten waren 1928 gemeinsam konvertiert, nachdem sie auf einer Studienreise in Holland Bauten von Berlage, Oud, Duiker, Dudok und anderen besucht hatten.

In den folgenden Jahren traten einige Architekten besonders hervor, darunter der talentierte und produktive Gudolf Blakstad, Herman Munthe-Kaas, der sensible Frithjof Reppen und der künstlerisch faszinierende Arne Korsmo, dessen Villa Danlffian in Oslo (1930) zu den Meisterwerken der skandinavischen Moderne zählt. Die überzeugende Einbindung dieses Hauses in die Umgebung geht auf die traditionelle norwegische Nähe zur Natur zurück, doch das architektonische Vokabular ist völlig neu. Erst Ove Bang aber entwickelte mit einer Reihe von Einfamilienhäusern aus Holz, die in den dreißiger Jahren in Oslo entstanden, eine moderne Architektur mit typisch norwegischen Kennzeichen. Seine Häuser haben einfache, traditionelle Formen, doch Bang demonstrierte, wie große Glasflächen verwendet werden können, ohne daß die vertraute Gesamtwirkung verloren

geht. Auch die Innenräume sind neu und alt zugleich und gehen in offenem Grundriß fließend ineinander über. Bangs Arbeiten schufen die Voraussetzung für das, was nach dem Zweiten Weltkrieg der bedeutendste Beitrag Norwegens zur modernen Architektur wurde: »natürliche« Wohnungen für den modernen Menschen.

In Schweden wurde die neue Architektur 1928 von keinem Geringeren als Walter Gropius eingeführt, der auf Einladung von Sven Markelius in Stockholm lehrte. Dank Markelius' Einsatz und Energie gewann die Bewegung bald öffentliche Anerkennung, die ihren Höhepunkt in der großen Stockholmer Ausstellung von 1930 fand. Anders als die Weißenhof-Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Stuttgart (1927) war sie nicht als permanente Siedlung geplant, sondern als temporäre Schau neuer Wohnformen. Häuser und Wohnungen wurden ebenso gezeigt wie alle Arten von Möbeln und Objekten. Das gesellschaftliche Ziel war eindeutig: eine neue »demokratische« Architektur, die sich die wissenschaftlichen und technologischen Neuerungen zunutze machte? Dieses Konzept ging weitgehend auf den Kommissar der Ausstellung, den Kunsthistoriker Gregor Paulsson, zurück, der schon seit einigen Jahrzehnten auf die Entstehung einer neuen Gesellschaft hinarbeitete - einer Gesellschaft, die auf dem Respekt vor dem einfachen Menschen und dem Alltagsleben beruhen sollte.

Es war freilich der leitende Architekt Gunnar Asplund, welcher der Stockholmer Ausstellung mit seinen Restaurants und Ausstellungsbauten zu architekturgeschichtlicher Bedeutung verhalf. Asplund hatte sich bereits als Hauptvertreter des Abstrakten Klassizismus in Schweden etabliert und mit seiner Villa Snellman ein Werk mit ausgeprägten lokalen Qualitäten geschaffen. Hier wird ein einfaches, langgestrecktes Volumen zur Bühne für das mysteriöse Spiel von Erinnerungen: Fenster, die an Bauernhöfe und Herrenhäuser vergangener Jahrhunderte erinnern, klassische Girlanden, ein zeltartiger »gustavianischer« Eingangsbaldachin, Fensterläden im mittelalterlichen Stil, Symmetrie und Asymmetrie - eine wahrhaft postmoderne Komposition, aber bereits 1917 entworfen! Auch Asplunds Amtsgericht in Lister bei Sölvesborg (1919-1921) bildet eine solche faszinierende Synthese, während seine große Öffentliche Bibliothek in Stockholm (1921/1927) einen direkteren Versuch in Abstraktem Klassizismus darstellt - bis dahin die überzeugendste Manifestation dieser Strömung.



*C.F. Møller, Kay Fisker u.a., Universität Århus, 1932-1946*

*O. Bang, Villa Ditlev-Simonsen, Oslo, 1937*



*G. Asplund, Ausstellung in Stockholm, 1930*

*A. Aalto, Sanatorium, Paimio, 1929-1933*



In seinen modernen Arbeiten bewahrte Asplund seinen Sinn für Kontext und Erinnerungen, widmete aber der natürlichen Umgebung mehr Aufmerksamkeit als stilistischen Details. Sein Krematorium und die Waldkapelle auf dem Stockholmer Südfriedhof zeigen die schwedische Landschaft in ihrem ursprünglichen Charakter und bringen den Besucher eng mit der Natur in Verbindung. Es ist eine Welt zwischen Himmel und Erde, wo Feld und Wald, Birke und Fichte, Berg und Tal, Lichtung und See als wesentliche natürliche Elemente eine Einheit mit den Elementen der Architektur bilden: Wände, Treppen, Hof, Säulenloggia und höhlenartiger Innenraum. In Asplunds Werken sind die Ergebnisse von Jahrhunderten schwedischer Bautradition zusammengefaßt, und da sie einen eindeutigen nordischen Charakter besitzen, wurden sie zur Inspirationsquelle für die Architekten der drei anderen Länder.

Nur Alvar Aalto in Finnland kommt Asplund an Bedeutung gleich. Wegen seiner langen Laufbahn und der großen Zahl seiner Bauten war Aaltos Einfluß sogar größer, aber es ist wichtig, darauf hinzuweisen, daß er selbst als Anhänger Asplunds begann, z.B. Auch Aaltos erste Bauten sind klassizistisch, obwohl diese Strömung in Finnland eine weniger wichtige Rolle spielte als in den anderen nordischen Ländern, vielleicht wegen der besonders stark ausgeprägten Nationalromantik. Aaltos klassizistische Werke waren in der Tat »freier« konzipiert als die zeitgenössischen Arbeiten in Schweden und Dänemark. Und als er sich 1928 der modernen Architektur zuwandte, verlieh er ihr sogleich einen persönlichen, regionalen Charakter - eine neue Lebensnähe. Bei dem großen Sanatorium in Paimio (1929 -1933) konnte er sein Konzept voll verwirklichen: eine freie Gruppierung halb unabhängiger Einheiten, die auf dem Prinzip funktionaler Differenzierung beruht. Damit erzielte er ein neues dynamisches Gleichgewicht, das auch der Einbindung des Komplexes in die Umgebung dient. Der Grundriß läßt auch die topologische Raumorganisation erkennen, die in Aaltos späteren Werken so bedeutsam wurde. Bei der Bibliothek in Vüperi wird dasselbe Prinzip »organisch« interpretiert, was sich besonders in der gewellten Holzdecke des Vortragssaales zeigt. Material und Form sind hier wahrhaft finnisch und wurden in der Tat von Giedion als Beginn des Neuen Regionalismus bezeichnet. Höhepunkte von Aaltos Arbeiten vor dem Zweiten Weltkrieg waren die Villa Mairea in Norrmark (1938/1939) und der Finnische Pavillon auf der Weltausstellung in New York (1939). Trotz seiner Randlage

und seiner geringen Bevölkerungsdichte wurde Finnland dank Aalto zur führenden Kraft in der Entwicklung der modernen Architektur. Während die Architekten auf dem europäischen Kontinent die Technologie als Inspirationsquelle für den neuen Anfang benutzten, war Aalto sich über die Bedeutung des Ortes im klaren und verhalf damit den Qualitäten von Raum und Form zu neuem Leben.

Dänemark war das letzte der nordischen Länder, das die moderne Architektur akzeptierte. Seit Generationen hatten die Dänen eine eigene schlichte, anonyme Architektur entwickelt, in der Stilwandel und künstlerische Erfindungen nur eine geringe Rolle spielten. Daraus erklärt sich, daß sich der Abstrakte Klassizismus als besonders geeignete Ausdrucksform erhalten konnte - mit überzeugenden Beispielen wie Carl Petersens Museum in Faborg (1912-1915) und Hack Kampmanns Polizeipräsidium in Kopenhagen (1918-1924, mit Aage Rafn). Das Hauptfeld des dänischen Klassizismus waren freilich Wohnbauten, denen bestimmte Charakteristika gemeinsam waren: glatte, durchgehende Wandflächen, von regelmäßigen Reihen einfacher Fenster durchbrochen, mit leichten Anklängen an klassizistische Details bei Ecken, Gesimsen und Eingängen. Ein Beispiel ist Kay Fiskers Hornbaekhus in Kopenhagen (1923), ein fünfgeschossiges, um einen Innenhof angeordnetes Gebäude mit etwa 2500 gleichen Fenstern! Etwa zur selben Zeit baute P. V. Jensen Klint die »romantischere« Grundtvig-Kirche mit angeschlossenen Wohnbauten, eines der vielleicht überzeugendsten Werke der nationalen dänischen Architektur.

In den dreißiger Jahren versuchten einige dänische Architekten, eine regional orientierte moderne Architektur zu entwickeln. Das zeigt sich etwa bei Arne Jacobsens Rathaus in Århus (1937-1942), das die traditionelle monotone Wiederholung figurativer Elemente wieder aufnimmt, aber nicht die subtilen Details aufweist, die in der Vergangenheit für die dänische Architektur typisch gewesen waren. Eine überzeugendere Lösung ist die Universität in Århus, die C. F. Möller zusammen mit Kay Fisker, Poul Stegmann und dem Landschaftsarchitekten C. Th. Sørensen entwarf. Das Gebäude besteht aus extrem einfachen rechteckigen Volumen mit Schrägdächern und mit durchgehenden Wänden, die von regelmäßig platzierten traditionellen Fenstern durchbrochen sind. Es demonstriert gewissermaßen einen Rückgriff auf das Wesentliche, auf die Grundqualitäten dänischen Bauens. Hinzu kommt eine sehr



*S. Lewerentz, Kirche von Björkhagen, Stockholm, 1960*

*A. Aalto, Rathaus, Säynätsalo, 1950-1952*



*A. Jacobsen, Rathaus, Århus, 1938-1942*

*S. Markelius u.a., Hötorget, Stockholm, 1955-1956*





sensible Landschaftsgestaltung, in der sich die nordische Nähe zur Natur auf typisch dänische, feiner nuancierte Weise ausdrückt - im Gegensatz zu der dramatischeren Expressivität Finnlands und Norwegens und den charakteristischen Akzenten von Asplunds Friedhof.

### Nordische Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg

Dieser kurze Überblick über die Geschichte der modernen Architektur in Skandinavien hat gezeigt, daß alle vier Länder bereits vor dem Zweiten Weltkrieg ihre eigenen lokalen Idiome entwickelt und damit die später als »Neuer Regionalismus« bekannte Strömung begründet hatten. Dieser vielversprechende Prozeß kam jedoch durch den Krieg zum Stillstand, der nicht nur die normale Bautätigkeit unterbrach, sondern auch den Glauben an die Moderne in Frage stellte.

Norwegen erlitt im Krieg erhebliche Schäden, und so war das erste Nachkriegsjahrzehnt überwiegend dem Wiederaufbau der zerstörten Städte und Siedlungen gewidmet. Die Architekten standen vor Problemen bisher unbekanntem Ausmaßes. Es ging nun nicht mehr darum, einzelne Bauten in einem vertrauten Milieu zu entwerfen, sondern ganze Städte und Stadtviertel aus dem Nichts zu planen. Die Architekten setzten sich freilich wenig mit der Frage auseinander, wie der Neuaufbau vonstatten gehen sollte. Zwar waren die Stile der Vergangenheit vom Funktionalismus verdrängt worden, doch die moderne Architektur schien ihrerseits keine Alternative zu bieten. Der Optimismus der dreißiger Jahre war im Krieg erloschen; alles war problematisch und fragwürdig geworden. Eine neue Grundlage schienen nur die nationalen Werte zu bieten, für die Norwegen während der deutschen Besetzung gekämpft hatte. Deshalb versuchten viele Modernisten der Vorkriegszeit, wieder wirklich »norwegisch« zu werden. Zu diesem Zweck wurde 1948 ein umfangreiches Werk mit dem Titel *Norske hus* veröffentlicht. In einer Rezension des Buches schrieb Herman Munthe-Kaas: »Die Zukunft wird durch Bindungen an die Vergangenheit erbaut.« Doch die Zeiten erlaubten keine Wiederbelebung alter Traditionen, denn die Lebensformen und Produktionsweisen hatten sich inzwischen zu stark verändert. So verlor die norwegische Nachkriegsarchitektur an Kraft und Sicherheit, weil sie einerseits die traditionellen Formen banalisierte und sich andererseits vom schwedischen Empirismus inspirieren ließ. Architektonische Werte galten nicht viel, und ein Sprecher

jener Zeit schrieb sogar: »Es ist gewiß nicht unsere Absicht, den Wiederaufbau durch ästhetische Ziele zu verzögern. Tatsächlich waren die Wohnbauprojekte der Vergangenheit alles andere als überzeugend. Zahlenmäßig schien das Ergebnis gut, doch die Vernachlässigung der ästhetischen Maßstäbe führte zu einem Niedergang der allgemeinen Qualität.

Als jedoch die unmittelbaren Nachkriegsprobleme überwunden waren, eröffneten sich den Architekten in den fünfziger Jahren vielfältigere, anregendere Perspektiven. Künstlerische Tendenzen gewannen wieder an Bedeutung, und die Aufträge und Wettbewerbe wurden zahlreicher. Die beiden führenden Figuren der norwegischen Nachkriegsarchitektur waren Arne Korsmo und Knut Knutsen. Während Korsmo an die Moderne der Vorkriegszeit anknüpfte und sie nach einer Studienreise in den USA 1949 den neuen internationalen Strömungen anpaßte, suchte Knutsen, der sich an Aalto orientierte, eine den norwegischen Verhältnissen entsprechende »organische« Architektur zu schaffen. Beide Architekten trugen mit wichtigen Arbeiten zur Entwicklung bei, übten aber vor allem auch als Lehrer einen starken Einfluß aus. Viele bedeutende Architekten der Nachkriegszeit in Norwegen kamen aus den Schulen von Korsmo und Knutsen. Beide besaßen eine starke Sensibilität für künstlerische Werte und halfen der norwegischen Architektur, sich aus der politisch begründeten Degeneration der ersten Nachkriegsjahre zu befreien. Obwohl Korsmo der talentiertere ist, war es Knutsen, der mit seinen Holzbauten eine wahre Renaissance regionaler Elemente in Gang brachte. Da er auf die Natur und das jeweilige Terrain Rücksicht nahm, wurde er zugleich ein Pionier des ökologischen Bauens, einer Bewegung, die sein Sohn Bengt E. Knutsen fortführt.

Im Gegensatz zu Norwegen blieb Schweden vom Krieg verschont und konnte deshalb seine sozial orientierte Architektur der dreißiger Jahre weiterentwickeln. Die Weltwirtschaftskrise zu Beginn der dreißiger Jahre hatte Schweden schwer getroffen, und die Lebensbedingungen waren äußerst schlecht. So konzentrierte sich die Aufmerksamkeit auf die Probleme des sozialen Wohnungsbaus und des funktionalen Wohnens. Dem Geist des Funktionalismus folgend, wurden empirische Untersuchungen zum Hauptinstrument. Oswald Almqvist zum Beispiel, einer der Pioniere der schwedischen Moderne, veröffentlichte eine umfassende Studie über die Küche als Arbeitsplatz und wies auf funktionale Bewegungsabläufe und

Maße hin. Allgemein herrschte im Lande das vor, was Giedion abwertend als »schwedischen Empirismus« bezeichnete. Natürlich trug der Empirismus zweifellos zur Lösung der praktischen und sozialen Fragen bei, aber er lenkte die schwedische Architektur auch von den künstlerischen Zielen ab, die Asplunds Werk charakterisierten und der gebauten Umgebung ihre traditionelle Qualität erhalten hatten. Eine degenerierte Version der modernen »grünen Stadt« wurde so zur Regel, mit drei- bis sechsgeschossigen Mietshausböcken, deren Zwischenräume weder städtische noch landschaftliche Nutzung ermöglichten. Das Scheitern des »empirischen« Wohnbaus ausgerechnet im schwedischen Wohlfahrtsstaat wurde im Zusammenhang mit dem 50. Geburtstag der Stockholmer Ausstellung in einer Publikation verkündet, die den bezeichnenden Titel *Funktionalismens genombrott och kris* (Durchbruch und Krise des Funktionalismus) trug. Problematisch sind auch die Neubauten im nördlichen Stadtzentrum Stockholms, Hötorget, wo führende Vertreter des schwedischen Funktionalismus, darunter Markelius, zwischen 1955 und 1956 fünf parallele Hochhausscheiben über einer Fußgängerzone mit Geschäften errichteten.

Seit Asplunds Tod im Jahre 1940 fehlte der schwedischen Architektur eine starke Persönlichkeit. Bis zu einem gewissen Grade führte der sensible Sigurd Lewerentz Asplunds Suche nach einer künstlerisch relevanten typisch schwedischen Architektur fort. Seine Kirchen in Björkhagen bei Stockholm (1956-1960) und in Klippan nördlich von Lund (1962-1966) zeichnen sich aus durch nordische Einfachheit, aber auch durch die Hinzufügung überraschender »schwedischer« Details.

Es war freilich ein Ausländer, welcher der schwedischen Nachkriegsarchitektur zu neuen Impulsen verhalf. Im Jahre 1939 war der britische Architekt Ralph Erskine nach Schweden emigriert und hatte schon in den vierziger Jahren seine persönliche, informelle Interpretation des nordischen Bauens entwickelt. Er teilte die Liebe der Skandinavier zur Natur und konnte sich mit ihren Vorstellungen identifizieren. Doch da er aus dem Ausland kam, sah er mit frischem Blick, was den Bewohnern seines neuen Landes längst zur bloßen Gewohnheit geworden war. So gelangte er zu einem Verständnis dessen, was er als »subarktische« Architektur bezeichnete. Überraschenderweise - oder vielleicht wegen der Authentizität der lokalen Traditionen - besitzen seine Arbeiten tatsächlich einen schwedischen

Charakter: umschlossene, durchgehende Volumen, denen »freie« Elemente wie Balkone, Vordächer und Kamine angefügt sind. Vor allem aber verlieh Erskine dem schwedischen Wohnbau neue künstlerische Qualitäten.

Auch in Dänemark litt die Nachkriegsarchitektur unter der Enge eines empirischen Konzepts. Zahlreiche Wohnbauprojekte der fünfziger Jahre sind durch Monotonie und einen gewissen Mangel an Präsenz gekennzeichnet. Allerdings entstand dank des traditionellen dänischen Sinns für Qualität dennoch ein relativ freundlicher Gesamteindruck. Qualität der Ausführung und der Details zeigt sich besonders in den Arbeiten Arne Jacobsens, des führenden Architekten Dänemarks in der Nachkriegszeit. Sein etwas schematischer Perfektionismus wurde in den fünfziger Jahren auch außerhalb des Landes zum allgemein anerkannten Vorbild.

Neue Kreativität brachte der dänischen Architektur freilich ein jüngerer Mann: Jørn Utzon, der 1952 mit seinem eigenen Haus in Hellebaek bei Helsingør in Erscheinung trat. Er ist hier offensichtlich von Frank Lloyd Wright und Mies van der Rohe inspiriert, hat deren Formensprache jedoch in ein ausgeprägt dänisches Idiom verwandelt, das sich durch delikate Proportionen und sensible Details auszeichnet. Utzon realisierte seine Vorstellungen bei verschiedenen Häusern und Siedlungen, darunter die Kingo-Häuser in Helsingør (1956-1959), die dörfliche Werte wieder aufleben lassen und behutsam in die sanft gewellte dänische Landschaft eingefügt sind.

Utzon wurde international bekannt, als er 1957 den Wettbewerb für die Oper in Sydney gewann. Giedion pries den Entwurf, weil er »ein neues Kapitel in der zeitgenössischen Architektur« eröffne. Mit seinen starken bildhaften Elementen wich das Projekt deutlich von den Zielen des Funktionalismus ab und repräsentierte zugleich die neuen Konzepte der modernen Architektur: freier Grundriß und Klarheit der Konstruktion. Die Ausdruckskraft des Opernhauses beruht auf der Verbindung von massiver Basis und schwebenden Gewölben. Diese Nebeneinanderstellung ist ein Grundthema in Utzons Werk - ein Thema freilich, das er je nach der örtlichen Situation variiert. Inspiriert hatten ihn seine Studien in Mexiko im Jahre 1949. Hier erkannte er, daß eine Plattform einen Ort auf der Erde definieren und ihn zugleich mit dem Himmel verbinden kann. Doch Utzons Konzept der Plattform und des schwebenden Daches ist sehr viel mehr als eine Metapher von Felsen und Wolken. Seine wahre

Bedeutung liegt darin, daß es die künstlerischen Grundlagen der Architektur wieder zur Geltung bringt. Ein Kunstwerk drückt seinen Inhalt nicht durch Zeichen aus, sondern durch die Art, wie es auf dem Boden steht, wie es sich in die Luft erhebt, wie es sich im Raum ausbreitet und wie es sich öffnet und schließt. Utzon erweckt mit seinen Plattformen die Erde zu neuem Leben, und seine schwebenden Dächer machen deutlich, daß auch das Leben der Menschen sich unter dem Himmel abspielt. Leider hat Utzon das Opernhaus wegen der inakzeptablen Arbeitsbedingungen, die ihm die Stadtverwaltung auferlegte, nicht selbst vollendet. So wurde einer der größten Architektorentwürfe dieses Jahrhunderts aufs Spiel gesetzt.

In seinem Heimatland konnte Utzon jedoch zwischen 1973 und 1976 mit der Bagsvaerd-Kirche bei Kopenhagen seine Ideen verwirklichen. Obwohl der Entwurf nicht mehr der Nachkriegszeit angehört, sollte er hier als Beispiel einer weiterentwickelten Moderne erwähnt werden, die sich von den gängigen »Ismen« befreit hat und einen starken regionalen Charakter besitzt. Bei der Bagsvaerd-Kirche verlieh Utzon dem schwierigsten aller architektonischen Bilder, dem Bild der Kirche, neue Gestalt und bezog sich zugleich auf die Grundqualitäten der dänischen Tradition.

Wie Norwegen hatte auch Finnland im Krieg schwere Schäden erlitten. Doch da ein Architekt vom Format Alvar Aaltos zur Verfügung stand, zeichnete sich der finnische Wiederaufbau durch ideenreiche Lösungen aus. So schuf Aalto für die zerstörte nördliche Stadt Rovaniemi eine Planung (1944/1945), die von organischen Gruppen und Kontinuität bestimmt war und nicht von der für die dreißiger Jahre typischen geometrischen Unterteilung. In den fünfziger Jahren konnte Aalto seine Vorstellungen in zahlreichen Einzelbauten verwirklichen. Die Reihe begann mit dem wichtigen Rathaus in Säynätsalo (1950-1952), setzte sich mit der Volkspensionsanstalt (1952-1956) und dem Haus der Kultur (1955-1958), beide in Helsinki, fort und kulminierte in dem großen Entwurf für das Technologische Institut in Otaniemi (1955-1964). Bei allen diesen Werken kommt Aaltos Ziel deutlich zum Ausdruck: die Synthese einer überaus funktionalen Organisation und einer »organischen«, um nicht zu sagen »finnischen« Behandlung der Räume und Formen. So erfüllte Aalto sein Versprechen eines Neuen Regionalismus, ohne die Prinzipien der modernen Architektur aufzugeben. Aaltos Funktionalismus ist freilich von einer neuen Art. Sein

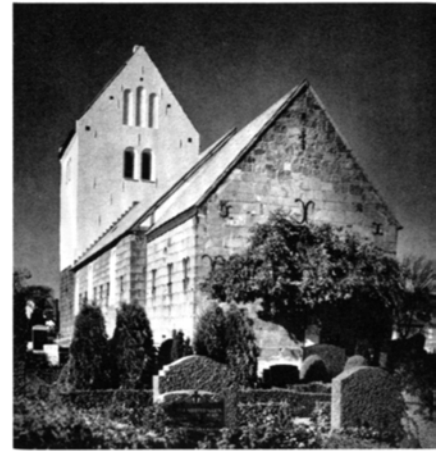
Ausgangspunkt waren offenbar Fragen wie: »Was ist ein Sanatorium?«, »Was ist eine Bibliothek?«, »Was ist eine Fabrik?«, und nicht: »Wie funktioniert dieses Gebäude?« Damit brachte er die moderne Architektur dem Leben näher und verhalf ihr zu einem neuen Anfang. Aber er gab der Moderne auch Wurzeln, weil er sich intensiv mit der Situation des jeweiligen Ortes auseinandersetzte. Aaltos Einfluß in Skandinavien nach dem Zweiten Weltkrieg kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Doch es gab in Finnland nicht nur Aalto, und sein organisches Bauen stellt nur eine Seite der finnischen Tradition dar.

Stets existierte als Alternative die andere Seite, die finnische Variante des Nordischen Klassizismus, die dem repetitiven Charakter der finnischen Landschaft entsprach. In der Vergangenheit waren die einfachen, geometrischen Volumen des lokalen Klassizismus durch vielfältige applizierte Details bereichert worden - eine Lösung, die der asketische Funktionalismus nicht übernehmen konnte. Deshalb hat die moderne Version des finnischen Klassizismus eine gewisse Tendenz zu Monotonie und Schematismus. Erst in jüngerer Zeit verlieh das neue Verständnis des »zersplitterten Lichts« in den finnischen Waldern dieser Richtung wahre künstlerische Bedeutung.



*Børglum-Kloster in Vendsyssel, Jütland, 12. bis 15. Jh., Klosterkirche und Herrenhof, um 1750 vom Architekten Lauradis de Thurah umgebaut*



*Vraa-Kirche in Vendsyssel, Jütland. Typische dänische Dorfkirche mit romantischem Schiff und gotischem Turm.*

*Typischer dänischer Bauernhof mit vier Flügeln (um 1800), in Fachwerkbauweise mit Lehmfüllungen und Strohdächern*



*Vestergade in Kopenhagen. Neoklassizistische Bürgerhäuser, um 1800 errichtet.*



*Bakkehuset, Kopenhagen, 1922. Die ersten dänischen Reihenhausbauten.*





## Neue dänische Architektur, 1968

Tobias Faber

### EINLEITUNG

Im Jahr 1926 fand in Berlin eine Ausstellung neuerer dänischer Architektur statt. Sie zeigte die Arbeiten einer Reihe hervorragender jüngerer dänischer Architekten, die in den folgenden Jahrzehnten eine führende Stellung einnehmen sollten: Ivar Bentsen, Kaj Gottlob, Kay Fisker, Kaare Klint, Steen Eiler Rasmussen und Gartenarchitekt G.N. Brandt. In den Berliner Tageszeitungen wurden die ausgestellten Arbeiten fast gleichartig beschrieben, wenn auch die subjektiven Urteile teils äußerst schmeichelhaft, teils abschätzig ausfielen. Die Kritiker sprachen von »einer nüchternen Sachlichkeit im Zeichen der Zeit«, von »einer unaffektierten, jedoch selbstbewußten Einfachheit«, von »Häusern, die auf natürliche Weise aus der Landschaft herauswachsen«, von »einer mangelnden Lust zum Experimentieren seitens der Architekten«, jedoch gleichzeitig auch von »einer Vermeidung architektonischer Ausschweifungen«, und schließlich von »einem strengen und sicheren Geschmack«, den einige Kritiken als »kalt bis an die Herzwurzeln« und andere als »wohltuend wie eine alte, zeitlose Überlieferung« empfanden. Die dänische Architektur war zu Anfang der zwanziger Jahre von einem vereinfachten, formellen Neoklassizismus geprägt, der mit einem Streben nach nüchterner, sozial orientierter und funktionsbezogener Artikulation zusammenfiel. Die in Berlin ausgesprochenen Urteile treffen jedoch auf wesentliche Züge sowohl der älteren als auch der neueren dänischen Baukunst zu.

Gebietsmäßig war Dänemark nicht immer ein so kleines Land wie es jetzt ist; architektonisch war es jedoch seit jeher eine Provinz, die zur allgemeinen architektonischen Entwicklung keinen ausschlaggebenden Beitrag leisten konnte. Dänemark hat seine Impulse stets aus dem Ausland geholt. Andererseits standen dänische Baumeister und Architekten schon immer allen neuen

Strömungen kritisch gegenüber und versuchten, die von außen empfangenen Impulse der dänischen Lebensweise, den dänischen Sitten, dem dänischen Klima, der dänischen Landschaft und der handwerklichen Überlieferung des Landes anzupassen. Die dänische Architektur ist daher durch eine stetige Entwicklung ohne große Schwingungen gekennzeichnet, die allerdings auch keine markanten architektonischen Denkmäler zu schaffen vermochte. Bis in die neueste Zeit hat sich in der dänischen Baukunst eine funktionell orientierte Tradition geltend gemacht, die auf große Teile der Bautätigkeit einen entscheidenden Einfluß ausübte, wobei die handwerkliche Überlieferung in der Bauweise und in der Verwendung der allgemein üblichen Baustoffe - Holz und Ziegel - sehr wichtig genommen wurde. Die verschiedenen Stilperioden gingen ohne scharfe Zäsuren ineinander über und hinterließen Bauwerke, die nicht so sehr als ausgeprägte Beispiele internationaler Architekturstile, sondern eher als Variationen zum Thema des »dänischen Hauses« empfunden werden. Dänische Architektur kann daher in einem romantischen Zeitalter nüchtern und in einer mehr rational eingestellten Zeit romantisch wirken.

In dem ursprünglich waldreichen, jedoch an Naturstein armen Land besteht das wertvollste architektonische Erbgut des Mittelalters aus etwa zweitausend gut erhaltenen Dorfkirchen, die im 12. und 13. Jahrhundert überall im Lande errichtet wurden (Abb.1). Es sind einfache, kraftvolle Gebäude aus Granitoder Kalkstein mit Kirchenschiffen und Chören, die von steilen Satteldächern überragt werden (Abb.2). Trotz der späteren Umbauten und der Hinzufügung von Türmen, Vorbauten und Wölbungen während der Gotik haben diese Kirchenbauten innen wie außen als Dominanten der dänischen Landschaft eine Note einfacher, ausdrucksvoller Kraft bewahrt.

Abgesehen vom Kirchenbau war bis ins 19. Jahrhundert das Holz der allgemein gebräuchliche Baustoff und das Fachwerk die vorherrschende Bauweise, sowohl auf dem Lande (Abb. 3) als auch in den Städten. Durch die regelmäßige Unterteilung der Fachwerkbauten wurde dem Wohnhausbau eine natürliche Ordnung gegeben, die sich mit wenigen Variationen zu einem maßgetreuen, vereinheitlichten Bausystem entwickelte (Abb.4). Der Bauherr konnte beim Handwerksmeister ein Haus mit so und soviel Fächern und mit einem, zwei oder drei Geschossen bestellen, und wußte dann, was er zu erwarten hatte. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurden die Fachwerkbauten mehr

und mehr von Ziegelbauten abgelöst, während gleichzeitig die Strohdächer in den Städten durch Ziegeldächer ersetzt wurden. Die regelmäßige Unterteilung der Fachwerkbauten blieb jedoch auch bei den Ziegelhäusern in dem regelmäßigen Rhythmus von Pfeilern und Fenstern erhalten. Dazu kam noch, daß Einfachheit, Ordnung, Präzision und das natürliche Proportionsgefühl der überlieferten Fachwerkbauweise mit dem klassizistischen Architekturideal sehr im Einklang standen (Abb.5). All die einfachen, mit ölfarbe gestrichenen Backsteinhäuser der dänischen Städte und die schönen Fachwerkbauten der Gutshöfe auf dem Lande mit ihren schwarzgeteerten Holzkonstruktionen und weißgekalkten Füllwänden waren das Ergebnis einer umfassenden Bautätigkeit in einer Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs. Sie gaben das Vorbild für das anonyme Bauen ab, das den größten Teil des 19. Jahrhunderts hindurch fortgesetzt wurde. Später haben sich viele bedeutende dänische Architekten von dem anonymen, regelmäßig unterteilten, einfachen Backsteinhaus inspirieren lassen und danach gestrebt, dessen gediegene Eigenschaften weiter zu verbessern und zu verfeinern: die prismatischen Hauptformen, die einfachen, gut gelösten Details und die schöne Materialwirkung der traditionellen Baustoffe.

Seit der Jahrhundertwende hat die erneute Beschäftigung der dänischen Architekten mit dem prunklosen, funktionsbestimmten Haus das Interesse an der Lösung einfacher, vorwiegend funktionaler Aufgaben aufleben lassen, die früher vom Handwerker ohne Mitarbeit eines Architekten bewältigt wurden. In den zwanziger und dreißiger Jahren machte sich dies in besonders hohem Grade im qualitätsbetonten sozialen Wohnungsbau bemerkbar. Es gab jedoch auch einige dänische Architekten, die sich von dieser Tradition lösten oder das Thema in höchst persönlicher und freier Weise behandelten. Davon abgesehen sind die besondere Note, die im dänischen Bauwesen zu finden ist, und die hohe architektonische Qualität, die wesentliche Teile der Bautätigkeit kennzeichnet, zweifellos auf die ständige und enge Verbindung mit einer funktionell und handwerklich betonten Bauüberlieferung und ihre einfache architektonische Ausdrucksweise zurückzuführen,

Die Hauptströmungen der modernen Architekturgeschichte haben in der dänischen Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts nur einen bescheidenen Widerhall gefunden. Anregungen von der Chicago-Schule und Sullivan wurden zu Anfang des Jahrhunderts lediglich von Anton Rosen weiterverfolgt. L' Art Nouveau

konnte sich in Dänemark nur in den stark persönlich betonten kunstgewerblichen Arbeiten von Thorvald Bindesboll und in den Silberwaren von Georg Jensen durchsetzen, bevor sie im übrigen Europa in Vergessenheit geriet. An den hitzigen Debatten, die in den Jahren um den ersten Weltkrieg über die Ländergrenzen hinweg zwischen italienischen Futuristen, russischen Konstruktivisten, französischen Kubisten und holländischen Stijl - Anhängern geführt wurden, nahmen keine Dänen teil. Selbst das Bauhaus wurde in der dänischen Architekturzeitschrift »Arkitekten« erst zehn Jahre nach seiner Eröffnung besprochen, und zwar zu einem Zeitpunkt, als Gropius die Schule längst verlassen hatte.

In den Jahren 1926 bis 1928 wurden die dänischen Architekten ernstlich aus ihrer etwas einseitigen Pflege neoklassizistischer und traditioneller Werte durch die Zeitschrift »Kritisk Revy« herausgerissen, die gegen den neoklassizistischen Formalismus wettete und für eine einfache und natürliche Gestaltung in enger Beziehung zu den großen Sozialaufgaben der Gegenwart plädierte. Es ist jedoch charakteristisch, daß der Herausgeber Poul Henningsen, der selbst Architekt war und die »PH-Lampe« entworfen hatte, ebenso stark gegen die nach außen hin modernistischen Ausdrucksformen innerhalb der vielen Ismen anging wie gegen den Formalismus des Neoklassizismus.

Den Anstoß für die praktische Anwendung des Funktionalismus im weiteren Sinne brachte die große Wohnausstellung von 1930 in Stockholm und besonders der von Gunnar Asplund in ebenso begabter wie inspirierender Weise geschaffene Rahmen für diese Ausstellung. Gleichzeitig gewannen auch Le Corbusiers Architektur und die in seinen Schriften vertretenen Gedanken für dänische Architekten besondere Bedeutung. Dänemark entwickelte sich zusammen mit den übrigen nordischen Ländern und gemeinsam mit Holland, der Schweiz und der Tschechoslowakei zu einer Freistätte für die Ideale des Funktionalismus und das zu einem Zeitpunkt, als die großen Nationen, aus denen ursprünglich ein wesentlicher Teil des modernen Gedankengutes gekommen war, auch auf architektonischem Gebiet bereits von der Reaktion erfaßt wurden. In architektonischer Beziehung mögen die kleinen Länder in diesen Jahren zwar kaum eine wesentliche Neuerung gebracht haben; doch leisteten sie einen bedeutenden Einsatz dadurch, daß sie die Eroberungen anderer stabilisierten und den funktionalistischen Bauten eine handwerkliche Qualität gaben, die von den vielen technischen Fehlern frei war, wie sie die von den Vorkämpfern errichteten

Häuser kennzeichnen.

Die ersten größeren, unzweifelhaft funktionalistischen Bauten in Dänemark waren das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit unter Leitung des Stadtbaumeisters Poul Holsoe. Dieser hatte einen Kreis begabter Architekten um sich versammelt, die entweder - wie F. C. Lund, Johan Pedersen, Tage Rue, Curt Bie, Ib Lunding und später Hans Christian Hansen - die Bautätigkeit des Kopenhagener Stadtbauamtes in den nachfolgenden Jahrzehnten maßgeblich beeinflussten oder - wie Arne Jacobsen und Flemming Lassen - später ihre eigenen Wege gingen und sich ihr eigenes Tätigkeitsfeld schufen. Zu den ersten international inspirierten Arbeiten des Stadtbaumeisters gehören der roh belassene Stahlbetonbau des Wasserturms in Bronshøj (1930) sowie der Kopenhagener Viehhof (1931-34), dessen weißgestrichene kubische Blöcke sich über einer Stahlbeton-Skelettkonstruktion erhoben. Magens Lassen war es, der als erster in den dreißiger Jahren die von Le Corbusier beeinflussten Stahlbeton-Villen bauten: eingeführt und 1937 in Ordrup das »Systemhaus«, einen mehrgeschossigen Wohnblock mit Stahlbetonskelett und tragenden Querwänden, errichtete. Vilhelm Lauritzen erwies sich als ein hervorragender Verfechter der Gedanken des Funktionalismus in neuen Gegenwartsaufgaben wie dem Kopenhagener Flughafengebäude (1937) und Funkhaus (1937-45, Abb.11). Hans Hansen baute in den Jahren 1936-39 die Sporthalle des Kopenhagener Sportklubs KB; Kaj Gottlob errichtete gute Volksschulbauten als dreigeschossige Zentralanlagen um eine durchgehende Aula herum. Frits Schlegel wurde zum dänischen Vertreter einer von Perret inspirierten Stahlbetonbauweise, die im Mariebjerg Krematorium (Abb.9) ihren schönsten Ausdruck fand. Edvard Thomsen baute 1940 die Schwimmhalle im Staatlichen Gymnastikinstitut (Abb.10). Schließlich wurde der junge Arne Jacobsen als Architekt der Bellevue-Anlage in Klampenborg mit Freibad, Theater und Restaurant (1930-37) zum Vorkämpfer einer neuen Architektur. Später baute er in Zusammenarbeit mit Erik Moller beziehungsweise Flemming Lassen die beiden Rathäuser in Aarhus und Søllerød, die als Schlußsteine der fortschrittlichen Baukunst der dreißiger Jahre angesehen werden können, bevor der zweite Weltkrieg und die damit verbundenen Einschränkungen in der Baustoffwahl eine Reaktion gegen den Funktionalismus und eine notgedrungene Rückkehr zu einer allgemeinen Verwendung herkömmlicher dänischer Baumethoden auslösten. Jedoch bedeuteten auch für diejenigen Architekten, die sich in

den dreißiger Jahren der funktionellen dänischen Tradition am meisten verbunden fühlten, die vom Funktionalismus herrührenden Anregungen eine positive Eingebung. Das traf nicht zuletzt auch auf die bedeutendsten Monumentalbauten dieses Jahrzehnts zu: auf die Universität in Aarhus. Im Jahr 1930 wurde Kay Fisker, C. F. Moller und Povl Stegmann der erste Preis in einem Architektenwettbewerb für ein Projekt zuerkannt, demzufolge die vielen Institute der Universität in selbständigen, zwanglos in einem Park gruppierten Gebäuden untergebracht werden sollten. Diese Anordnung, an der bei den ständigen Erweiterungen der Universität bis zum heutigen Tag festgehalten wurde, stand völlig mit den Idealen des Funktionalismus im Einklang. Jedes Gebäude konnte in bezug auf Grundriß und Größe den funktionellen Bedürfnissen individuell angepaßt werden. Bei der architektonischen Gestaltung der einzelnen Bauten wurde der Tradition des dänischen Hausbaus in selbstbewußter Weise Folge geleistet. Alle Gebäude sind aus gelbem Backstein in diszipliniertes prismatischer Form mit einer Dachneigung von 300 errichtet. Das als erstes fertiggestellte Chemisch-physikalische Institut aus dem Jahr 1933, macht architektonisch gesehen immer noch den stärksten Eindruck; doch hat C. F. Moller es verstanden, nach dem Ausscheiden Stegmanns (1938) und Fiskers (1942) den Ausbau der Universität mit großer Tüchtigkeit weiterzuführen. Das Zusammenspiel zwischen den Gebäuden und der Parklandschaft in dem hügeligen Gelände zeigt auf schönste Weise einen wesentlichen Grundzug der dänischen Architektur. Schon im neoklassizistischen Wohnbau der zwanziger Jahre war die führende Persönlichkeit der funktionellen Überlieferung, Kay Fisker, dafür eingetreten, diese wichtige Sparte des Bauwesens sowohl ausstattungsmaßig als auch architektonisch möglichst hochwertig zu gestalten. Nicht zuletzt vom neueren deutschen Wohnungsbau inspiriert, machte sich Fisker in den dreißiger Jahren von der klassizistischen Fassadengestaltung mit ihrer formelhaften Wiederholung gleichartiger Fenster zugunsten einer größeren Differenzierung mit großen Aussichtsfenstern und Balkonen frei. Mit dem Vestersøhus (Abb. 8) in Kopenhagen schuf er 1935 das dänische Vorbild eines Wohnblocks mit Balkons und Erker, einen Bau aus rotem Backstein mit einer stark rhythmisierten Fassade, bei der sich vorgeschobene Erker mit halb zurückliegenden Balkonen abwechselten. Mit den sogenannten Bakkehusene (Abb.7) hatten Ivar Bentsen und Thorkild Henningsen in den Jahren 1922-23 das Reihenhaus weiterentwickelt, wobei



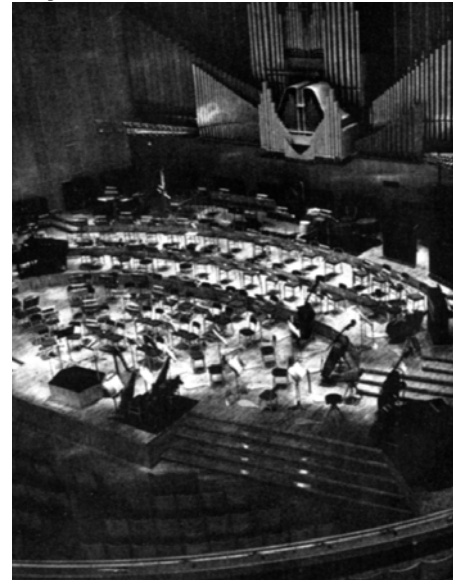
Schwimmhalle im Staatlichen Gymnastikinstitut, Kopenhagen, 1940, Architekt: E. Thomsen.

Søndergårdsparken, Bagsværd. Wohnsiedlung, Einfamilienhaus und Kinderheim. Architekten: P. E. Hoff und B. Windinge.



Mariebjerg-Krematorium, 1937. Architekt: F. Schlegel.

Konzertsaal im Staatlichen Rundfunkhaus, Kopenhagen, 1937-45. Architekt: Villhelm Lauritzen





sie die traditionelle Wohnform der dänischen Provinzstädte mit ihren Straßenreihen gleichartiger Einfamilienhäuser und Hintergärten fortführten. Bei all ihrer Nüchternheit können die Bakkehusene immer noch als eines der besten dänischen Wohnummilieus der Neuzeit angesehen werden. Zu Anfang der dreißiger Jahre richtete Bentsen, übrigens unter Befolgung funktionalistischer Regeln, zusammen mit Henningsen ein gemeinschaftliches Architekturbüro ein, das für den Bau der ersten dänischen Parksiedlung - Blidah - in den Jahren 1932-34 verantwortlich war. Povl Baumann und Knud Hansen trugen mit ihrem Wohnblock Storgarden (1935) dazu bei, dem dänischen Wohnungsbau einen internationalen Ruf als einem der fortschrittlichsten und am meisten qualitätsbetonten aller Länder zu verschaffen. Kaare Klints bedeutendster Beitrag lag auf dem Gebiet der Möbelkunst; er führte aber auch die architektonischen Ideale seines Vaters Jensen Klint, des Erbauers der Grundtvigskirche, mit dem Bau der Bethlehemskirche (1937) weiter, die in ihrer hervorragenden handwerklichen Ausführung eine gelungene und persönliche Interpretation der alten dänischen Kirchenbautradition darstellt. Schließlich bewiesen Erik Moller und Flemming Lassen mit ihrer Volksbibliothek für Nyborg (1938-40, Abb.12) auf der Insel Fünen, wie sich die Bauaufgabe eines öffentlichen Institutes auf funktionalistischer Grundlage ganz unprätentiös in Form von zwei niedrigen, eingeschossigen Backsteinbauten lösen läßt.

Die Kriegsjahre 1940-45 brachten einen Stillstand in der Entwicklung der dänischen Architektur. Die Bautätigkeit war stark eingeschränkt, und die Baustoffknappheit schloß die Verwendung von Eisen aus. Man mußte sich mit dänischem Backstein und traditionellen Bauweisen begnügen. Das kam jedoch dem Wohnungs-Flachbau zugute. Die Architekten beschäftigten sich mit dem eingeschossigen Haus und schufen gute und billige Typen, welche die vielen unschönen Bungalows mit hohem Keller ablösten, die in den dreißiger Jahren ohne das Mitwirken von Architekten überall im Lande errichtet worden waren. Es handelte sich um einfache, einflügelige Bauten mit Ziegeldächern von 300• Ferner entstanden Variationen von Reihenhäusern in Gestalt von Häuserketten, die sich aus ein- oder zweigeschossigen Einfamilienhäusern zusammensetzten. Ein frischer, untraditioneller Bau aus dieser Zeit war Viggo Moller-Jensens Atelierhaus in Utterslev, das für Maler und Bildhauer bestimmt war. Mit prismatischen Bauformen, verputzten Wänden, Eternitdächern sowie geteerten Kleindächern über Balkonen und Zäunen wurde

ein unprätentiöser und ansprechender Rahmen für das tägliche Leben der Künstler geschaffen.

Die lange Periode des Stillstands, der Isolierung und der erzwungenen architektonischen Askese unterdrückte Phantasie und fortschrittliche Ideen; doch hatte auch diese Zeit ihr Gutes, indem sie den Architekten Gelegenheit bot, die Ideale des Funktionalismus zu verarbeiten. Je weniger es zu bauen gab, desto mehr konzentrierte man sich auf den Innenraum, was besonders dem dänischen Kunstgewerbe, und hier wiederum besonders dem Möbelbau zugute kam. Die Materialknappheit hielt noch einige Jahre nach dem Krieg an, und erst in den fünfziger Jahren konnten die Architekten wieder fortschrittlichere Bauweisen und neue Baustoffe in natürlichem wirtschaftlichen Wettbewerb mit den traditionellen Materialien zum Vorschlag bringen.

Die Isolierung während des Krieges hatte besonders bei den jüngeren Architekten ein starkes Bedürfnis ausgelöst, neue Impulse von außen hereinzuholen. Unmittelbar nach dem Kriege galten die Vereinigten Staaten als die große Quelle der Inspiration. Das Interesse wandte sich in erster Linie Frank Lloyd Wright und seiner dynamischen Architekturauffassung zu. Ausgehend von Wrights eigener, gefühlsbetonter dynamischer Architektur mit ihrer organischen Struktur und räumlichen Beziehung zwischen Haus und Landschaft wurde Jørn Utzon zum Mittelpunkt für die Bestrebungen, denen es darum ging, in Verbindung mit neuen Baustoffen und Bauweisen einen neuen architektonischen Ausdruck zu finden. Diese Bestrebungen, die bei Utzon das Ergebnis einer Reihe von Wettbewerbsentwürfen waren, führten auch zu einem erneuten Interesse an primitiver Architektur und an dem natürlichen Einklang, der hier zwischen Bauweise und Baustoff und zwischen Haus und Landschaft zu finden ist. Man fand, daß die Probleme der Gegenwart in vielerlei Hinsicht eher mit Anregungen aus der einfachen anonymen Architektur als mit komplizierteren Bauformen zu lösen waren. Daneben zeigten sich um 1950 herum aber auch Tendenzen, die auf eine mehr statische, logisch-klassische Architekturauffassung abzielten, wie sie in Mies van der Rohes Bauten zum Ausdruck kam. Man versuchte hier, allgemein verbindlichen Lösungen und einem absoluten Schönheitsbegriff durch Proportionsregeln und rationale Bauweisen näherzukommen, bei denen industrielle Fertigungsmethoden und die Genauigkeit der maschinellen Herstellung ausgenutzt werden konnten. Ein Wiederaufflackern der Stil- und Bauhaus-Ideen führte ferner zu dem Bestreben, die

Architektur mit der wissenschaftlichen Entwicklung und neuen menschlichen Erkenntnissen in Einklang zu bringen. Im Zentrum dieser Bestrebungen stand Erik Christian Sorensen. Gleichzeitig mit der architekturtheoretischen Debatte wandte man sich auch der wissenschaftlichen Bauforschung zu, um die dänische Handwerkstradition zu analysieren und sich auf die kommende Industrialisierung des Bauwesens einzustellen. Im ersten Jahrzehnt nach dem Kriege waren die herkömmlichen Bauweisen und Baustoffe den weniger traditionellen Systemen wirtschaftlich noch überlegen, so daß viele dänische Architekten mit gutem Grund danach strebten, die wertvollsten Wesenszüge der dänischen Bautradition auf handwerklicher Basis fortzusetzen. Die Debatte zwischen Modernisten und Traditionalisten konnte damals recht hitzig werden, doch kam es zu keinem ausgesprochenen Konflikt zwischen den Verfechtern der verschiedenen Richtungen, wie sich auch die dänische Architekturausbildung auf der Kunstakademie den fortschrittlicheren Bestrebungen nicht widersetzte. Der dänische Wesenszug des Maßhaltens machte sich weiterhin geltend. Selbst die mehr gefühlbetonten Architekten zeigten apollinische Selbstbeherrschung, während umgekehrt die Arbeiten der mehr formell eingestellten Architekten organisch bestimmte Detaillösungen und ausgeprägte humane Züge aufwiesen. Die bedeutendsten Architekten ließen sich selbstverständlich nicht davon abhalten, ihren Arbeiten einen persönlichen Stempel aufzudrücken. Es ist jedoch auffallend, daß auch in der Nachkriegszeit die besten Beispiele dänischer Architektur von einer Vielzahl verschiedener Architekten geschaffen wurden, und daß ihre Arbeiten eher im Ganzen als im Einzelnen die Stärke der zeitgenössischen dänischen Baukunst repräsentieren. Für die Bauvorhaben der fünfziger Jahre und zu Anfang der sechziger Jahre ist es typisch, daß die dänischen Architekten ihre Höchstleistungen vor allem auf solchen Gebieten zeigten, bei denen nicht von vornherein eine untraditionelle, rationale Produktionsmethode vorausgesetzt wird. Dies gilt ebenso für den Bau individueller Einfamilienhäuser wie für Schulen, Behördenbauten und Verwaltungsgebäude. Bei diesen Aufgaben konnten die Architekten ihren Beruf auf der Grundlage einer bewährten Tradition ausüben und Funktion, Bauweise und Gestaltung als gleichwertige Entwurfsbestandteile behandeln, wobei sie sich, sowohl sorgfältig durchgearbeitete Standardlemente als auch gute handwerkliche Arbeit in herkömmlichen Bauweisen und Baustoffen zunutze zu machen mußten.

Nach dem Krieg war es der Wohnungsbau, der zuerst wieder in Gang kam, und hier wiederum waren es die gemeinnützigen Wohnbaugesellschaften, die als Bauherren die fortschrittliche soziale Linie der dreißiger Jahre weiterführten. Aus den günstigen Bedingungen für staatliche Anleihen ergab sich als natürliche Folge die Möglichkeit, Bauvorhaben in größeren Einheiten zu planen, wobei die einzelnen Gebäude günstiger eingeordnet und mit gemeinschaftlichen Grünflächen und Dienstleistungsanlagen verbunden werden konnten. Unter der Leitung von Erling Knudsen entwickelte sich die »Dansk Almennyttigt Boligbyggeri« zur führenden Wohnbaugesellschaft, die 1950 mit Poul Ernst Hoff und Bennet Windinge als Architekten die Siedlung Sondergardsparken in Bagsværd errichtete (Abb. 13,14). Um eine große gemeinschaftliche Grünanlage herum gruppieren sich die eingeschossigen, paarweise zusammengebauten Einfamilienhäuser und 1-geschossige Reihenhäuser sowie Einkaufszentrum, Kindergarten und Freizeiteinrichtungen. Hier wurden die Vorteile des frei stehenden Einfamilienhauses mit den Möglichkeiten vereint, die ein großes Bauvorhaben durch kollektiv genutzte Einrichtungen bieten kann. Man war zur Verwendung traditioneller Baustoffe gezwungen: die Häuser sind aus gelbem Backstein mit weißgeschlammten Fenstereinfassungen errichtet. Trotzdem kann die Siedlung heute noch als eines der ansprechendsten Wohngebiete des Landes gelten. Das Kollektivhaus Hoje Soborg, das im Jahr 1951 von derselben Wohnbaugesellschaft und den gleichen Architekten errichtet wurde, bot ledigen Mietern und berufstätigen Ehepaaren gute Wohnmöglichkeiten in Apartments, die zwar verhältnismäßig klein waren, aber die Vorteile zahlreicher, gemeinschaftlich benutzter Serviceeinrichtungen boten. Mit der Siedlung Carlsro in Rodovre (1950-55) setzte die gleiche Gesellschaft ihr fortschrittliches Konzept fort in einer gemischten Bebauung aus niedrigen Reihenhäusern für kinderreiche Familien und einem Hochhaus mit Wohnungen für Ledige bei weiterem Ausbau der Gemeinschaftsdienste. In diesem Fall waren Mogens Jacobsen, Alex Poulsen, Magnus Stephensen und Knud Thorball die verantwortlichen Architekten. Im Jahr 1945 wurde ein Architektenwettbewerb für die Bebauung eines der höchstgelegenen Stadtteile Kopenhagens - Bellahøj - ausgeschrieben, von wo aus sich eine Aussicht über die ganze Stadt bietet. Der mit dem ersten Preis bedachte Bebauungsplan konnte in den Jahren 1950-56 durch die Errichtung von 28 Hochhäusern verwirklicht werden, die zwanglos in einem

Park angeordnet sind. Gewisse Richtlinien für eine einheitliche, untraditionelle Bauweise mit vorgefertigten Betonelementen waren vorgeschrieben, während die Entwurfsarbeit im übrigen den verschiedenen Architekturbüros überlassen blieb. Die Bebauung mit ihren dicht beieinander stehenden Hochhäusern mag recht massiv erscheinen; ihre Silhouette ist jedoch ein Wahrzeichen der Stadt geworden. Unter größeren Parksiedlungen der ersten Nachkriegsjahre hebt sich die Voldparken-Anlage in Kopenhagen hauptsächlich durch den Teil hervor, in dem Kay Fisker zwischen 1949 und 1951 aneinandergereihte drei- bis siebengeschossige Wohnblöcke aus gelbem Backstein mit durchgehenden Balkonen und Walmdächern aus Eternit erbaute (Abb.15). Eske Kristensens Bredalspark aus dem Jahre 1953 zeichnet sich durch sorgfältig durchgearbeitete Grundrisse und schöne Gartenräume aus. Gute Wohnbedingungen und qualitätvolle Architektur wurden auch in später errichteten, zwei- bis dreigeschossigen Parksiedlungen unter Anwendung herkömmlicher Baustoffe geschaffen, so zum Beispiel von Eva und Nils Koppel (Søllerod Park, 1953-55, Seite 78), Palle Suenson (Skolepark, 1955, und Nurumvunge, 1950-59) sowie Henning Jensen und Torben Valeur (Eskemosegard, 1958-59, Seite 84). Zu den Fortschritten, die im Wohnungsbau um 1950 herum erzielt worden waren, kamen später keine wesentlichen Neuerungen mehr hinzu. Bei genauerer Betrachtung unterscheiden sich die einzelnen Wohnungen in Größe und Grundriß nur wenig von den Typen, die in den dreißiger Jahren eine entscheidende Verbesserung des Wohnungsbaus bedeuteten. Mitte der fünfziger Jahre stagnierte die Entwicklung auf dem Gebiet der Großsiedlungen immer mehr. Die Tätigkeit der Wohnbaugesellschaften wurde durch Einschränkung der staatlichen Finanzierungshilfe gehemmt; gleichzeitig komplizierte sich die Entwurfsarbeit durch einschränkende Regierungseingriffe, unter anderem durch die Auflage, an Stelle traditioneller Bauweisen moderne Methoden anzuwenden, bei denen im wesentlichen ungelernete Arbeitskräfte eingesetzt werden konnten. Auf diese Weise sollte eine billige Massenherstellung von Wohnungen gefördert werden. Eine Zeitlang verlor daraufhin die Mehrzahl der Architekten das Interesse an diesem bedeutenden Gebiet des Bauwesens und zog es vor, sich anderen Aufgaben zuzuwenden. Die große Herausforderung, eine architektonisch qualitätvolle Lösung für den industrialisierten Wohnungsbau zu finden, wurde von den meisten dänischen Architekten vorläufig ignoriert.

Was den Bau von individuellen Einfamilienhäusern anbelangt, so holten sich die dänischen Architekten manche Anregungen aus der reichen Raumkunst von F. L. Wright, aus den materialromantischen Holzhäusern der Brüder Greene und späterer kalifornischer Architekten, und aus der - sowohl von den Japanern als auch von Mies van der Rohe vertretenen - strukturellen Architektur mit offenen Grundrissen. Man wollte sich von dem rechtwinkligen Haustyp mit 300-Dachneigung und abgeschlossenen Zimmern freimachen, wie er in den Jahren der Einschränkung allgemein angewandt worden war. Statt dessen strebte man nach differenzierteren Grundrißlösungen mit intimer Verbindung zwischen Haus und Garten unter Anpassung an das umgebende Gelände. Harald Plums und Magens Lassens Haus in Jægersborg aus dem Jahr 1954 bildet dafür ein gutes Beispiel. Mit dem Prinzip des Preßdachs wurde es möglich, auf eine auch im dänischen Klima zu verantwortende Weise Flachdächer zu bauen, die eine bessere Möglichkeit für eine freie Grundrißlösung boten. Mit seinem eigenen Haus in Hellebæk führte Jørn Utzon im Jahr 1952 den offenen Grundriß in Dänemark ein. Das Haus besteht aus einem einzigen großen Raum, der durch leichte, zum Teil verschiebbare Trennwände in verschiedene funktionsbestimmte Raumschnitte unterteilt ist, während die großen Glasflächen auf der Südseite die Innenräume mit dem Garten und den Terrassen verbinden. Nach Norden zu ist das Haus durch eine fensterlose Wand aus gelbem Backstein abgeschlossen. Im Jahr 1955 erweiterte Erik Christian Sorensen in seinem eigenen Haus die Möglichkeiten des offenen Grundrisses, unter strenger Beachtung einer Konstruktion aus sichtbaren, schwarz gebeizten Holzstützen und -trägern. Der T-förmige Grundriß zeigt eine wohlproportionierte und differenzierte Anordnung der Räume mit guten Beziehungen zwischen den einzelnen Funktionsabschnitten und den geschützten Freiräumen. Deutlich von Japan inspiriert, führte Halldar Gunnlogsson 1958 bei seinem eigenen Haus in Rungsted die Architektur des fließenden Raumes und der sichtbaren Konstruktion höchst konsequent weiter. Die Qualität dieses streng formell entworfenen Hauses zeigt sich in seiner ausgewogenen Vereinfachung, in der räumlichen Beziehung zwischen Haus und Inneneinrichtung sowie in der engen Verbindung mit der Öresundküste im Osten und dem abgeschlossenen Gartenraum im Westen. Häuser, die von Architekten für ihren eigenen Bedarf gebaut werden, spiegeln natürlich eher die Ideale ihres Bauherrn als den allgemeinen Stand des Wohnungs-

wesens wider. Aber diese Architektenideale wirken äußerst ansteckend. Knud Peter Harboes Haus aus dem Jahr 1959 bietet ein gutes Beispiel dafür, wie Prinzipien der Architekturhäuser auf eine Familienwohnung übertragen werden können. Die Dänen sind mit ihrem Heim eng verwachsen, und seine Gestaltung wird von den Familienmitgliedern traditionsgemäß sehr wichtig genommen. Viele bemühen sich, ihrem Haus eine persönliche Note zu geben, und es ist üblich, sich mit neuen und alten Möbeln und Gegenständen zu umgeben, die man gern hat. Häusliche Gemütlichkeit« wird oft sowohl im positiven als auch im negativen Sinne als ein spezifisch dänischer Begriff hervorgehoben. Beim eigenen Haus des Entwerfers Borge Magensen ist der formelle Rahmen in den Hintergrund getreten, und eine robuste Gestaltung des Hauses und seiner Möblierung gestattet es den Bewohnern, sich sowohl individuell als auch gesellig voll zu entfalten. Bei seinem Haus Middelboe in Holte wandte Utzon 1953 eine Bauweise mit vorgefertigten Elementen aus Stahlbeton und Holz an, die gewisse Möglichkeiten für die Serienherstellung von Einfamilienhäusern aufzeigte. Allerdings wurden nie weitere Häuser dieser Art gebaut. Später machte unter anderen der Landesverband dänischer Architekten das Typenhaus zum Gegenstand eingehender Untersuchungen. Heute, wo etwa 60 Prozent aller neuen Wohnungen in Dänemark aus Einfamilienhäusern bestehen, gibt es eine große Anzahl mehr oder minder industriell hergestellter Typenhäuser; allerdings haben diese präfabrizierten Bauten bisher: keine besondere architektonische Qualität erreicht.

Der Bau von Ferienhäusern hat oft die Phantasie und Experimentierlust der Architekten angeregt und bildete besonders in den dreißiger Jahren ein Versuchsfeld für Ideen, die später auf ganzjährig benutzte Häuser angewandt wurden. In den letzten Jahrzehnten hat das Zweiwohnungsprinzip in Dänemark mehr und mehr Anklang gefunden, und es besteht eine wachsende Tendenz, die Sommerwohnung ebenso hochwertig auszustatten wie die Hauptwohnung. Große und ganz kleine Sommerhäuser sind an allen Küsten Dänemarks aus dem Boden geschossen. Um einer Überwucherung des Küstengebiets mit billigen Sommerhütten entgegenzutreten, hat man sich in den letzten Jahren mit Projekten für größere, einheitlich geplante Sommerhauskolonien befaßt. Claus Bremers Ferienkolonie bei Blokhus bietet dafür ein gutes Beispiel. Unter den interessantesten Sommerhäusern der Nachkriegszeit, die zu einem

einfachen und entspannten Leben in der Natur einladen, sind zu nennen Vilhelm Wohlerts kleines Gästehaus für Niels Bohr (1957), mit seiner Klapp- und Faltwand, Nils Fagerholts einfache Holzkiste in Blamunkene und Erik Korshagens Haus in Rorvig, das von einem großen, ausragenden Strohdach überragt wird. Das Reihenhause, das wesentliche Vorteile des Einfamilienhauses mit einer rationellen und raumsparenden Bauform vereint, erwies sich nach dem Krieg als ein beliebter Wohnungstyp. Die Architekten waren bestrebt, das Thema dadurch zu variieren, daß sie geschützte Freiflächen schufen, die nicht von den Nachbarhäusern aus eingesehen werden können. In seiner charaktervollen Søholm-Siedlung in Klampenborg aus den Jahren 1950 bis 1955 hat Arne Jacobsen differenzierte Wohnungen mit hervorragenden räumlichen Qualitäten geschaffen.

Das eingeschossige Hofhaus bietet besonders gute Voraussetzungen für ein ungestörtes, gegen jeden Einblick abgeschirmtes Familienleben und für enge Beziehungen zwischen dem Hausinneren und dem gemeinschaftlich benutzten Hofraum, der gleichzeitig gegen das windige dänische Klima Schutz bietet. Im Jahr 1958 errichtete Jørn Utzon mit seinen Kingohusene bei Helsingør die erste größere Hofhausanlage in Dänemark. Ein hügeliges Gelände legte eine Gesamtanlage mit zwanglos angeordneten Hausreihen nahe, die ein Höchstmaß von Möglichkeiten bieten, bei jedem einzelnen Haus die Vorteile seiner besonderen Lage mit der Orientierung und Aussicht auf die gemeinsamen Grünflächen voll auszunutzen. Die Siedlung wurde mit herkömmlichen Baustoffen und Bauweisen erbaut und erwies sich als eine der billigsten Wohnbau lösungen der Gegenwart. Verschieden hohe Backsteinmauern verbinden die einzelnen Bauten zu einer reich variierten Einheit. Utzon errichtete später eine weitere Siedlung, Fredensborghusene, wo ähnliche Hofhäuser um ein Gemeinschaftszentrum mit Klublokalen und Restaurant gruppiert sind, die einen besonders schönen Ausblick über eine typisch dänische Landschaft mit Feldern und Wäldern haben. In den letzten Jahren sind überall im Lande zahlreiche Hofhaus-siedlungen aus herkömmlichen Baustoffen oder nach neuen Bauweisen errichtet worden.

Die Qualität der neueren dänischen Baukunst wurde in einem hohen Grad durch Architekturwettbewerbe beeinflusst. Seit fast einem Jahrhundert hat man versucht, einen sehr erheblichen Teil der großen öffentlichen Bauaufgaben durch offene Wettbewerbe zu klären, und dänische Architekten mußten ihr

Bestes leisten, um sich die interessantesten Aufträge zu sichern. Zahlreiche Ideenwettbewerbe wurden veranstaltet, um entweder konkrete Wettbewerbsprojekte oder aber grundsätzliche Lösungsvorschläge, etwa für die Gestaltung neuer Typen von Wohnungs- oder Verwaltungsbauten, zu erhalten. Die Wettbewerbe waren auch für die jüngeren Architekten von Bedeutung, als Möglichkeit, sich unter gleichen Bedingungen mit erfahrenen Kollegen zu messen und als Gelegenheit, durch prämierte Entwürfe einen Namen zu bekommen.

Besondere Bedeutung hatten die Wettbewerbe für den Schulbau. Sowohl die Behörden als auch die Pädagogen und Architekten waren bestrebt, die besten Bedingungen für die Erziehung der Kinder zu schaffen und ständig neue pädagogische und architektonische Lösungen zu entwickeln. Während des Krieges befaßten sich die ersten Wettbewerbsprojekte mit eingeschossigen Schulanlagen, bei denen es gelang, den Bauten einen besonders freundlichen Charakter zu geben und die einzelnen Klassenräume mit den anschließenden Gartenflächen in direkte Verbindung zu bringen. Zu den besten eingeschossigen Volksschulanlagen gehört Arne Jacobsens Munkegards-Schule in Gentofte. Der Plan dieser Anlage folgt einem klar ersichtlichen Prinzip: Selbständige Einheiten, die aus zwei zusammengebauten Normalklassen mit einem dazugehörigen, individuell ausgestalteten Hofraum bestehen, werden von quer laufenden Korridoren umschlossen. Der Komplex zeichnet sich durch gründliche Durcharbeitung und ausgewogene Übereinstimmung zwischen Gebäude und Inventar aus. Im Jahr 1965 hat Arne Jacobsen in seiner Nyager-Schule in Rodovre das Thema eines engen Verzahnens von Klassenzimmern und angeschlossenen Hofräumen durch die Verwendung von Mittelkorridoren abgewandelt. In der Vangebo-Schule in Sollerod, die 1957-60 von den Architekten Brül, Bornebusch, Selchau und Henning Larsen erbaut wurde, bildet jedes Klassenzimmer ein selbständiges »Haus« mit zugehörigem Gartenhof, das durch niedrige Korridore mit den übrigen Abteilungen der Schule verbunden ist. Mit ihren groben gelben Mauern und ihrer geteerten oder rot gebeizten Holzkonstruktion erhielt diese Schule einen besonders robusten Charakter, mit dem sie auch einer etwas rauhen Behandlung durch die Schulkinder auf lange Jahre standhalten dürfte. Eine freie und ausdrucksvolle architektonische Entfaltung kennzeichnet die Hanssted Schule, die in den Jahren 1954-58 vom Kopenhagener Stadtarchitekten F. C. Lund und Hans Christian Hansen gebaut wurde. Hier liegen

die Normalklassen zu viert auf zwei Geschossen verteilt um ein Treppenhaus herum, so daß sich eine für die Kinder übersichtliche Einheit ergibt. Noch robuster und strenger in ihrem Charakter ist Kay Fiskers Voldparken-Schule, die 1951-57 mit einem niedrigen Bau für die Unterstufe und einem dreigeschossigen Gebäude für größere Kinder erstellt wurde. Große Eternitdächer binden die verschiedenen Teile der Anlage zu einer ausdrucksstarken Einheit zusammen. Henning Larsens Klostermarken-Schule bei Roskilde (1965) zeigt als Hauptmerkmal einen der Geländeneigung folgenden Verbindungsgang, der die einzelnen Baukörper zusammenhält. Die Gebäude dieser Schule sind aus vorgefertigten Stahlbetonelementen errichtet. Bei allen bisher gebauten Volksschulen wurde am Normalklassenprinzip mit gleichartigen Klassenzimmern festgehalten, wo die Kinder ihre festen Plätze haben; es ist jedoch zu erwarten, daß kommende Wettbewerbe schon in nächster Zeit neue Schultypen bringen werden, die größere Möglichkeiten für eine elastische Anpassung an die verschiedenartigen Unterrichtsformen bieten. Bei den höheren Schulen, die in den letzten Jahren entstanden, wurde das Normalklassenprinzip bereits verlassen, Die Gymnasien in Grena (Johan Richter und Arne Gravers, 1964, Seite 110) und Koge (Salli Besiakov und Nils Andersen, 1965, Seite 116) sind nach dem Prinzip individuell gestalteter Fachklassen geplant, zu denen sich die Schüler für jede Unterrichtsstunde begeben müssen. In Grena liegen die Klassenzimmer nach außen, in Verbindung mit großen Terrassen, die eine freie Aussicht über die Landschaft bieten und den Gemeinschaftsräumen, Halle und Aula, im Zentrum der Anlage den Rücken kehren. In Koge wurde ein stärker differenzierter Grundriß gewählt, wobei die Möglichkeit besteht, neue Klassenräume hinzuzufügen, ohne die Gesamtanordnung der Anlage zu verändern. Beide Schulen, die aus rotem beziehungsweise gelbem Backstein errichtet wurden, sind zu plastischen Einheiten zusammengefaßt, die von der Aula im Zentrum beherrscht werden.

Die sogenannte »Hochschule« ist ursprünglich eine typisch dänische Einrichtung. Hier treffen sich junge Leute nach ihrer eigentlichen Schulausbildung zwanglos für kürzere oder längere Kurse über allgemeine kulturelle Themen, wobei sie im Internat zusammenleben, In einem Wettbewerb für eine Arbeiterhochschule bei Helsingør führte Jørn Utzon einen neuen Typ ein, bei dem alle Studentenzimmer in einem Turmhaus konzentriert sind, während sich sämtliche Unterrichtsräume auf einer künst-

lichen Plattform um einen Innenhof herum gruppieren. Das Projekt wurde niemals verwirklicht. Doch ist sein Hauptgedanke, der Wohnturm, bei der von Viggo Møller-Jensen und Tyge Arnfred entworfenen Hochschule in Herning (1962) aufgegriffen. Hier wurde jedoch nicht die gleiche plastische Gesamtwirkung angestrebt wie bei Utzons Projekt. Das Turmhaus in Herning mit seiner hellen, leichten Fassadenverkleidung aus Aluminium, die zu den übrigen, niedrigen und schwer wirkenden Schulgebäuden in kräftigem Gegensatz steht, bildet eine wirkungsvolle Dominante in der flachen Landschaft.

Bis zu seinem Tode im Jahre 1965 erwies sich Kay Fisker als der bedeutendste Vermittler und Fortführer der funktionellen dänischen Tradition. Dies trifft sowohl für seine Wohnbauten als auch für seine Schulen und sein Gebäude für die Mütterhilfe (1955) zu. Mitten in ein älteres Kopenhagener Wohnviertel gestellt, zeichnet sich dieses Bauwerk durch Klarheit in Form und Proportion und durch den Materialreiz der gelben Backsteinmauern aus. Die gleichen Qualitäten finden sich bei Fiskers letzter Arbeit wieder, die erst nach seinem Tode fertiggestellt wurde, bei der Dänischen Akademie in Rom.

Das Zusammenspiel zwischen Bau und Landschaft war für die Gestaltung des Louisiana Museums entscheidend, das auf einem sehr schönen Gelände mit großen alten Bäumen im Norden der Insel Seeland hoch über dem Oresund errichtet wurde. Das Museum kam durch eine vorbildliche Zusammenarbeit zwischen einem idealistischen Bauherrn, Knud W. Jensen, und den Architekten Jørgen Ba und Vilhelm Wohlert zustande. Die Bauten sind bescheiden aus der großen Grünfläche des Parks zurückgenommen; dafür holen sie durch große Fensterflächen alle Schönheiten der Parklandschaft in sich hinein - eine Tatsache, die allerdings auch kritisiert wurde, weil sie von der Betrachtung der ausgestellten Kunstwerke ablenkt. Das Museum ist für wechselnde Ausstellungen der eigenen Sammlung moderner Kunst sowie für größere internationale Wanderausstellungen bestimmt. Mit seinen innen wie außen weißgekalkten Wänden, seinen deutlich sichtbaren Holzträgern, seinen flachen Kragdächern, seinen großen Fensterflächen und braunroten Fliesen spielt das Museum virtuos gerade jene Bauformen und Baustoffe aus, die in der dänischen Nachkriegsarchitektur so große Verbreitung gefunden haben.

Im Jahr 1957 gewann Jørn Utzon den internationalen Wettbewerb für das Opernhaus in Sydney und verließ zwei Jahre

später Dänemark, um sich dieser monumentalen Aufgabe zu widmen. Er hinterließ einige unausgeführte Projekte wie die Siedlung Birkehoj bei Helsingør (Abb. 16), die im kompositionellen Zusammenspiel mit der bereits erwähnten Hochschule in Højstrup als Terrassenbau um eine Hügelkuppe inmitten einer waldumkränzten Ebene errichtet werden sollte. Beide Pläne wurden aufgegeben und die Aufgaben anderen Architekten übertragen. Leider sind daher in Dänemark außer den Hofhaus-Siedlungen bei Helsingør und Fredensberg noch keine größeren Projekte von Utzon verwirklicht worden. Im Jahr 1963 entwarf er in Sydney ein Projekt für ein Museum in Silkeborg auf Veranlassung des Malers Asger Jørn. Der größte Teil des Bauwerks soll wie eine Zauberhöhle in die Erde eingelassen werden, wo die Besucher von Wendelrampen aus interessante wechselnde Raumeindrücke erleben können. Hier zeigt sich Utzon als das originellste Architektalent des Landes, frei von jeglicher Hörigkeit gegenüber der dänischen Tradition. Das Projekt ist eines der wenigen Beispiele für den internationalen Expressionismus, der sonst in Dänemark wenig Anhang gefunden hat. F.C. Lunds und Hans Christian Hansens Ringbo-Pflegeheim in Bagsværd ist mit seiner kreisrunden Grundrißanordnung und seinen kühnen Dachformen eine der neuesten dänischen Bauanlagen, die den expressionistischen Idealen am nächsten kommen.

Erik Christian Sørensen hat die einfache Ausdrucksform für eine räumlich-konstruktive Architektur von seinem eigenen Haus bis zum elektronischen Rechenzentrum (1962) konsequent weitergeführt. Später schuf er die Entwürfe für die Siedlung Roskilde Ring und für ein Museum für Wikingerschiffe. Das Projekt für Roskilde Ring (Abb. 17) zeigt eine originelle Ausnutzung einer Kiesgrube: Die auf die Hänge verlegte Bebauung besteht aus Grundeinheiten von quadratischen, viergeschossigen Häusern mit zwei übereinanderliegenden, zweigeschossigen Wohnungen. Jedes Haus ist nach einem einfachen Montagesystem aus vorgefertigten Stahlbetonelementen zusammengesetzt. Das Wikingermuseum wird zur Zeit am Ufer des Roskilde-Fjords errichtet, wo die Schiffe vor einigen Jahren entdeckt wurden. Es ist ein einfaches Betongebäude, bei dem die tragenden und getragenen Elemente deutlich unterschieden sind und für das Innere sowohl Seitenlicht als auch Oberlicht Verwendung finden. Vilhelm Lauritzen, der sich in den dreißiger Jahren als der stärkste Vorkämpfer für den internationalen Funktionalismus erwies, führte 1957-60 in Zusammenarbeit mit jüngeren Partnern seine

funktionalistischen Vorstellungen mit dem Abfertigungsgebäude des Kopenhagener Flughafens in Kastrup weiter. Das Innere besteht aus einer großen Halle, die mit ihren auf verschiedener Höhe angeordneten Balkonen das Getriebe der ankommenden und abreisenden Fluggäste zu einer räumlichen Einheit verbindet.

Seine Nachkriegsarbeiten machten Arne Jacobsen zu dem im Ausland am besten bekannten dänischen Architekten. Mit seinem anpassungsfähigen und offenen Talent und seiner großen fachlichen Tüchtigkeit hat er die Gabe, sich ständig durch Impulse aus der internationalen Architekturentwicklung zu erneuern. Aber wie stark auch der Einfluß aus dem Ausland gewesen sein mag, stets zeigt das fertige Bauwerk die ganz persönliche Handschrift Arne Jacobsens und zugleich ist es eine Lösung von typisch dänischem Charakter. Jacobsens Arbeit erstreckt sich auf alle Gebiete des Bauwesens, auf Einfamilienhäuser, Schulen, Verwaltungsgebäude, Fabriken und Wohnblöcke, außerdem umfaßt sie Gartengestaltung und Formgebung von Möbeln, Silberwaren und Porzellan. Auf jedem dieser Gebiete hat er Bemerkenswertes geleistet. Fast alle seine größeren Aufgaben mußte er sich bisher im Rahmen eines Wettbewerbs erkämpfen. Jede Arbeit zeichnet sich durch gründlichste Detailbearbeitung aus, und jedes Detail bildet einen natürlichen Bestandteil einer künstlerischen Einheit. Besonderen Einfluß hat Jacobsen auf den Bau von Bürohäusern und öffentlichen Gebäuden ausgeübt. Im Jahr 1955 führte er beim Bürogebäude der Firma Jespersen & Son den amerikanischen Curtain-wall in Dänemark ein. Mit seiner auskragenden Stahlbetonkonstruktion und der gut proportionierten Fassade ist dieser Bau eine der besten Arbeiten Jacobsens. Kurz danach wandte er das gleiche konstruktive Prinzip beim Rathaus in Rødovre an. Hier wurde der Bürotrakt als einfacher, auf einem Modulsystem aufgebaute dreigeschossige Block errichtet, während der Ratssaal und die Sitzungszimmer in einem besonderen eingeschossigen Anbau untergebracht sind. In der Detaillierung, in der Gestaltung der Treppen und dem Entwurf der Möbel hat Jacobsen diesem im übrigen sehr international inspirierten Bauwerk seinen besonderen Stempel aufgedrückt. Mit dem SAS-Gebäude, das sowohl das Empfangszentrum der Fluggesellschaft als auch ein Hotel mit Restaurant enthält, übertrug Jacobsen das Curtain-wall-System auf eine Anlage von zwei ineinandergeschobenen Blöcken mit zwei beziehungsweise zweiundzwanzig Geschossen. Bei dem Hochhausblock sind auf elegante Wei-

se alle Möglichkeiten genutzt, die sich aus der Spiegelung und aus den Reflexen von Sonnenlicht und Himmel ergeben. Da' das Bauwerk das ganze Stadtviertel um den Kopenhagener Hauptbahnhof beherrscht, hat der präzise gestaltete Turmblock eine große städtebauliche Bedeutung. Für Toms Schokoladenfabrik baute Jacobsen im Jahre 1961 eine Anlage, die aus einer großen, niedrigen, rechteckigen Fabrikhalle und einem dreigeschossigen Bürobau besteht, gegen die eine Gruppe hoher Silobauten und Schornsteine kompositionell in Gegensatz gebracht ist. Das neueste größere Projekt für Dänemark ist die Schwimmhalle in Lynby die bisher noch nicht gebaut wurde. Die charaktervolle Gestaltung dieses Entwurfs zeigt, wie weit Jacobsens künstlerische Entwicklung durch das äußerste Anspannen seiner Begabung bei internationalen Aufgaben, wie dem St. Catherine College in Oxford, beeinflußt worden ist, dessen Behandlung allerdings über den Rahmen dieses Buches hinausgeht. (...)

## Kay Fisker



1893–Kay Fisker wird am 14. Februar in Frederiksberg geboren  
 1909–Aufnahme in die Architekturschule der Königlichen Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen  
 1912–Arbeit bei Prof. Anton Rosen in Kopenhagen  
 1915–Arbeit bei Pov/ Baumann in Kopenhagen  
 1916–Arbeit bei Sigurd Lewerentz in Stockholm  
 1918–Arbeit bei Prof. Hack Kampmann am Politigaarden in Kopenhagen  
 1919–Redaktor der Zeitschrift «Arkitekten», 191927  
 Assistent von Prof. Edvard Thomsen an der Architekturschule  
 1920–schliesst seine Studien an der Architekturschule ab;  
 Reisen nach Deutschland, Frankreich und Italien .  
 1921–Reise nach Deutschland  
 1922–Reise von acht Monaten nach dem Fernen Osten  
 1924–Reisen nach England, Frankreich und Italien  
 Lehrer für Wohnungsbau an der Architekturschule, 1924-36  
 Dänischer Pavillon an der Exposition Internationale  
 1924-25 Aufenthalt in Frankreich für den Bau des Dän. Pavillons  
 1927–Reise nach Deutschland Wohnblock Gullfosshus,  
 Artillerivej Gullfossgade, Kopenhagen  
 1928–Reise nach Deutschland und Holland  
 Medaille der Kunstakademie für seine Wohnblöcke

1929-43 gemeinsames Büro mit C. F. Møller 1  
 1930–«Reise nach Deutschland»  
 nach dem Ausscheiden von Stegmann 1937 und Fisker 1943  
 führt Møller die Arbeit bis 1974 al/ein weiter.  
 1932– Reise nach Deutschland, Holland und Frankreich  
 1933– Mitglied des Rates der Kunstakademie  
 1934– Reise nach Schweden und Norwegen  
 1936– Reise nach Schweden  
 Mitglied der Königlichen Akademie für die freien Künste in  
 Stockholm  
 1936– Professor für Architektur an der Kunstakademie, 1936-63  
 1937– Reise nach Frankreich  
 1939– Reisen nach England, Holland und Deutschland  
 1940– Vorsitzender des Rates der Kunstakademie  
 1941– Dekan der Architekturschule  
 1943– beendet die gemeinsame Arbeit mit CF. Møller  
 1946– Mitglied des Royal Institute of British Architects  
 1947– Reise nach den USA C.F.Hansen Medaille .  
 1948– Mitglied der Royal Society of Arts, London  
 1952– Gastprofessor an der Harvard University und am  
 Massachusetts Institut of Technology in Cambridge, USA  
 1954– Ausstellung seiner Arbeiten in Charlottenburg und  
 Århus–Schule, Brøndbyerne  
 1955– Mitglied des American Institute of Architects  
 1957– Gastprofessor am Massachusetts Institute of Technolgy,  
 Cambridge, USA  
 Reise durch Mittelamerika  
 Mitglied des Institut internationale des arts et des lettres, Genf  
 1959– Dekan der Architekturschule  
 1960– Ausserordentliches Mitglied der Society of Architectural  
 Historians Ausserordentliches Mitglied der Akademie der  
 Künste, Berlin  
 1965– Kay Fisker stirbt am 21. Juni in Kopenhagen





## Archithese Nr. 4 / 1985

Martin Steinmann

# DIE TRADITION DER SACHLICHKEIT UND DIE SACHLICHKEIT DES TRA- DITIONALISMUS

### Zur Architektur von Kay Fisker

Das Spiel mit den Wörtern «Sachlichkeit» und «Tradition» zielt unmittelbar auf den Grund, dieses Heft über den grossen Architekten Kay Fisker, 1893-1965, zu machen. Es soll zum Ausdruck bringen, dass es eine Tradition gibt, die weit hinter die Neue Sachlichkeit zurückführt, und dass diese Tradition einen bestimmten Sinn hat: der Architektur eine breitere und tiefere Wirklichkeit zu geben, als es die Stile - und die mit ihnen verbundenen Werte - sind. Angesichts des neuen Historismus, der von der Auseinandersetzung der letzten Jahre mit Geschichte übrig bleibt, wie es scheint, und der mit dem alten die Geschichtslosigkeit teilt: angesichts dieser Entwicklung ist es mir ein Anliegen, den Begriff der Tradition in Erinnerung zu rufen. Dabei gehe ich aus von Adorno, der das kritische Verhältnis zur Tradition das Medium ihrer Bewahrung nennt.!

### Tradition

Gewöhnlich meint der Begriff allerdings ein nicht-kritisches Verhältnis, in dem bestimmte Formen nicht aus sachlichen Gründen verwendet werden, sondern wegen der Werte; mit denen sie von einer Gesellschaft nach und nach belegt werden: aus ideologischen Gründen also. Die Formen sind in bestimmten Verhältnissen entstanden. Wenn sich die Verhältnisse ändern, sind es die gesellschaftlichen Werte, die anfänglich verhindern, dass sie durch neue Formen ersetzt werden, denn die alten Formen garantieren diese Bedeutungen. So wird sich eine neue Klasse in den Mantel der alten hüllen, um die Anerkennung zu bekommen, die sie - mangels Formen, die in ihrer Bedeutung anerkannt sind - anfänglich nicht bekommen kann.

Die neue Klasse kann die alten Formen erst aufgeben, wenn sie sie ersetzen kann. Sie wird also neue Formen ausbilden, die den veränderten Verhältnissen entsprechen, aber sie wird sie wieder als Formen einer Tradition ausbilden, die sie erklärt, denn «man kann Traditionen nur durch Traditionen ersetzen», wie Halb-wachs schreibt.<sup>2</sup> In diesem Sinn hat Giedion in den Werken der Ingenieure im 19. Jahrhundert die Tradition des Neuen Bauens - wie ein entsprechender Artikellautet - gesucht: sie lässt die Entwicklung hin zum Neuen Bauen als notwendig erscheinen.<sup>3</sup> Es gibt in der gleichen Zeit eine andere Tradition, die darauf gerichtet ist, Architektur unterhalb der Stile zu begründen. Von ihr soll die Rede sein, ausgehend von der Feststellung von Adorno, dass die Tradition an die unscheinbaren Dinge übergegangen sei, «in denen der Wahrheitsgehalt tief in den Stoffgehalt eingesenkt ward».<sup>4</sup> Adorno spricht nicht von Architektur, aber ich denke, dass das Werk von Kay Fisker geeignet ist, Traditionalismus zu untersuchen, wie er hier verstanden wird.

### Das Ende des 19. Jahrhunderts

Geschichtlich entwickelt er sich im Bereich des Hausbaues. Das ist nicht nur in England der Fall, wie noch zu zeigen ist, aber das englische Haus - die Sache und das Buch von Muthesius, das diesen Titel trägt<sup>5</sup> - wurde zum wichtigsten Beispiel für diese Bewegung. Das Haus gehört zur «bürgerlichen», das heisst zur gewöhnlichen Architektur. «Bei ihr ( ... ) blieb man einfach und natürlich ( ... ) und folgte im allgemeinen einer durch die Jahrhunderte weitergeführten ( ... ) Tradition», schrieb Muthesius.<sup>6</sup> Das einfache Haus folgte der Notwendigkeit, wie sie Hans Schmidt in seiner bekannten Definition anspricht: Bauen sei eine Sache der Notwendigkeit, und: Bauen habe aufgehört, eine Sache der Schönheit zu sein, zu deren Verständnis wir höhere Bildung brauchen.<sup>7</sup> Damit nimmt er eine Haltung ein, die sich durch die ganze Auseinandersetzung um 1900 zieht: Die Tradition ist abgebrochen, als sich eine geschichtliche Betrachtung «von aussen», von der Form her, an die Stelle eine Betrachtung «von innen» gesetzt hat, die von der Arbeit ausgeht, die die Form hervorbringt. Traditionalismus stellt den Versuch des Bürgertums am Anfang des 20. Jahrhunderts dar, seine architektonische Sprache zu finden, das heisst die Sprache, die seine Werte zum Ausdruck bringt. Es sind dies - in den Schriften - immer die gleichen: Einfachheit, Bürgerlichkeit, Sachlichkeit, und die Architektur, die sie vertritt, ist die Architektur um 1800. Schultze-

Naumburgs «Kulturarbeiten», die gerade auch in den nordischen Ländern eine grosse Wirkung hatten, machen das klar: Sie müsse man, den veränderten Bedingungen entsprechend, weiterführen. 8

### Idealismus

Was macht die Beispiele, die Schultze Naumburg abbildet, in der von ihm angewendeten Gegenüberstellung von «gut» und «schlecht», zu guten Beispielen? Die Frage bringt die Bedeutungen ins Spiel, die mit Tradition verbunden werden. Man kann sie vereinfachend in zwei Kategorien teilen: die erste ist auf die Arbeit bezogen, die es braucht, um Formen zu schaffen, während die zweite auf die Werte bezogen ist, mit denen die Formen belegt werden. Wenn man sich in die alten Formen «eindenkt», ist man imstande, neue Formen zu schaffen, die ebenso sachlich und dadurch mit den alten verbunden sind. Wenn man sich dagegen in sie «einfühlt» - es gibt im Band «Hausbau» der «Kulturarbeiten» keine technische Zeichnungen und keine Darstellung der Verhältnisse, in denen das deutsche Haus entstanden ist -, verfehlt man das, was an der Tradition vermittelt werden kann: die Arbeit, die bestimmten Formen zu Grunde liegt. In der einen, idealistischen Sicht gerinnt Tradition zu einem Satz von Formen, die Tradition konnotieren und die man nicht verändern kann, ohne ihren Grund zu zerstören. In der anderen ist Tradition etwas, das «in Bewegung» ist.

### ... und Realismus

Die dänische Architektur in den 1920er und 1930er Jahren ist wie kaum eine Architektur eines anderen Landes oder eines anderen Volkes geeignet, die realistische Sicht der Tradition darzustellen. Dabei ist Tradition nicht auf ein «Bild» bezogen, das es zu bewahren gilt, und schon gar nicht auf das Wesen eines Volkes, das sich in diesem Bild spiegelt; sie ist auf die materiellen und intellektuellen Bedingungen bezogen, in denen die Architekten arbeiten. Das schliesst die Entscheidung ein, neue Mittel zu verwenden, wenn sie den alten überlegen sind, aber auch, Mittel nicht zu verwenden, die zwar neu sind bzw. «modern sein» konnotieren, aber nicht besser.

Fisker beansprucht diese Haltung für die dänischen Architekten, wenn er schreibt: «So haben wir vom Funktionalismus nur das aufgenommen, was sich unseren Bedingungen entsprechend umformen liess.» 9 Das meint auch den Materialien entspre-

chend die im Land selber gewonnen werden, und das ist vor allem ein harter roter oder gelber Backstein. Damit konnte der Beton nur schwer konkurrieren. «Zum Teil, weil das Bauen mit Beton es notwendig macht, Eisen einzuführen, zum Teil, weil Beton bei niederen Häusern, wie wir sie bauen, nicht die gleichen wirtschaftlichen Vorteile bietet wie bei hohen Häusern». 10 Unter diesen Bedingungen ist es sachlicher, das traditionelle Bauen mit Backstein weiterzuentwickeln.

### Das Neue versus das Alte

Die dänische Architektur, soweit man sie unter Traditionalismus fassen kann, kommt in den verschiedenen Darstellungen der Architektur im 20. Jahrhundert kaum vor. Das gilt auch für den Begriff selber. Hitchcock bei dem sie vorkommt - nennt einen Grund: die Geschichte dieser Architektur sei schwer zu erzählen, «denn es fehlt ihr die Iritrige». 12 Es ist wahrscheinlich auch schwer, Entwicklung anders als in «Erfindungen» zu denken. Das 19. Jahrhundert hat aus Gründen, die hier nicht darzustellen sind, diese Form festgelegt: von den beiden Momenten der Entwicklung, dem, was sich verändert und dem, was sich nicht verändert, gilt ihre Aufmerksamkeit dem Neuen, nicht dem Alten. Sie ist also eine Wahl, die Auskunft gibt über die Werte, die dem einen und anderen zugeschrieben werden. Man kann sie in Beziehung bringen mit der Bedeutung, die die Nouveauté im Bereich der Waren besitzt.

Es gibt aber auch die andere Wahl: sie ist gegen das Immer-Neue gerichtet, in dem sie den (Waren-) Schein erkennt. Sie ist eine kulturkritische Wahl, wie das für die Bewegung gilt, von der schon die Rede war: durch Besinnung auf die einfache Architektur das Karussell der Stile zum Stehen zu bringen. Es würde zu weit führen, sie hier zu referieren. Ich habe das an anderer Stelle getan. 13 Wichtig ist hier nur, auf die Bestrebungen hinzuweisen, die in allen industrialisierten Ländern festzustellen sind. Sie spiegeln sich auch in der «dänischen Klasse», die Jensen Klint an der Akademie in Kopenhagen einrichtete. 14 Die Bestrebungen, die man in ihren rationalen Gesichtspunkten als sachliche Tradition des 19. Jahrhunderts bestimmen könnte, setzen in der dänischen Architektur mit Bindsboll ein. Aus der klassizistischen, von Hansen geprägten Zeit<sup>15</sup> heraus begann Bindsboll in den 1840er Jahren «äusserst einfache Häuser zu bauen, die sich vor allem durch Klarheit und Zweckmässigkeit auszeichneten», wie Fisker von ihm schreibt. «Diese Häuser zeigten ein Verständnis

für die Grundlagen des Bauens, das seinen Zeitgenossen ganz fremd gewesen sein muss.»<sup>16</sup> Sie vermittelten dieses Verständnis aber in die Architektur am Anfang des 20. Jahrhunderts, die, wie in andern Ländern, für kurze Zeit in einen neuen Klassizismus mündete. Dabei kann man sich fragen, ob die Bauten, die damals entstanden - unter ihnen die ersten grossen Blöcke oder Karrees, die Fisker in den 1920er Jahren baute - klassizistische Architektur sind, oder ob sie zur Architektur gehören, die Webb, der grosse englische Vertreter des Traditionalismus, wie er hier verstanden wird, «gewöhnlich» nannte. <sup>17</sup>

### Gewöhnliche Architektur

Ich habe die Tradition, auf die sich diese Bestrebungen beriefen, als eine sachliche bestimmt. Fisker selber gebrauchte den Begriff «funktionale Tradition», den er von Richards Buch über Industriebauten des 19. Jahrhunderts hatte.<sup>18</sup> Dieses Buch scheint sich einzureihen in die Unternehmungen, die die Werke der Architekten und die der Ingenieure in Beziehung bringen. Anders als vor ihm Giedion, richtet Richards seine Aufmerksamkeit aber nicht auf die «grossem» Werke. So wichtig diese sind, die eigentliche Entwicklung geschieht nach seiner Meinung durch die vielen «kleinen» Werke, die die neuen Vorstellungen verbreiten. Diese Aufgabe weist Richards seiner eigenen Zeit, den 1950er Jahren, zu: eine «gewöhnliche» neue Architektur zu schaffen. Fisker nimmt diese Auffassung in einem Artikel auf, den er seinerseits «die funktionale Tradition» nennt: die Architekten seien am meisten wert, die die Stadt und die Landschaft durch eine namenlose Architektur zu ordnen im Stande seien.<sup>19</sup> Seine eigene Architektur hat diese Qualität.

Die Faszination seiner «gewöhnlichen» Architektur hat für mich angefangen mit den Bildern von mehreren Blöcken, die ich vor langer Zeit in einer Zeitschrift von 1928 gesehen habe. Es war eine der wenigen Veröffentlichungen von seinen Bauten ausserhalb von Dänemark. Was die Bilder nicht zeigen, was man erst sieht, wenn man auf der Suche nach den Blöcken durch die Strassen von Kopenhagen geht, ist, wie die Architektur Fiskers in der namenlosen Architektur der Stadt aufgeht. Auf den ersten Blick tut sie das. Auf den zweiten beginnt man dann die Unterschiede zu erkennen: die geschlossene Erscheinung seiner Bauten, die flachen Mauern, die durch die Form und Lage der Fenster in Spannung versetzt sind, die knappen Dächer, die Details wie etwa die Einfassungen der Fenster ... Es ist die gleiche Erfahrung,

die man auch mit den Bauten von Scheibler macht. Merkwürdig: im genannten Heft sind neben den Bauten von Fisker auch solche von Scheibler - und von Tessenow - enthalten.

### Entwicklung

Die flachen Mauern mit gleichmässigen Fensterreihen sind schon ein Merkmal der Quartiere, die am Anfang des 19. Jahrhunderts, nach Bränden, wieder aufgebaut wurden. Diese äusserste Reduktion der architektonischen Gliederung bildet in Kopenhagen eine - nur für kurze Zeit unterbrochene - Konstante, die letztlich auch die Architektur von Jacobsen «erklärt». Ihre gewaltigste Verwirklichung findet sie im Hornbrækhuis, dem ersten der Blöcke von Fisker, gebaut 1920-22: an die 450 Fenster sind auf seiner langen Seite gegen die Ågade auf fünf Geschossen gleichmässig aneinandergereiht.

Jorgensen weist in ihrem Beitrag zum vorliegenden Heft auf den Konflikt hin, der in den ersten Blöcken besteht zwischen der Anordnung der Fenster nach den äusseren Bedingungen der Regelmässigkeit und der «Sachlichkeit», die verlangt hätte, sie nach den inneren Bedingungen - den unterschiedlichen Räumen - anzuordnen. Die Entwicklung der Blöcke, bis in die 1940er Jahre hinein, zeigt dann, auf welche Weise Fisker alte und neue Vorstellungen zu verbinden vermag. Es ist eine Entwicklung, die sich an der Fassade abspielt. Die Grundrisse ändern sich nur wenig: es sind klare, einfache Grundrisse, die sich fernhalten von den Bemühungen, die auch Taut kritisiert hat: die Art des Wohnens aufrechnerischem Weg zu erzeugen.<sup>22</sup>

Die ersten Blöcke haben schmale Fenster, mit breiten Einfassungen aus Putz am Hornbrækhuis, oder schmalen aus Backstein. Später sind die Fenster quadratisch; die Einfassungen, aus Backstein von anderer Farbe, treten vor die Wand vor. Nach 1930 haben die Blöcke im Bereich der Wohnzimmer breite Fenster. Sie sind aussen angeschlagen und bilden zusammen mit der Wand eine Haut. Das Vestersøhus von 1935 und 1939 bezeichnet in dieser Hinsicht den Punkt der grössten Annäherung an das Neue Bauen. Nach 1940 werden die Fenster zeitweise wieder quadratisch, etwa in der grossartigen Fassade des Wohn- und Verwaltungsbaues der Mütterhilfe von 1956.

### Form...

So ist gewissermassen die Entwicklung der architektonischen Vorstellungen im 20. Jahrhundert in der Ausbildung der Fenster

mitvollzogen. Aber - und das ist entscheidend - diese Entwicklung ist eingebettet in eine Tradition, die nicht ein vertrautes «Bild» als Grund hat, sondern eine vertraute Arbeit. Diese Arbeit - verstanden als Beziehung zwischen Funktion, Konstruktion und Form - regelt die Aneignung der neuen Vorstellungen. Dabei bleibt sie nicht fest; sie festzulegen ist gerade das Merkmal des anderen Traditionalismus, der sich auf ein «Bild» richtet. Das Auftreten eines neuen Materials, oder einer neuen Weise, ein altes Material zu bearbeiten, verändert die Form. So heisst es bei Laos, man müsse in der alten Form - der Form des Bauern - den Grund suchen; wenn eine neue Technik erlaube, die Form zu verbessern, sei die neue Form zu verwenden, «sonst aber bleibe beim Alten.»<sup>23</sup>

In diesem Sinn stellt auch Fisker vom Wohnungsbau in Kopenhagen fest, nach 1930 sei «an die Stelle des Formalismus der einen Periode der (Formalismus) der nächsten getreten». Die Bauweise habe sich nicht geändert; solange Backstein das billigste Material ist, ändere sie sich auch nicht. Man müsse aber den Charakter des Backsteins wahren, statt die Fassaden zu verputzen, um sie klassizistisch oder aber «modern» zu machen.<sup>24</sup> Später konstatiert er dann - in den Begriffen der Natürlichkeit - die gelungene Aneignung der Vorstellungen des Neuen Bauens: «Die breiten Fenster, die (...) oft um die Ecke geführt werden, oder die grossen, auskragenden Balkone sind Formen, die dem Charakter des Backsteins nicht entsprechen. Allmählich aber wurde die Logik der Konstruktion verstanden, so dass die Häuser, die jetzt (...) gebaut werden, natürlicher und den Eigenschaften des Backsteins angemessener sind als die Bauten aus den 30er Jahren.»<sup>25</sup>

### ... und Zeichen

Obschon der Grund der so verstandenen Tradition - die das einschliesst, was an ihr nicht mehr möglich ist -, nicht das Bild ist, als das sie uns entgegentritt, hat dieses Bild eine Bedeutung insofern, als es dem Neuen einen Weg bahnt in der Form des Alten: das Neue erscheint so nicht als ein ganz Anderes, es weist vielmehr vertraute Merkmale auf, von denen aus wir die unvertrauten erschliessen können.

Nun gilt das auch für das Neue Bauen.

Das Verweisen auf seine Tradition macht klar, dass seine Vertreter bestimmte Bilder die Werke der Ingenieure - benützten, um sicherzustellen, dass die Formen des Neuen Bauens auf eine bestimmte Weise gelesen wurden. Dabei entsprachen die zur An-

wendung gekommenen Konstruktionen oft den Bildern nicht. Sie waren oft weniger fortschrittlich, als es den Formen nach scheinen mochte - die gewissermassen eine neue Wirklichkeit vorwegnahmen -, wie andererseits die Konstruktionen des traditionalistischen Bauens oft weniger rückschrittlich waren.

So überschieben sich um 1930 zwei Momente jeder Entwicklung wie die Schollen von aufbrechendem Eis: im einen Fall soll das Neue durch seine Verbindung mit der Tradition begründet werden, im anderen Fall dadurch, dass es sie im Gegenteil unterbricht und das in seinen Formen bzw. Zeichen mitteilt. Fisker spricht diese demonstrative Haltung des Neuen Bauens an, wenn er schreibt, das Merkmal der funktionalistischen Bauten sei nicht, dass sie funktioneller seien als viele andere Bauten, ihr Merkmal seien die funktionalistischen Formen.<sup>26</sup> Neue Formen, auch wenn sie der Wirklichkeit noch nicht entsprechen, sind indessen nicht nur Schein, nicht nur Nouveautés. Neue Formen sind auch Zeichen, in denen sich eine Gesellschaft ihre Ziele vor Augen führt. Das Wort «neu», mit dem in den 1920er Jahren alles belegt wurde, von der neuen Stadt bis zum neuen Haushalt - einem zwischen 1926 und 1928 in rund 30 Auflagen erschienenen Buch -, war in diesem Sinn selber Zeichen.

### Das Neue und das Alte

Das Wesen der dänischen Architektur ist einmal mit den zwei Arten von Menschen erklärt worden, die das Land bewohnen: Sie sind Bauern, und Bauern misstrauen neuen Dingen. Sie sind aber auch Matrosen, und Matrosen lieben es, fremde Dinge nach Hause zu bringen. «Die Geschichte der dänischen Architektur ist die Geschichte fremder Vorstellungen, die sich auf die Traditionen auf dem Lande ausgewirkt haben.» Man denkt gleich an die vielen Reisen, die Fisker für wichtig genug gehalten hat, um sie in seiner Biografie aufzuzählen.

Mit diesem Bild vom Bauern und vom Matrosen, das hier mehr als eine Metapher ist, ist eine grundlegende Bedingung von Tradition angesprochen: sie ist angewiesen auf das Neue, das sie nicht selber hervorbringen kann, wie das Neue andererseits auf die Tradition angewiesen ist. Es macht deswegen keinen Sinn, den Gegensatz, der zwischen ihnen besteht, aufheben zu wollen; sie bedingen einander in diesem Gegensatz. Mit anderen Worten: Tradition ist nur in diesem Gegensatz als kritische Tradition möglich.<sup>27</sup>



## Archithese Nr. 4 / 1985

Thomas A. Sørensen

### KAY FISKER: BAUTEN UND MOTIVE

Nahezu 50 Jahre - von den Stationsgebäuden für die Gudhjem-bahn bis zu seinem Tode 1965 - könnten in der dänischen Baukunst als Kay Fiskers Epoche bezeichnet werden. Sein Werk als Architekt, seine Zeit als Redakteur der Zeitschrift «Arkitekten» 1919 bis 1927 und nicht zuletzt seine Tätigkeit als Lehrer an der Architekturschule 1919 bis 1963 waren und sind richtungsweisend für die dänische Architektur.

Fisker forderte einen funktionellen Baustil, aufbauend auf eine gegebene Tradition. Der Funktionalismus wurde bei ihm zur «funktionellen Tradition». Nach seiner Definition hat «Architektur (...) nur eine Aufgabe: dem Menschen zu dienen». Fisker machte sich zum Fürsprecher einer zeitlosen Architektur, die den selbstverständlichen, anonymen Rahmen für das Dasein des Menschen bildet.

In der Ökonomie der Mittel, die Fiskers Bauten prägt, liegt deren Stärke und Grenze zugleich, denn der Unterschied zwischen dem Zurückhaltenden und dem Banalen ist oft haarfein. Fiskers Ziel war eine gemässigte Architektur, die durch ihre einfachen Formen und «ehrlichen» (ein Modewort der Zeit) Materialien über ihre eigene Zeit hinauswirkte, und die frei war von stilistischen Äusserlichkeiten.

Seine Bauten haben ihre Ursprünge in der dänischen Bautradition. Sie sind aber auch nicht ohne Beziehung zu verschiedenen Richtungen zeitgenössischer Architektur. Besonders in seinen früheren Arbeiten kann man den Einfluss, den die nationale wie die internationale Architekturdebatte auf ihn hatte, spüren. Eine Debatte im übrigen, die er durch seine Arbeit als Redakteur der Zeitschrift «Arkitekten» aus erster Hand kannte; .

#### Erste Bauten, die ‚romantische‘ Periode‘

Bei einem Wettbewerb zur Gestaltung einer Reihe kleiner Bahn-

höfe auf Bornholm gewinnen zwei junge Architekten überraschend den ersten Preis ...

Kay Fisker und Aage Rafn haben ihre Entwürfe unter dem Kennwort «Trreskm», «Holzschuh», eingesandt, so gewissermassen die ländliche, romantische Einfachheit zum Ausdruck bringend, die ihren Überlegungsweg zugrunde liegt. Die beiden Architekten sind deutlich von M.H. Baillie Scott, Heinrich Tessenow und nicht zuletzt P. V. Jensen Klint beeinflusst, eben den Architekten, die Fisker später in seinen Vorlesungen an der Akademie hervorheben wird.

Rein formal zeigen die Gebäude in mehreren Punkten neue Gedanken. Gemeinsam ist ihnen der zurückhaltende Klassizismus, den Fisker in seiner Zeit an der Akademie studiert hat.

Die einzelnen Bahnhöfe sind Variationen über dieses Thema. Grösse und Ausstattung korrespondieren mit der jeweiligen Lage und Bedeutung. Ihr ländlicher Charakter ändert sich schrittweise, je mehr sie sich der «Stadt», in diesem Falle Gudhjem, nähern.

Von den vier Stationen ist Alose, in einer offenen Landschaft gelegen, die kleinste und bescheidenste. Der Bau hat den Charakter eines «Landarbeiterhauses» und nur in den Details verrät sich die akademische Schulung der Architekten. Der hohe, schmale Erker auf dem Dach schlägt leicht, wie das ganze Gebäude, ein Motiv aller Bahnhöfe an: den gegen den Bahnsteig vorgeschobenen Erker. Hier ist das Motiv nur angedeutet, da Åløse der einzige Bahnhof ist, der den Giebel dem Bahnsteig zuwendet.

Die bei den folgenden Stationen an der Bahnlinie, die jetzt nicht mehr betrieben wird, sind Østerlars und Østermarie. Sie sind sich, wie ihre Namen, sehr ähnlich. In beiden Fällen liegen Güterschuppen und Stationsgebäude parallel zu Gleisen und Bahnsteig. Der Bahnhof in Østermarie ist mit einem kleinen Glockenturm versehen, der, so das Bauprogramm, dem Gebäude «mehr Würde verleihen» und sich damit «einem stark wachsenden Stationsort anpassen» soll.

Typisch ist für beide Bahnhöfe der turmartige Erker auf der Bahnsteigseite. Er enthält das Kontor des Stationsvorstehers, von dem aus der Bahnsteig überwacht werden kann. Die kristallische Form des Erkers bricht mit der des übrigen Gebäudes und gibt ihm dadurch seine Eigenart. Fisker wird später sagen, dass die untraditionelle Form mit P. V. Jensen Klints Vorschlag von 1907 für ein Nationaldenkmal zu erklären sei. Dieser «Kristallknoten von Kirchtürmen», als Ziegelbau konzipiert, sollte ausserhalb

Kopenhagens errichtet werden, kam aber nicht zur Ausführung. Man muss es wohl als Eintreten für eine regionale Architektur verstehen, dass Fisker später an der Akademie ein Modell dieses Vorschlages bauen lässt.

Das Motiv des Erkers enthält einige grundlegende Formen, auf die Fisker in seinen Bauten wieder und wieder zurückgreift. Man könnte sogar sagen, dass sie seine ganze Produktion mitprägen. Wenn auch diese Version nicht zur Ausführung gelangt, so findet man z.B. den dreiseitigen Giebel in seinem letzten grossen Projekt, der dänischen Akademie in Rom, wieder.

Die Bahnhöfe in Østermarie und Østerlars haben langgestreckte Baukörper unterschiedlicher Höhe. Aus grösserem Abstand gesehen, werden sie durch grosse Dachflächen, hohe Schornsteine und die vorspringenden Erker bestimmt. Die Schornsteine markieren die Hauptachse des Gebäudes. Der an sich dominierende Erker ordnet sich ihnen unter. Entscheidend für das Ensemble ist, dass auch der niedrigere Toilettentrakt einen Kamin von denselben Dimensionen wie das Hauptgebäude hat. Die Schornsteine verketteten so die unterschiedlichen Teile des langen Gebäudes zu einer Einheit.

Der Bahnhof in Gudhjem ist eine der Endstationen der Bahnlinie und damit von besonderer Bedeutung. Wenn auch Proportionen und Elemente der anderen Bahnhöfe hier übernommen werden, so betonen doch Grösse, Formensprache und Ausstattung seine Sonderstellung. Hier ist alles grösser und reicher, dem Handelsort entsprechend. Ausser den Güterschuppen wird ein Lokomotivschuppen errichtet. Wieder ist der Erker, die «Kommando-brücke» des Stationsvorstehers, hervorgehoben, nicht nur in der Form, sondern auch im Material. Durch die Verkleidung mit schwarzgeteerten Holzplanken wird ein Hauch von englischem Cottage an die Ostküste von Bornholm gebracht.

Mit seinen einfachen und klaren Formen und Proportionen weist der Erker auf ein später von Fisker mit Vorliebe gebrauchtes Motiv: den schmalen Baukörper mit scharfgeschnittenem Giebel ohne Dachüberhang. Hier in Gudhjem teilt der Erker den Bahnsteig harmonischer. Die übermässige Länge des Gebäudes wird in der Bahnsteigbank unter dem Dachüberhang wiederholt.

Die Station Christianshøj nimmt in Material und Formensprache eine Sonderstellung ein. Der elegante Holzpavillon liegt unweit von einem der beliebten Ausflugsziele Bornholms. Der zierliche Bau präsentiert sich sozusagen in seinen Sonntagskleidern. Die Station gehört zu den besten Beispielen einer neuen

klassizistischen Architektur in Dänemark.

Die Einfachheit der Form verbindet Baukörper und Raum. Der rechtwinklige Baukörper wiederholt sich im ebenfalls rechtwinkligen Wartesaal. Die Flächen werden überall von zierlichen Profilen gegliedert. Die Farbgebung ist einfach: aussen rote und schwarze Bretter, die Türpartie in teerbrauner, das Interieur in grüner und grauer Ölfarbe gestrichen. Trotz seiner bescheidenen Dimensionen ist der Wartesaal grosszügig und würdig. Kräftige Kassetten über die ganze Breite des Saales bilden die Decke. Drei hohe, schmale Fenster auf der Nordseite und ein rundes auf der Ostseite, wirkungsvoll in die Giebelwand eingefügt, geben dem Raum Licht. Das runde Fenster, die Kassetten und die erstrebte Monumentalität des Wartesaals lassen die Gedanken unwillkürlich weit zurückwandern zum Pantheon, dem grossen Kuppelraum der Antike.

So faszinierend der Gedanke ist, so flüchtig ist er, wenn man sich der Umgebung wieder bewusst wird: Ein bescheidenes Holzhaus, eine jetzt ungenutzte Haltestelle inmitten des Bornholmer Buchenwaldes.

Der Holzpavillon symbolisiert, dass neue Strömungen dabei sind, die Romantik im Lande abzulösen. Er kann als Auftakt gesehen werden zur klassizistisch und monumental bestimmten Periode in Fiskers Architektur.

### **Der neue Klassizismus: die grossen Häuserblöcke**

Der in Kopenhagen während des Ersten Weltkrieges herrschende Wohnungsmangel - Dänemark war, wie bekannt, neutral - ist Anlass für zahlreiche grosse Bauvorhaben in den Randgebieten der Stadt. Gedacht wird an Bauten mit regelrechten Wohnungen und weiten bepflanzten Höfen. Auf diese Weise soll eine Wiederholung der engen, zusammengedrängten Mietskasernenbebauungen, wie sie im 19. Jahrhundert in den Quartieren Nørrebro und Vesterbro als Folge reiner Spekulation entstanden waren, verhindert werden.

1923 entwirft Fisker den Häuserblock Hornbækhus, der den Beginn seiner Später umfangreichen Tätigkeit im Wohnungsbau darstellt. Hornbækhus ist Fiskers erstes Karree, das zur Ausführung kommt und gemessen an den damaligen Massstäben muss gesagt werden, dass es ein Debut im grossen Stil ist: 29 Treppenhäuser und 5 Etagen mit knapp 300 Wohnungen umgeben geschlossen einen grossen parkartigen Hof. Die Anregung dazu stammt offenbar aus England mit seinen Reihenhäusern,

eine in die Zukunft weisende Bebauungsweise, die in Dänemark schon eingeführt war, z.B. in den «Englischen Reihenhäusern» in Klampenborg, nördlich von Kopenhagen.

Trotz seiner Grösse ist Hornbækhus mit seinen roten Steinen und den breiten geputzten Fenster- und Türeinfassungen sowie der Betonung der Ecken durch geputzte Quader mit der Bauweise des 18. Jahrhunderts verwandt, wie z.B. am Gl. Vartov unweit des Kopenhagener Rathauses.

Das Bemerkenswerte ist jedoch der Gegensatz zwischen dem Ganzen und den einzelnen Elementen. Das in den Fassaden dominierende Motiv, die Fenster, lässt, wie gesagt, an frühere, bescheidenere Bauten denken. Ihre Formen und Proportionen sprechen eine andere Sprache als das Ganze, denn dieses ist monumental. Lediglich die hohen, schmalen Türen der Treppenhäuser deuten diese Monumentalität an.

Das Streben nach monumentaler Strenge und gnadenloser Wiederholung eines einzelnen Motivs in den Fassaden ist charakteristisch für die Architektur der Zeit im In- und Ausland. Es ist die Reaktion auf die historisierenden «Schwärmereien» der älteren Architekten mit den malerischen Etagenwohnungen mit Türmchen, Erkern, Portalen und Gesimsen. Jetzt sollte im Chaos der Stile aufgeräumt werden!

Ohne Rücksicht auf die innere Einteilung findet eine Lösung als Strassen wie als Hoffassade Verwendung. Im Hornbækhus haben die Wohnungen sklavisch dem Fensterschema im ganzen Karree zu folgen, ungeachtet der Himmelsrichtung. Typisch für diese Bauten war, dass der Treppenlauf stets mehr oder weniger unmotiviert hinter einem «Zimmerfenster mit Sprossen» hängt auf seinem Weg nach oben. Typisch auch die Notwendigkeit, das allzu grosse Toilettenfenster abzudecken, wenn es nun in der Fassade lag.

In den Wohnungsbauten der folgenden Jahre braucht Fisker dieselbe strenge Fassadenformel, wenn auch die Beziehungen zwischen den Elementen und dem Ganzen besser ausgewogen werden. Gleichzeitig wird das bis dahin geschlossene Karree nach aussen geöffnet, wie der Jagtgärten von 1927 zeigt. In den Bauten am Artillerivej lässt Fisker die Fenster der Treppenhäuser ihren natürlichen Platz in der Fassade einnehmen. Gleichzeitig werden die Fenster der einzelnen Wohnungen um die Treppenhäuser gruppiert. Damit gibt die Fassade bis zu einem gewissen Grad Auskunft über die Raumverteilung. Allerdings wird die neue Ordnung ebenso konsequent in Strassen- und

Hoffassaden gebraucht wie die alte. Der Bau ist in gelben Steinen mit versenkten Fugen ausgeführt. Alle Öffnungen wie Fenster, Türen und Durchgänge zum Hof sind mit roten Steinen eingefasst. Unten ruht der Bau auf einer roten Ziegelrollschicht.

Das grosse, tonnengewölbte Portal, das in den Hof führt, zeigt, in welchem Ausmass Fisker von der klassizistischen Monumentalarchitektur beeinflusst war. Das Portal verrät aber auch etwas vom Formverständnis von Architekt und Zeit, indem das Tonnengewölbe wie aus einem massiven Baukörper geschnitten wirkt. Dieses Formverständnis wird von dem dänischen Architekten und Architekturtheoretiker Steen Eiler Rasmussen in seinem Buch «Nordische Baukunst», 1940, behandelt: Gebäude wurden als «Klumpen» betrachtet und von dieser Vorstellung des Baues als einer massiven Einheit ausgehend, «schnitt» der Architekt die Türen, Fenster und Portale in den Klumpen, gleich einem Modelleur. Mit diesem Bild im Kopf versteht man die Formsprache des Brigadegårdens und anderer Häuserblöcke besser. Selbst wenn Fiskers Formsprache sich in den folgenden Jahrzehnten ändert und die Fassaden sich in grossen Fenstern und vorspringenden Balkonen öffnen, wird man dahinter weiterhin den Klumpen finden können, die grosse, geschlossene Masse, die das Rohmaterial des Architekten bildet.

Einfamilienhaus in Hellebæk von 1928 Schon in den Bahnhofsbauten auf Bornholm waren charakteristische Elemente zu finden, die später wieder Verwendung fanden. Auch die Villa in Hellebæk nimmt Formen und Lösungen im kleinen Massstab vorweg, die dann später in einem grösseren Zusammenhang wieder aufgenommen werden.

Das Haus entsteht gleichzeitig mit den grossen Häuserblöcken in Kopenhagen. Bei einem Vergleich mit dem Karree am Artillerivej von 1926 sind die Elemente leicht wiederzuerkennen. In beiden Fällen kommt ein Mauerwerk im Verband mit versenkten Fugen zur Anwendung; die quadratischen Fenster, die Türen und Portale werden von einer Rollschicht eingefasst.

Die feste Fassadenlösung der Wohnblöcke ist in Hellebæk für eine freie Anordnung der Fenster aufgegeben worden, die funktionell den einzelnen Räumen entspricht. Der Eindruck eines Ganzen wird durch das einfarbige Mauerwerk verstärkt. Fisker fasst Fenster und Türen nicht wie bislang mit roten Steinen und kommt so zu wenigen einfachen Farben: gelbe Steine, schwarze eiserne Rahmen für Fenster und Türen und schwarze Ziegel.

Das Dach ist eine markante Neuerung. Wie ein grosser «Hut»

sitzt es auf dem Bau. Dadurch wird eine Verbindung mit der umgebenden Natur erreicht, ein Dialog, der sein Gegenstück hat in der Verbindung von Mauer und Boden. Ohne sichtbares Fundament verschwinden die Steine in der Erde. Das Gebäude steht in einem abfallenden Garten. An den Mauern ist das Gefälle direkt ablesbar. Charakteristisch für Fisker ist, wie er mit den Schnittlinien arbeitet: Gleich, ob es sich um Bau und Gelände oder einzelne Baukörper handelt, wird jede Berührung dieser Elemente zum architektonischen Gestaltungsmittel.

Die Rolle des Daches für den Eindruck ist bedeutend. Die gleichzeitigen Bauten Fiskers sind grosse, monolithische Körper, die geradezu nackt wirken können in ihrer Schlichtheit. Der Bau ist eine in sich selbst geschlossene Einheit, die sich klar von der Umgebung abgrenzt. 1931 wird dieser Gedanke in den Bauten für die Universität Århus bis in seine letzte Konsequenz verfolgt. Die Architektur wird nahezu kristallisch gestaltet, aber sie wächst wie in Hellebæk organisch aus dem kupierten Gelände. Das Haus in Hellebæk ist eines der frühesten und geglücktesten Beispiele der Idee Fiskers von einer einfachen, zeitlosen Architektur als dem natürlichen Rahmen für das Leben des modernen Menschen.

#### Funktionalistische Architektur

Für Kay Fisker wird die Zeit um 1930 zu der Periode des Überganges vom Klassizismus zum Funktionalismus. Er hatte bereits mehrere Studienreisen nach Berlin, Stuttgart und zum Bauhaus unternommen und war von den neuen Strömungen in der Architektur stark beeindruckt.

Einen frühen Versuch in dieser neuen Formsprache könnte man im dänischen Pavillon sehen, den er für die Weltausstellung in Paris 1925 zeichnet. Der Pavillon wird als Ziegelbau in rein kubistischen Formen errichtet. Trotzdem muss er in seiner massiven Wirkung als klassizistisch bezeichnet werden.

Erst in einem Kopenhagener Wohnbau Ecke Gl. Kongevej-Vodroffsvej am Sct. Jørgensee ändert sich der Stil. In Relation zu Fiskers früheren Bauten ist der Umbruch total, und wie man heute aus den verschiedenen Entwürfen sehen kann, vollzieht er sich während der Arbeit an diesem Bau. Selbst die Technik der Entwurfszeichnungen entspricht der Zeit.

Der Bau entsteht in Zusammenarbeit mit dem Architekten C.F. Møller, mit dem Fisker seit 1929 ein gemeinsames Büro hat. Diese Zusammenarbeit bezeichnet den Anfang des produktivsten Jahrzehnts in Fiskers Karriere. Etwa 60 Projekte verlassen das Atelier im Laufe dieser Periode, darunter so grosse und bedeutende

Aufgaben wie die Universität in Århus und das Vestersøhus. Es ist gleichzeitig die Periode, in der die neue Formsprache aufgenommen und verarbeitet wird. Tradition und Funktionalismus finden sich in der «funktionellen Tradition», zu deren Wortführer sich Fisker macht. Traditionsgebundene Materialien wie Backstein und Ziegel, werden zu einfachen, klaren Baukörpern, oft mit jener charakteristischen scharfgeschnittenen Giebelmauer, die man als Fiskers Signatur bezeichnen könnte.

Die Universität in Århus

C.F. Møller, Kay Fisker und Povl Stegmann gewinnen 1933, in Verbindung mit dem tüchtigen Gartenarchitekten C. Th. Sørensen, den Wettbewerb für die neue Universität in Århus. Lediglich die erste Etappe des grossen Bauvorhabens wird unter Mitwirkung von Fisker verwirklicht. Danach führte C.F. Møller die Arbeit allein weiter.

Die Universität wurde auf einem abfallenden, kupierten Gelände mit einem See in der Mitte errichtet. Die Eigenart des Geländes wird durch die einzelnen, in ihren Volumen klar definierten Bauten betont. Eine einheitliche Materialwahl für Mauern und Dächer, gelbe Steine und Ziegel, fasst die Gesamtbebauung zusammen, wozu auch die einheitliche Gestaltung der Dächer mit minimalen Überhängen und einheitlichen Neigungswinkeln beiträgt. Die Dächer sitzen nicht wie «Hüte» auf den Gebäuden. Da fensterlos, sind die Dächer frei von jeder Unterbrechung und bilden damit den natürlichen Abschluss der Baukörper. Aus dem gleichen Grund liegen auch die Fenster ganz in der Fläche der Mauern. Allein ihre Grösse und die schlanken, weissgestrichenen Sprossen wirken der Massivität der Volumen entgegen und geben ihnen eine gewisse Leichtigkeit. Die Mauern werden so zu Schirmen um grosse, helle Räume und lassen die in sich geschlossenen Baukörper offen erscheinen gegen die sie umgebende Parklandschaft.

Die einfache Motivwahl Fiskers ist bemerkenswert. In gewissen Zügen der Universität lassen sich grosse Ähnlichkeiten mit einer seiner ersten Bauten, dem Bahnhof in Gudhjem, feststellen. Das langgestreckte Gebäude von wechselnder Höhe und besonders der markante Querflügel, der sich vorschiebt und so das Gebäude teilt, sind auch hier zu erkennen. Die Vorstufe dieser Elemente ist deutlich in Gudhjem zu sehen, wo auch der hohe, scharfgeschnittene Giebel vorkommt.



## Voldparken

Die Forderung nach Licht, Luft und Grünanlagen für Wohngebiete, verbunden mit besseren Transportmöglichkeiten zwischen Wohn- und Arbeitsstätten, führt zu einer beschleunigten Entwicklung der der Grossstadt vorgelagerten Vororte. Ein Produkt dieser Entwicklung ist Voldparken von 1945, nur wenig ausserhalb Kopenhagens am Utterslev Mose gelegen.

Die Anlage muss als der vorläufige Abschluss einer Entwicklung gesehen werden, die 20 Jahre früher mit den grossen geschlossenen Karrees begann. Die Randbebauung dieser Karrees wurde schrittweise aufgebrochen und die Gartenanlagen der Höfe entwickelten sich zu offenen Rasenflächen, die freistehende Wohnblöcke mit grossen nach Süden oder Westen gewandten Balkonen umgaben.

Auffallend ist, wie stark sich Voldparken durch seine gemässigte Formensprache vom Chaos der Umgebung abhebt. Die verwendeten Materialien sind gut aufeinander abgestimmt, geeignet für das dänische Klima, und verlieren selbst durch Altern nichts von ihrem Reiz. Für die Mauern kommen wieder gelbe Steine zur Anwendung, für Dächer und Balkonbrüstungen hellgrauer Eternitschiefer. Die grossen Walmdächer sitzen wie Hüte auf den Bauten.

Pfeilern gleich stehen die Aussenmauern zwischen den zurückgezogenen Fensterfronten und den in einem leichten Winkel aus den Mauern springenden Balkonen. Das so entstehende Relief in den Fassaden wirkt besonders im starken Sonnenlicht zusammen mit den zarten Schatten in den Fugen der Mauern und Eternitverkleidungen. Ganz deutlich sind die Wohnblöcke im Voldparken eine Weiterentwicklung von Vestersøhus. Die Balkonfassaden sind das Gesicht der Bauten und bestimmen deren Charakter. Die Fassaden der Rückseite, wo Treppenaufgänge, Küchen und Toiletten ihren Platz haben, sind nicht ungleich ihren Vorgängern in der Stadt. Der geschlossene Eindruck mit kleinen, in der Fläche liegenden Fenstern zeugt von einer anonymen Architektur, die bis an die Grenze der Selbstverleugnung geht.

In Verbindung mit der Anlage baut Fisker eine Schule, wo die gleichen Elemente wie in den Wohnblöcken gebraucht werden, in kleinerem Massstab, aber reicher variiert. Der Gegensatz zwischen den beiden Hauptfassaden ist wieder Teil des Themas. Zwei lange Flügel liegen verschoben zueinander, sich den «Rücken» zuwendend, und werden durch einen grossen Treppenraum miteinander verbunden. Sie schneiden in die abfallende

Dachfläche des Treppenhauses, flankiert von einem monumentalen Schornstein neben dem Giebel des einen Flügels. Materialwahl und Differenzierung der Konstruktion unterstreichen die Schwere der Mauern und die Leichtigkeit des Daches, wie ~m nur angedeuteten Überhang.

## Nygårdsparken und Brøndbyparken

Beide Anlagen sind Teile eines umfassenden Erweiterungsplanes für Brøndbyøster, einer Vorstadt zu Kopenhagen, den Fisker zusammen mit einer Reihe anderer Architekten ausarbeitet. Bauherren sind soziale Wohnungsbaugesellschaften und die Bebauung wird als Mischung von Hochhäusern, mittelhohen Blöcken und dreigeschossigen Reihenhäusern geplant. Hier sollen nur die 8 neugeschossigen Wohnblöcke besprochen werden, die Fisker für den zentralen, einem Park gleichenden Geschäftsplatz der Gesamtanlage entwirft.

Fisker ist offenbar interessiert an den Möglichkeiten monumentaler Architektur, obschon er für eine bescheidene, selbstverleugnende Baukunst eintritt. Die Bauten am Geschäftsplatz zeigen das deutlich. Turmreihen vergleichbar stehen die Blöcke an zwei Seiten des Platzes. Wieder ist es die kräftige Relieffwirkung der Balkonfassade, die Fisker ausnützt.

Auch hier wird in Verbindung mit den grossen Wohnvierteln eine Schule errichtet. Fisker nimmt die reine, einfache Formensprache der Universität in Århus wieder auf, gebraucht jetzt aber rote Steine. Die Bauten ruhen sicher im Boden, die Formen sind beinahe puristisch, geschaffen um Wetter und Kindern für Jahrzehnte zu widerstehen. Der Schornstein steht wie ein solider Pfeiler und wirkt, typisch für Fisker, leicht übersteigert in den Dimensionen und deshalb fast monumental. Auch hier wieder Fiskers Vorliebe für ein beinahe graphisch wirkendes Spiel von Licht und Schatten.

## Arne Jacobsen



1902–Arne Emil Jacobsen kommt am 11. Februar als Sohn des Großhändlers Johan Jacobsen und seiner Frau Poulina, geb. Salmonsens, im Bezirk Osterbro, Kopenhagen, zur Welt.

1924–Abschluß der Bauklasse der Technischen Hochschule in der Ahlefeldtsgade, Kopenhagen.

Aufnahme in der Architekturklasse der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen (Lehrer: Kay Fisker, Ivar Bentsen und Kai Gottlob)å

1925–Reisen durch Frankreich und Italien

Mitarbeit bei Kay Fisker am dänischen Pavillon der Pariser Weltausstellung

Silbermedaille für einen Stuhl bei der Weltausstellung

1927–Abschluss an der Kunstakademie, Projekt: Wohnungen, Hotel, Restaurant und Tennisklub in Klampenborg

Heirat mit Marie Jelstrup Holm. Aus der Ehe gehen die Söhne Johan und Niels hervor

Teilnahme an der Frühjahrsausstellung in Charlottenborg, Kopenhagen, mit einer Bibliothekseinrichtung

Anstellung beim Stadtbauamt der Gemeinde Kopenhagen (bis 1929). Mitarbeit u.a. an einem Musikpavillon, an Wetterunterständen und Eingangsbereichen mit Ständen im Enghavepark, sowie an einer Fahndekoration als

### Straßenschmuck

1928–Kleine Goldmedaille der Kunstakademie für das Projekt eines Nationalmuseums in Cottagepark, Klampenborg

1929–Gründung des eigenen Architekturbüros

1930–Stipendium der Kunstakademie Kopenhagen

1936–Eckersberg-Medaille

1943–Flucht nach Schweden und Exil bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs

1954–Ehrenpreis der Internationalen Kunst- und Architekturausstellung in Sao Paulo für sein Massey-Harris-Gebäude

1955–Mitglied des Akademierates (bis 1971)

1956–C.F. Hansen-Medaille

Professur an der Kunstakademie Kopenhagen (bis 1965)

1957–Grand Prix der XI. Triennale in Mailand für den Stuhl FH 4130 (später „Grand Prix“ genannt) und Silbermedaille für den Acryl-Lautsprecher für die Firma Paul Lehmsbeck

1958–Jurymitglied für den neu gestifteten dänischen Architekturpreis „Traepisen“ (Holzpreis)

1961–Le Grand Prix International du Comité de L´Architecture d´Aujourd´hui, Paris

1962–Ehrenmedaille des Akademischen Architektenverbandes Prinz Eugen-Medaille, Schweden

Mitglied des American Institute of Architects

1963–Fritz-Schumacher-Preis, Hamburg

Bronzemedaille und Ehrenmitgliedschaft des Royal Institute of British Architects

1964–Mitglied der Akademie der Künste, Berlin

1965–Mitglied des Accademia Nazionale di San Luca, Rom

Mitglied der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Belgrad

1966–Ehrendoktor der Oxford University, England

1968–Ehrendoktor der University of Strath Clyde, Glasgow

1969–Goldmedaille „Pio Manzu“, San Marino

Plakette der Akademie der Freien Künste, Hamburg

1970–Traepisen, Dänemark

1971–Goldmedaille der Académie d´Architecture de France

Gestorben am 24. März



## Arne Jacobsen, 1964

Tobias Faber

### ARNE JACOBSEN

Die Architekturgeschichte Dänemarks hat für die Entwicklung der internationalen Baukunst keine epochemachenden Beiträge geliefert. Dänemark erhielt seine Impulse immer von den grossen Kulturländern, insbesondere aus Frankreich, Italien, England, Deutschland und Holland. Wenn trotzdem von einer spezifisch dänischen Architektur die Rede ist und die dänische Baukunst der Gegenwart internationale Anerkennung geniesst, dann sind die Gründe dafür vor allem in dem relativ hohen Niveau des Bauens und der guten konstruktiven und handwerklichen Qualität zu suchen. Darüber hinaus haben der kritische Sinn und die Zurückhaltung der Dänen gegenüber neuen Ideen sehr viel zu einer ausgeglichenen architektonischen Gestaltung beigetragen. Die dänischen Architekten und Bauherren haben die vielfältigen Anregungen und Eindrücke, die aus dem Ausland kamen oder die sie dort selbst gewonnen hatten, nach sorgfältiger Auswahl der Landschaft, dem Klima und den Lebensgewohnheiten ihres Landes angepasst.

In der dänischen Landschaft gibt es keine grossen Kontraste, sie ist undramatisch - es fehlen schroffe Gebirge, weite Wälder und brausende Flüsse. Es ist ein Land der feinen Nuancen mit sanften Übergängen, weichen Konturen und einer milden, freundlichen Stimmung. In den alten Heidelandschaften Mittel- und West Jütlands und an der Küste der rauhen Nordsee sind jedoch der Ernst und die Kraft der Natur zu spüren. Die waagrechte Linie dominiert. Der Horizont ist weit, der Himmel hoch, und die treibenden Wolken bestimmen den Charakter des ganzen Landes. Bei ausgeglichenem Klima wechseln milde Winde und kräftige Stürme das ganze Jahr über. In diesem offenen Land haben die Bauern ihre Höfe und Felder im Windschatten der Hügel angelegt. Die hohen Dächer über den flachen, ebenerdigen Häusern wurden weit heruntergeführt, um dem Wind möglichst wenig

Angriffsfläche zu bieten. Oft umschlossen mehrere niedrige Flügel einen Hofraum.

Jahrhundertelang ist Holz das traditionelle, am meisten verwendete Baumaterial gewesen. Einst war das Land von Eichenwäldern bedeckt, und die Stämme wurden für die Fachwerkkonstruktion verwendet. Selbst als die Wälder fast gänzlich niedergelegt worden waren und das Bauholz importiert werden mußte, hat sich das Fachwerk bis weit in das letzte Jahrhundert hinein als allgemein übliche Konstruktionsform auf dem Lande erhalten. Nur Schlösser, Festungsbauten und vornehme Privathäuser wurden in Backstein errichtet. Diese Fachwerktradition hat den Sinn der Dänen für Ordnung, Rhythmus und Proportion entwickelt. Als Abstand zwischen den tragenden Pfosten war bald eine feste Grösse gefunden worden, bedingt durch die allgemein verwendeten Holzquerschnitte. So konnte jeder Zimmermann Häuser verschiedener Grösse und Art, entsprechend der geforderten Zahl der Achsmasse, ausführen, und der Bauherr war sicher, dass er ein vernünftiges und wohlproportioniertes Haus erhalten würde. Der feste Modul des Fachwerks erlaubte freie Wahl bei der Anordnung der Fenster, wenn nur die Gesetze dieser Konstruktion eingehalten wurden.

Erst im 19. Jahrhundert fand der Backstein Eingang für einfache Wohnbauten und landwirtschaftliche Gebäude. Aber das Prinzip der regelmässigen Teilung beim Fachwerk führte unmerklich auch beim gemauerten Haus zu einem ebenfalls klaren Rhythmus durch die modulbestimmten Pfeilerfenster. Während des Empire um 1800 entstand eine besonders harmonische Synthese zwischen den vom Ausland übernommenen klassischen Idealen und der dänischen Bautradition. Die Folge war eine rege Bautätigkeit mit schönen verputzten und gestrichenen Häusern, bei denen die regelmässige Anordnung und Proportionierung der Fensteröffnungen zusammen mit einer schlichten, präzisen Detaillierung architektonisch bestimmend waren. Diese Zeit wurde für die dänische Architektur zu einer sehr glücklichen Periode. Die Ideen des Klassizismus haben hier im 19. Jahrhundert länger gewirkt als in den meisten anderen Ländern, trotz des Siegeszuges der Industrialisierung und der Stilmachungen in ganz Europa. Dänemark blieb dadurch vor den schlimmsten stilistischen Ausschweifungen dieser Zeit bewahrt. Die Forderung des Klassizismus nach Vereinfachung und Ordnung und der allgemein ausgeprägte Sinn für Natürlichkeit und Verbindlichkeit haben sich von der Empirezeit an in der dänischen Baukunst ausgewirkt und sie bis in die Gegenwart entscheidend geformt.

Die Architektur Dänemarks ist arm an grosser und dramatischer Baukunst. Das Pathos lag den dänischen Architekten fern. Der starke persönliche Ausdruck wurde fast immer unterdrückt zugunsten eines mehr anonymen Wirkens. Das soll nicht heissen, dass die dänischen Architekten sich selbst verleugneten und ihre individuelle künstlerische Note nicht zu erkennen war. Es ist nicht schwierig, die bei den grossen Architekten des 18. Jahrhunderts, Eigtved und Thura, voneinander zu unterscheiden, oder die Architekten des Klassizismus, Harsdorff und C. F. Hansen, den Baumeister des Thorwaldsen Museums Bindesbo11 oder Kay Fisker in unserer Zeit zu charakterisieren. Aber bei allen sind die künstlerische Disziplin, eine traditionelle Zurückhaltung, eine schamhafte Furcht vor Gefühlsduselei und Theatralik stärker gewesen als der Drang, sich selber zu manifestieren. So ist eine Architektur entstanden, die in ihrem Ausdruck zwischen verhaltener Wärme und kühlerem Intellekt wechselt. Nicht zuletzt war auch der Respekt vor der dänischen Landschaft bestimmend. Die Anpassung der Bauten an ihre Umgebung ist immer ein wesentlicher Ausgangspunkt des Entwurfs gewesen.

Das Werk Arne Jacobsens fügt sich ganz natürlich in diese Entwicklung ein. Seine Baukunst respektiert den Charakter der Landschaft als etwas Primäres. Bäume und Bepflanzung sind immer von ihm selbst als integrierender Teil der architektonischen Aufgabe genau geplant. Der klare Entwurf, die sachliche, schlichte Materialwahl, die durchgearbeiteten Details, die gute handwerkliche Ausführung und die wohlproportionierte, disziplinierte architektonische Gestaltung sind charakteristisch für seine besten Arbeiten. Während seiner bald vierzigjährigen Tätigkeit als Architekt hat Arne Jacobsen Anregungen von verschiedenen Seiten her erhalten, aber sie sind immer von ihm umgeformt und den dänischen Verhältnissen angepasst worden. Seine Lösungen sind unverwechselbar und lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es sich um Arbeiten von ihm handelt. Arne Jacobsen ist sozusagen mit dem Funktionalismus aufgewachsen. In seiner Ausbildungszeit folgte er allen Strömungen in der Architektur der zwanziger Jahre bis zum entscheidenden Durchbruch des Funktionalismus im Norden um 1930. Sowohl in Dänemark als auch in Schweden hatte der Neoklassizismus eine kurze und glanzvolle Periode, die kurz vor dem ersten Weltkrieg begann und bis Anfang der zwanziger Jahre dauerte. Damals scharte sich um den bedeutenden Architekten Carl Petersen und den Kunsthistoriker Vilhelm Wanscher eine begabte junge Architektengeneration mit Kay Fisker und Aage Rafn, die sich mit

hohen ästhetischen Idealen der grossen und reinen Architektur verschrieben hatte.

Das Interesse des Neoklassizismus reichte von der repräsentativen Monumentalarchitektur bis zur bürgerlichen Baukultur um 1800. Das Ergebnis vieler Bauaufnahmen im ganzen Lande war eine Reihe von Publikationen. Besonders die Bücher über Liselund, ein kleines romantisches Louis-XVI-Schloß auf der Insel Mon, und über den Maler, Bildhauer und Architekten Nicolaj Abildgaard (1749-1809) wurden für die jungen Architekten richtungweisend. Besonders bewundert wurde Abildgaards eigenes Haus Spurveskjul («Spatzenversteck») bei Kopenhagen. Das monumentale Hauptwerk des Neoklassizismus, das Polizeipräsidium, wurde 1924 fertiggestellt, ein Jahr nach Arne Jacobsens Aufnahme in die Akademie. Dieser Bau erregte auch bei vielen jungen Architekten Aufsehen und Bewunderung. Jedoch war er trotz aller seiner Qualitäten ein Werk des eklektizistischen Formalismus, weit entfernt von den Strömungen dieser Zeit, und die meisten erkannten, dass dieser Weg in eine Sackgasse führte. Die Bedeutung des Neoklassizismus für die Zukunft lag eher darin, dass er die künstlerische Disziplin und das Gefühl für die Qualität der handwerklichen Verarbeitung geschärft hatte.

Die Begeisterung der jungen Architekten für die Ideale des Klassizismus liess in Dänemark kein besonderes Interesse aufkommen für die zeitgenössischen Strömungen draussen in der Welt wie die Stijl Gruppe in Holland und die Bauhaus-Bewegung in Deutschland. Aber im Laufe der zwanziger Jahre erhob sich doch eine starke Opposition gegen den klassizistischen Formalismus. Der Widerstand kam besonders wirkungsvoll in der Zeitschrift »Kritisk Revy« 1926-28 zum Ausdruck, in der das weltfremde Theoretisieren der dänischen Architekten gezeisselt wurde. Die Architekten sollten sich lieber ihrer sozialen und ökonomischen Verantwortung bei der Stadtplanung, beim Wohnungsbau usw. bewusst werden, forderte die »Kritisk Revy«. Zur gleichen Zeit wurden die Arbeiten des Bauhaus-Kreises veröffentlicht, wie auch dessen Theorien über den Zusammenhang des neuen künstlerischen Ausdrucks mit der technisch-wissenschaftlichen Entwicklung der Gegenwart. Die »Kritisk Revy« erlangte grosse Bedeutung zu ihrer Zeit, jedoch mehr als scharfer Kritiker der formalistischen Architektur denn als Wegbereiter einer neuen Baukunst. Die Ideen und künstlerischen Möglichkeiten des Funktionalismus setzten sich im Norden zuerst in Schweden bei der Stockholmer Ausstellung 1930 durch, vor allem dank des hochbegabten Architekten der Ausstellung, Gunnar Asplund,

der die neuen Baustoffe Stahl, Beton und Glas für eine festlich gestimmte, konstruktive Architektur ideenreich verwendete. Asplund hatte mehrere Jahre mit grossem Talent und Können nach klassizistischen Idealen gearbeitet und war nicht Funktionalist im eigentlichen Sinne. Aber er war ein grosser Künstler, der die Impulse der neuesten Architektur des Auslandes, die im Einklang mit dem Charakter der Ausstellungsaufgabe standen, aufzugreifen und auszunutzen verstand. Die funktionalistische Formsprache war in den späten zwanziger Jahren schon in begrenztem Masse in Dänemark eingedrungen, aber bei dem für jene Jahre bezeichnenden engen Kontakt zwischen dänischer und schwedischer Architektur wirkte die Stockholmer Ausstellung trotzdem auf die jungen dänischen Architekten wie eine Fanfare, die eine glückliche Zeit verkündete. Die neue Formsprache wurde begeistert von ihnen aufgegriffen, zwar in vielen Fällen kritikloser als es sonst in ihrem Lande üblich war, aber doch auch mit wachem Verständnis für die Anpassung an dänische Verhältnisse.

Mit seiner aufnahmebereiten Begabung folgte Arne Jacobsen als junger Student und als Architekt diesen Ideen, von der Schwärmerei für die Abildgaard-Zeit bis zur Begeisterung für die kubistische Architektur Le Corbusiers. Vor allem beschäftigten ihn zunächst jedoch die Möglichkeiten der äusseren Form. Die soziale und ökonomische Seite des Funktionalismus interessierte ihn weniger, und ein tieferes Verständnis für den eigentlichen Inhalt und den konstruktiven Aufbau der verschiedenen Architekturformen war ihm noch fremd. Während andere sich noch mit der Theorie auseinandersetzten, suchte Arne Jacobsen mit seinem früh entwickelten Talent und seiner Fähigkeit, sich neue Ideen schnell anzueignen, bereits die noch nicht ganz ausgeprägten Gedanken zu verwirklichen. Einige hochbegabte Projekte und im Äusseren ästhetisch befriedigende Häuser machten ihn, noch nicht dreissigjährig, zu einem der vielversprechenden Architekten seiner Zeit, Seite an Seite mit den Begründern des dänischen Funktionalismus, Mogens Lassen und Vilhelm Lauritzen.

Arne Jacobsen wurde am 11. Januar 1902 in Kopenhagen als Sohn des Grosshändlers Johan Jacobsen geboren. Er zeigte früh Talent zum Zeichnen und Malen, und es war lange Zeit der Wunsch des Jungen, Maler zu werden. Sein Vater wollte ihn jedoch lieber Architekt werden lassen, und da er schon als Fünfzehnjähriger seine Schulzeit abgeschlossen hatte, mußte er den praktischen

Weg Handwerkslehre und technische Schule - wählen, um an der Kunstakademie aufgenommen zu werden. An der Technischen Schule von Kopenhagen kam er in eine Gruppe ungewöhnlich begabter junger Leute, die alle Architekten werden wollten, mit den Brüdern Mogens und Flemming Lassen an der Spitze.

In der Architekturschule der Kunstakademie wurde man schnell auf Jacobsens Zeichentalent aufmerksam, und seine Aussichten als Maler standen noch einmal zur Debatte. Aber bald fesselte ihn das Architekturstudium ganz. Kay Fisker und Ivar Bentsen wurden seine Lehrer; bei Kay Gottlob studierte er Baugeschichte. Besonders Gottlob wurde für Jacobsen wichtig, teils durch die sorgfältigen Zeichen- und Proportionsstudien der klassischen Kunst, die in der Akademie stattfanden, teils durch Studienreisen unter Gottlobs Führung nach Frankreich und Italien, an denen Jacobsen teilnahm. Auf diesen Exkursionen fertigte Jacobsen eine Reihe sehr schöner Bauaufnahmen und Aquarellskizzen an. 1927 beendete er sein Studium an der Akademie. Ein Jahr später erhielt er die kleine Goldmedaille für den Entwurf eines Nationalmuseums in Klampenborg, einem ausserordentlich ansprechenden Projekt mit schlichten Baukörpern in knappen und strengen Formen. Die Inspiration durch die Arbeiten Gunnar Asplunds ist hier schon spürbar.

Während seiner Studienzeit hatte Jacobsen in verschiedenen Architekturbüros gearbeitet, so unter anderem bei Thorkel Hjejle und Niels Rosenkjær, die durch einige von der Architektur der Abildgaard-Zeit beeinflusste Einfamilienhäuser bekannt geworden waren. Jacobsen hatte grossen Gewinn von der Zusammenarbeit mit dem sensiblen und begabten Rosenkjær, der noch während Jacobsens Tätigkeit in seinem Büro ganz jung starb. Später war Jacobsen drei Jahre lang im Rathaus von Kopenhagen bei Stadtarchitekt Poul Holsoe angestellt, wo er unter anderem die Bauführung von einem Musikpavillon, einigen niedrigen Schutzdächern und von Bauten mit abgewalmten Dächern auf dem Enghave-Platz in Kopenhagen innehatte.

Aber schon vor seinem Abgang von der Akademie hatte Jacobsen seine ersten selbständigen Arbeiten ausgeführt. Auf der Weltausstellung in Paris 1925, wo er eine Silbermedaille erhielt, zeigte er einen Bucheinband und einen Stuhl. 1927 baute er beim Friedhof in Hellerup seine erste Villa für Professor Sigurd Wandel. Dieses Haus aus gelben Backsteinen und von einfacher kubischer Form ist übrigens im Detail und mit dem breiten überstehenden Dach noch von der Anmut der Abildgaard-Zeit inspiriert. Im Laufe der nächsten Jahre folgten dieser Villa, der die Gemeinde

Gentofte ihre Prämie für schöne Bauten verlieh, eine Reihe Einfamilienhäuser in Gentofte. Das Vorbild der Abildgaard-Epoche wird wieder deutlich unter anderem in dem Haus M. Steensen von 1932 (unten) mit seinem segmentförmigen Frontgiebel, dem überhängenden Dach und den waagrechten Linien des Spaliers an der Fassade. Auch der Einfluss von englischen Häusern ist in diesen ersten Bauten zu spüren. Arne Jacobsen hatte Erfolg und konnte bald ein ganzes Wohnviertel in Ordrup Mose gestalten, vor allem durch eigene Bauten (Seite X), aber auch durch die Wirkung, die seine Arbeiten auf andere Architekten ausübten. Diese in wenigen Jahren fertiggestellte Bebauung bestand aus ein- und zweigeschossigen gelben Backsteinhäusern mit Ziegel- oder Eternitdächern, weissen Fensterläden oder kleineren Erkern. Er selbst baute in diesen Jahren sechs Häuser allein im Hegelsvej. Bemerkenswert ist die immer freier werdende Grundrissgestaltung mit einer weniger straffen Disposition der Fenster und grösseren Fensteröffnungen für die einzelnen Räume. Aber die einzelnen Baukörper bewahrten dennoch eine gewisse Geschlossenheit und Schlichtheit.

Da sich Arne Jacobsen auch um die Bepflanzung kümmerte, konnte er grosszügige Verbindungen von der Wohnung zum Garten schaffen. Er hat hier einen gemässigt modernen Einfamilienhaustyp entwickelt, der in den dreissiger Jahren sehr populär wurde. Dieser Typ knüpfte an die dänische Bautradition an, während er gleichzeitig auch die Forderungen der Gegenwart nach einer weniger konventionellen Lebensweise, helleren und freundlicheren Räumen und Bequemlichkeit erfüllte. Arne Jacobsen hätte als Erfolgsarchitekt diese Haustypen zweifellos noch viele Jahre lang bauen können, aber auf die Dauer befriedigten ihn diese Lösungen nicht.

1925 hatte Jacobsen die Internationale Ausstellung der angewandten Künste in Paris besucht und Le Corbusiers Pavillon de l'Esprit Nouveau gesehen, der seiner Zeit weit voraus war und zu dessen Verständnis der junge Akademieschüler noch nicht die Voraussetzungen hatte. Stärker inspiriert wurde er 1927-28 in Berlin durch die Arbeiten von Mies van der Rohe und Gropius. Zur gleichen Zeit baute Jacobsen für sich selbst ein Haus im kubischen Stil, mit weiss gestrichenen, glatten Aussenwänden, Flachdach und durchlaufendem Fensterband. Dieses Haus im Gotfred Rodesvej in Ordrup ist interessant und typisch für diese Zeit, hat aber doch nur eine oberflächliche Ähnlichkeit mit den klaren Stahlbetonkonstruktionen der Vorbilder. Aus ökonomischen Gründen war das Haus mit den traditionellen

dänischen Materialien Backstein und Holz errichtet, mit verdeckten Stahlträgern über den Fenstern. Das verputzte und mit Ölfarbe gestrichene Ziegelmauerwerk sollte Beton vortäuschen. Das Haus hatte technische Mängel und auch Unklarheiten in der Materialverwendung wie verschiedene andere Häuser dieser Jahre, die von Jacobsen und seinen Kollegen gebaut worden waren.

Ein Jahr später gewann er mit Flemming Lassen einen Wettbewerb für ein »Haus der Zukunft«, das auf einer von der Akademisk Arkitektforening 1929 veranstalteten Ausstellung in Kopenhagen gebaut wurde. Das kreisrunde Haus war teilweise zweigeschossig, besass einen Helikopterlandeplatz auf dem Dach und wirkte in seiner ganzen Idee und Gestaltung lustig und talentvoll. 1930 erhielt Jacobsen den Auftrag, für den Anwalt Max Rothenborg ein grosses Einfamilienhaus in Ordrup zu bauen. In Frau Rothenborg fand Jacobsen eine sehr aufgeschlossene und begeisterte Bauherrin, die ganz auf die neuen Ideen Jacobsens und seiner Zeit einging, besonders bei der Einrichtung des Hauses, für die neue Möbel in genauer Übereinstimmung mit der Formensprache der Architektur entworfen wurden. Sonst waren die ersten »funktionalistischen« Häuser meist konventionell eingerichtet mit Möbeln von sehr geringer Qualität, die in schreiendem Gegensatz zur Bauform standen. Rothenborgs Haus war die bedeutendste Arbeit der frühen Jahre, leider ist es jedoch durch spätere Umbauten verdorben worden.

Öffentliche Wettbewerbe haben einen ausserordentlichen Einfluss auf die Entwicklung der dänischen Architektur gehabt. In den letzten Generationen sind zahlreiche der bedeutendsten öffentlichen Bauten nach Wettbewerben vergeben worden. Die hervorragendsten Vertreter des Standes haben ebenso wie junge und unbekanntere Architekten ihr ganzes Können aufgeboten, um die beste Lösung für wichtige Bauaufgaben zu finden; Ideenwettbewerbe haben neue und bessere Typen im Schulbau, Wohnungsbau und so weiter hervorgebracht.

Arne Jacobsen steht als Beispiel für einen Mann, der sich seine Aufträge nicht nur als junger Architekt, sondern auch später durch überlegene Wettbewerbsprojekte erkämpft hat, die er in den jüngeren Jahren in Zusammenarbeit mit anderen Architekten ausführte. Eines der ersten von Jacobsen gewonnenen Wettbewerbsprojekte war ein Vorschlag für das Bellevue-Bad in Klampenborg, der sich durch einen klaren und einfachen Lageplan auszeichnete. 1933 folgte die Wohnbebauung Bellavista ge-

genüber dem Bad. Die dreiflügelige Anlage ist überlegen in das Gelände eingefügt. Versetzte Fassadenfluchten geben jeder einzelnen Wohnung Besonnung und gute Aussicht. Die Bebauung folgt in ihrem Äusseren den Gestaltungsprinzipien des internationalen Funktionalismus und ist wenigstens zum Teil mit den konstruktiven und technischen Widersprüchlichkeiten behaftet, die für diese Jahre unmittelbar nach 1930 typisch sind. Trotzdem wirkt die ganze Anlage sehr anmutig, und die Wohnungen sind nach wie vor stark gefragt.

1934-35 wurde die Bellevue-Bebauung mit dem Bellevue-Theater und einem damit verbundenen Restaurant fortgesetzt, womit Jacobsen einem wesentlichen Teil des alten Klampenborg eine neue Gestalt gab. Da das Theater hauptsächlich für Lustspiele und Revuen während der Sommersaison gedacht war, versuchte Jacobsen den Charme und die Leichtigkeit des Zirkuszeltens auf die neue Sommerbühne zu übertragen. Besonders reizvoll war die Wirkung, wenn das Schiebedach des Zuschauerraums zurückgefahren und der Sternenhimmel der Sommernächte sichtbar wurde. Leider zeigte sich nach einigen Jahren, dass weder das Theater noch das anschliessende Restaurant rentabel waren aus Gründen, die der Architekt nicht zu vertreten hatte. Wechselnde Inhaber des Restaurants versuchten, mit Pappkulissen und schummrigen Beleuchtungseffekten eine Atmosphäre zu schaffen, die sie für Gemütlichkeit und Intimität hielten. Dabei wurde das Restaurant architektonisch verdorben, ohne dass es grösseren Erfolg beim Publikum erzielt hätte. Später wurde es zu Reihenhauswohnungen umgebaut. Das Theater wurde in ein Kino umgewandelt und vermittelt in seiner jetzigen Gestalt nur noch einen schwachen Eindruck des ursprünglichen Baus, der eines der frischesten und reizvollsten Beispiele der dänischen Architektur in den dreissiger Jahren war.

Der Konflikt zwischen den ästhetisch aufgefassten Architekturidealen, den technischen Möglichkeiten dieser Zeit und der Rücksicht auf das dänische Klima, die gebräuchlichen dänischen Baustoffe und die handwerklichen Traditionen hatte Arne Jacobsen nach und nach zu einer Reihe nützlicher Erfahrungen geführt. Aus Schaden klug geworden, suchte er in den folgenden Jahren eine bessere Übereinstimmung zwischen Gestaltung und Konstruktion zu finden und auch in grösserem Umfang traditionelle dänische Baumaterialien zu verwenden. So liessen sich beispielsweise die grossen Instandhaltungsprobleme der weiss gekalkten Betonoberflächen vermeiden. 1934-35 baute er eine Tennishalle für den Sportklub Hellerup, bei der Betonbögen mit

Dachpappe überdeckt sind. Das Dach reicht bis zum Erdboden, die Stirnwände und der Bau mit den Umkleideräumen sind aus gelben Backsteinen gemauert. Die harmonische Baugruppe wurde in der Schönheit ihres Materials noch durch Kletterpflanzen an den Stirnwänden ergänzt.

1936 gewann Arne Jacobsen einen Wettbewerb für das Stadion der Gemeinde Gentofte, das aber erst in den Jahren 1941-42 gebaut wurde. Es ist eine bescheidene und wohlproportionierte Anlage von Bauten aus roten Steinen mit Eternitdächern von 30 Grad Neigung. Jacobsen ging hier keine neuen Wege, sondern löste die Aufgabe in nüchterner, handwerksgerechter Gesinnung. Auch im Industriebau wurde Jacobsen 1934-35 durch das Novo Therapeutische Laboratorium bekannt, ein einfacher weiss gekalkter Bau in Stahlbeton mit regelmässiger Anordnung der Fenster und einer kleinen Gartenanlage. In jenen Jahren war es durchaus noch nicht üblich, für die Belegschaft eines industriellen Unternehmens eine so freundliche und wohlthuende Umgebung zu schaffen. Ein Meisterstück wurde die 1936-37 errichtete Tankstelle bei Skovshoved Havn, eine Aufgabe, die zu diesem Zeitpunkt sonst ausserhalb des Arbeitsgebietes und zumeist auch des Interesses der Architekten lag. Der elegante kleine Bau hat ein kreisrundes, schützendes Betondach, das durch einen breiten Steg mit dem dahinterliegenden kubischen Baukörper verbunden ist und auf einer Mittelstütze ruht. Die pilzförmige Stütze trägt auch die Beleuchtungskörper, deren nach oben gerichtetes Licht von der Unterseite des Daches reflektiert wird.

Schon während seiner Akademiezeit war Jacobsen in Stockholm Gunnar Asplund begegnet. Zwischen dem jungen vielversprechenden Studenten und dem zwanzig Jahre älteren Architekten hatte sich eine warme Freundschaft entwickelt, die durch den jährlich wiederkehrenden Besuch Jacobsens in der schwedischen Hauptstadt bis zu Asplunds viel zu frühem Tod im Jahre 1940 vertieft wurde. Daher konnte Jacobsen die Entstehung einiger Hauptwerke von Asplund genau verfolgen, wie des Warenhauses Bredenberg, das 1935 fertiggestellt wurde, des Rathauses von Göteborg, des staatlichen bakteriologischen Instituts von 1937 und des Waldkrematoriums von 1940. Alle diese Arbeiten sind durch einen klaren Entwurf und eine sowohl architektonisch wie auch handwerklich ausserordentlich durchdachte Detaillierung geprägt.

Arne Jacobsen fühlte sich vor allem mit der Architekturauffassung und der disziplinierten Formsprache Asplunds verbunden, erkannte aber auch, wie schwach seine eigenen Arbeiten bei

»Haus der Zukunft«, 1929 (in Zusammenarbeit mit Flemming Lassen).  
 "House of the Future", 1929 (in collaboration with Flemming Lassen).



Haus Gertie Wandel, Ordrup, 1934.  
 Gertie Wandel's House, Ordrup, 1934.



Geschäftshaus A. Stelling, Kopenhagen, 1937-38.  
 A. Stelling's Building, Copenhagen, 1937-38.



Haus Max Rothenborg, Ordrup, 1930.  
 Max Rothenborg's House, Ordrup, 1930.



Haus Erik Dugdale, Ordrup, 1934.  
 Erik Dugdale's House, Ordrup, 1934.



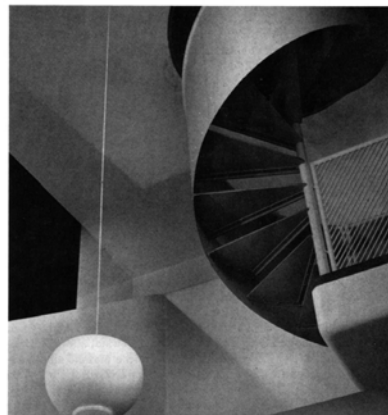
Haus M. Steensen, Ordrup, 1932.  
 M. Steensen's house, Ordrup, 1932.



Novo Terapeutiske Laboratorium, Kopenhagen, 1934-35.  
 Novo Therapeutical Laboratory, Copenhagen, 1934-35.



Haus Thorvald Pedersen, Klampenborg, 1938. Außen- und Innenansicht.  
 Thorvald Pedersen's House, Klampenborg, 1938.  
 Exterior and detail of Interior.





einem qualitativen Vergleich waren und wieviel er von Asplund lernen konnte. Wesentlich war vor allem, eine Aufgabe gründlich durchzuarbeiten und sie nicht eher abzuschliessen, bevor nicht das kleinste Detail geklärt war. Und es war von Bedeutung, nicht nur jede Einzelheit sinngemäss zu gestalten, sondern sie auch dem gesamten Bild und der Bestimmung des Baues unterzuordnen.

Eines der Häuser, das besonders stark die Verbundenheit Jacobsens mit der Architektur Asplunds deutlich macht, wenn es sich auch als ein unverwechselbares Werk Arne Jacobsens ausweist, ist das Geschäftshaus Stelling am Gammeltorv in Kopenhagen. Die Beeinflussung wird vor allem in der Inneneinrichtung des Geschäfts deutlich, bei der die einzelnen funktionellen Elemente nach Möglichkeit voneinander getrennt sind. So werden zum Beispiel die Zuleitungen direkt von der Wand her zu den Lampen unabhängig von der Aufhängung geführt. Ohne die Forderungen der neuen Architektur nach Präzision und Klarheit ausser acht zu lassen, hat Jacobsen für die Aussenwände wetterbeständigere Materialien gewählt anstelle des in so vielen früheren Arbeiten an gewandten weissen Verputzes. Die Stahlbetonkonstruktion ist in den oberen Geschossen mit glasierten grauen Keramikfliesen verkleidet, während die beiden unteren Ladengeschosse mit grün gestrichenen Stahltafeln bedeckt sind. Der Bau liegt in einem alten Stadtteil und wurde damals wegen seines »pietätlosen Modernismus« kritisiert. Heute aber erkennt man, wie gut dieses Haus sich dem Massstab der alten Bauten anpasst und wie sehr es auch im Material den urbanen Charakter des Viertels respektiert.

Das sensible Verständnis Jacobsens für die Landschaft wurde zum erstenmal deutlich in dem Sommerhaus das er 1937 für sich selbst bei Gudmindrup Lyng in einer weiträumigen Heide- und Dünenlandschaft baute. Der Grundriss ist unkonventionell, mit einem Wohnflügel, der auf einer Düne liegt und ihrer gekrümmten Form folgt, während der Flügel mit den Schlafräumen am Fuss der Düne im Windschatten liegt. Eine interessante Raumwirkung entsteht durch den hochliegenden Aufenthaltsplatz mit seiner schönen Aussicht und dem tieferen Essplatz, die durch eine Treppe miteinander verbunden sind, eine räumliche Anordnung, die später bei der Søholm-Bebauung wiederkehrt. Alte Mühlsteine im Garten und eine Holzrampe an der Aussenseite verleihen dem Haus einen robusten Charakter, der in der Architektur Arne Jacobsens ungewöhnlich ist. Mit wenigen Jahren Abstand gewann Arne Jacobsen zwei grosse Rathaus-

Wettbewerbe. Beim Rathaus von Århus hatte er Erik Møller als Kompagnon. Das Projekt von 1937 war eine neuartige Lösung für kommunale Verwaltungsbauten. Die klare und funktionelle Anlage besteht aus einem Hauptflügel, an dessen Fassade sich der Ratssaal und die Halle durch die grossen Fensterpartien deutlich abzeichnen, und einem längeren Büroflügel mit regelmässig gegliedelter Fassade. Das Projekt löste sofort nach dem Abschluss des Wettbewerbs heftige Kritik aus. Die Bürger der Stadt fanden, dass der Bau nicht die konventionelle Monumentalität zeigte, die sie sich bei einem Rathaus vorstellten. »Ein dänisches Rathaus sollte zu allererst in heimatlichem, dänischem Stein ausgeführt werden«, hiess es, »um in den übrigen müsste es einen Turm haben.« Die Architekten kämpften lange dagegen an. Schliesslich konnten sie das Projekt in seiner geplanten Form und mit dem vorgesehenen Material ausführen, mussten sich aber der Forderung nach einem Turm beugen. Die Lösung war nicht ungekonnt, schadete aber trotzdem der Gesamtanlage, denn der Turm wirkt wie ein angeklebtes, dekoratives Element ohne homogenen oder konstruktiven Zusammenhang mit dem sonst nüchternen Bau. Das Äussere des Gebäudes ist würdig und seiner Umgebung gut angepasst, mit einer schönen Beziehung zwischen den Fenstern der Rathauhalle und den grossen Bäumen davor. Die Halle selbst ist mit ihren Balkongalerien von konstruktiver Eleganz, jedoch wird der leichte Charakter des Raumes leider durch allzu gewichtige Beleuchtungskörper und eine dekorative Ausschmückung durch den Maler Hagedorn-Olsen teilweise wieder aufgehoben. Die Architekten können jedoch nicht für die Anbringung dieser der Architektur so fremden Malerei verantwortlich gemacht werden.

Als Arne Jacobsen mit Flemming Lassen als Partner drei Jahre später den Wettbewerb für das Rathaus in Sønderod gewann, lag der Streit von Århus schon in weiter Ferne, so dass die meisten die Unsinnigkeit der Turm-Aktion einsahen. Auch beim Sønderod-Projekt mussten natürlich einige Schwierigkeiten überwunden werden, aber die Ausführung folgte doch recht genau dem Wettbewerbsvorschlag. Die Gemeinde Sønderod liegt in einem der walddreichsten Gebiete der Kopenhagener Umgebung und besteht hauptsächlich aus Villenvierteln. Das Rathaus erhielt denn auch einen besonders charakteristischen und schönen Platz nahe am Wald; die Nordseite ist der Stadt zugewandt. Das schlichte und würdige Bauwerk ist nur drei Geschosse hoch. Die sandgestrahlte Marmorbekleidung lässt es durch die Bäume des Waldes hindurch fast unwirklich erscheinen, als wenn

es eine der Skizzen Jacobsens in ihren kühlen, grauweissen Tönen wäre. Die raffinierte Behandlung der Details im Inneren lässt an Asplunds Göteborger Rathaus denken, aber trotz dieses Vorbildes zeigen Möbel, Beschläge, Türgriffe und so weiter die persönliche Prägung Jacobsens und Lassens. Auch der Ratsaal ist ein ausserordentlich schöner und selbständiger Raum. Diese beiden Rathäuser bilden einen glücklichen Abschluss des dänischen Funktionalismus der dreissiger Jahre. Neue Materialien und Konstruktionen haben eine harmonische und natürliche Anwendung gefunden. Der Krieg brachte umfangreiche Materialeinschränkungen und Importverbote mit sich. Der heimische Backstein kam wieder zu Ehren. Gleichzeitig änderten sich die architektonischen Vorstellungen. Viele Architekten versuchten aus der Not eine Tugend zu machen und dabei die traditionellen Qualitäten von Handwerk und Material wieder aufleben zu lassen. Die Besatzung stärkte die nationalen Bestrebungen einer rein dänischen Kunst und unterstützte damit eine Reaktion gegen den »sterilen, unpersönlichen und internationalen Modernismus« der dreissiger Jahre, den manche noch immer für unvereinbar mit dem Klima und der Mentalität Dänemarks hielten. So brachten die Kriegsjahre eine empfindliche Unterbrechung, der natürlichen architektonischen Entwicklung mit sich.

Arne Jacobsen beschäftigte sich während der ersten Kriegsjahre hauptsächlich mit dem Wohnungsbau. Bei einigen Wohnblöcken in der Gemeinde Gentofte führten Bestimmungen für ausgebaute Dachetagen über zwei Wohngeschossen zu einer ungewöhnlichen Gestaltung. In der Wohnbebauung lbstrupparken von 1940 durchbrechen die Balkonerker das hohe Dach und verleihen mit ihrer rhythmischen Wiederholung den langen Trakten, die auf einer Böschung über der Autobahn nach Horsholm liegen, eine besondere Note.

Die Materialbeschaffung wurde ständig schwieriger, besonders Stahl war kaum zu bekommen. Die Fensteröffnungen mussten deshalb so klein gehalten werden, dass sie mit einem gemauerten Sturz überdeckt werden konnten. Die Kettenhäuser am Ellebrevsvej wurden deshalb in der traditionellen dänischen Bauweise errichtet. Es sind einzelstehende Einfamilienhäuser mit Erd- und Dachgeschoss, verbunden durch niedrige Zwischentragwerke, die einen Abstellraum, Fahrradschuppen und so weiter enthalten. Diese zusammenhängende Bebauungsform wurde in jenen Jahren für viele Wohngebiete im ganzen Land zum Vorbild.

Die bedeutendste Arbeit Arne Jacobsens in dieser Periode war

eine Heringsräucherei bei Odden Havn auf Sjælland Odde. Inspiriert von alten Heringsräuchereien auf Bornholm, gelang es ihm, dem Bau ein markantes, fast monumentales Aussehen zu geben.

1943 wurde Arne Jacobsen durch die Umstände gezwungen, das besetzte Dänemark zu verlassen und nach Schweden zu flüchten, wo er sehr herzlich empfangen wurde. Er verbrachte dort fast zwei Jahre unter zwar bescheidenen, aber den Verhältnissen nach guten Arbeitsbedingungen. Schwedische Kollegen verschafften ihm zu Anfang Projektierungsaufträge beim Architekturbüro der schwedischen Wohnbaugesellschaft HSB. Gleichzeitig begann Jacobsen Stoff- und Tapetenmuster zu entwerfen. Seine grosse Fertigkeit im Zeichnen und seine kompositionelle Begabung kamen in diesen Arbeiten zum Ausdruck, die Motive aus der Vegetation der Grabenränder, der Wiesen und des Waldbodens aufgriffen. Zusammen mit seiner Frau, Jonna Jacobsen, die gelernte Stoffdruckerin war, führte er diese Entwürfe aus, die bald grossen Erfolg hatten. Die Stoffe wurden vom Nationalmuseum in Stockholm angekauft, und grosse Textilfirmen begannen mit der Produktion. Auch beim Publikum fanden die Muster grossen Anklang. Jacobsens Stoffe und Tapeten wurden noch lange nach dem Krieg sowohl in Schweden als auch in Dänemark verwendet, bis die architektonische Entwicklung wieder schlichte, einfarbige Wände forderte.

Als Arne Jacobsen 1945 von Schweden zurückkehrte, war die Arbeit seines Büros fast zum Stillstand gekommen. Die Bautätigkeit in Dänemark war natürlich stark reduziert, und strenge Einschränkungen bestanden noch einige Jahre lang. Jacobsen nutzte die Wartezeit mit der Beteiligung an vielen Wettbewerben. Dabei erhielt er zwei erste Preise für Projekte, die nie verwirklicht wurden: der eine 1946 in Gemeinschaft mit Nils Koppel für einen Waldpavillon in Hobro, der andere 1949 für einen Jachthafen mit Restaurant in Vejle. 1948 erhielt er den zweiten Preis für einen Vorschlag zum Neubau der Handels- Kontoristforening in Kopenhagen. Außerdem hatte er in mehreren anderen Wettbewerben Erfolg mit Entwürfen, die nicht zuletzt auch von seiner hervorragenden Darstellungstechnik mit virtuos ausgeführten, farbigen Perspektiven geprägt waren. Diese Projekte, so klar und gekonnt sie auch durchgestaltet waren, gehören trotzdem wohl zu Jacobsens weniger bedeutungsvollen Arbeiten. Wie bei vielen anderen Architekten war auch in Jacobsens Werk Unsicherheit gegenüber einer neuen Zeit spürbar, in der man nicht mehr allein auf die traditionellen Materialien und Kon-

struktionen angewiesen war, sondern sich wieder Inspirationen von draussen holen und eine Formensprache suchen konnte, die mehr im Einklang mit der technischen und künstlerischen Entwicklung war.

Eine schöne Arbeit dieser Nachkriegsjahre sind die Wohnbauten für junge Ehepaare in Gentofte, 1947. Keiner sollte hier länger als fünf Jahre wohnen, so dass die kleinen Wohnungen nur jungen Familien mit niedrigem Einkommen vorbehalten blieben und im Laufe der Zeit keine Überbelegung zu befürchten war. Die dreigeschossigen Wohnblöcke aus gelbem Backstein lagen ursprünglich zwischen hohen Bäumen an einem kleinen See, der nun zugeschüttet ist. Die Anlage erweist sich aber auch jetzt noch als eine der gelungensten Wohnbebauungen Arne Jacobsens mit ihrem freundlichen, zwanglosen Charakter und dem lebhaften Spiel der hohen und niedrigen geschlossenen Giebel längs der Strassenböschung. Entscheidend für die Wiedererringung seiner Position in der dänischen Architektur war Jacobsens Soholm-Bebauung bei Bellevue, deren erster Bauabschnitt 1950 fertiggestellt wurde. Aufgabe war, an Stelle eines schön gelegenen Landhauses, das niedergerissen wurde, einer grösstmöglichen Anzahl von Häusern hoher Wohnqualität gleichen Anteil an der Aussicht auf das Meer zu geben. Die Lösung ist ganz untraditionell und erinnert an südeuropäische, anonyme ländliche Architektur mit schmalen zweigeschossigen, gegeneinander versetzten Hauskörpern und unsymmetrischen Dachformen. Die plastische Wirkung dieser Baukörper ist kräftiger und lebendiger als sonst bei Jacobsen. Formal am gelungensten sind die nach Südosten orientierten Häuser, die nicht nur die besten Aussichsmöglichkeiten haben, sondern auch am engsten mit dem eigenen Garten verbunden sind. Der Blick über den Oresund und die sonnige Terrasse verleihen diesen Wohnungen einen besonderen Reiz. Arne Jacobsen selbst wohnt in dem Haus, das dem Wasser am nächsten liegt und grösser als die übrigen ist. Besonders ein zusätzlicher Raum im ersten Stock gibt dem Wohnbereich eine schöne räumliche Erweiterung. Der Garten vor dem Haus ist fast ein Märchen. Auf einem Minimum an Fläche wachsen nahezu tausend verschiedene Pflanzenarten. Hier experimentiert Jacobsen mit dänischen und ausländischen Gewächsen und sammelt nützliche Erfahrungen für die Garten- und Landschaftsgestaltung, die ihm so sehr am Herzen liegt. Die Westhäuser dagegen haben gewisse Schwächen im Grundriss, und es fehlt ihnen der restlos überzeugende Zusammenklang zwischen der äusseren Form, dem konstruktiven Aufbau

und der räumlichen Gestaltung im Inneren. Zusammen mit den 1955 hinzugekommenen eingeschossigen Bauten ordnen sie sich jedoch sehr glücklich in die Gesamtanlage ein, die eine der reizvollsten im modernen dänischen Wohnbau ist.

- Die Strandvejsbugt bei Bellevue ist von Arne Jacobsen ständig stärker geprägt worden. Zuletzt kam 1960-61 eine Bebauung hinzu, die sich direkt an das alte Bellavista anschliesst. Wie in Soholm war die Aufgabe gestellt, möglichst viele Luxuswohnungen mit Aussicht über den Sund auf begrenzter Fläche unterzubringen. Das Ergebnis war ein über 20 m tiefer, viergeschossiger Wohnblock an der Westseite des Grundstücks mit schmalen, aber in ganzer Tiefe durchgehenden Wohnungen und davor, zum Sund hin gelegen, fünf grosse eingeschossige Atriumhäuser. Über diese Anordnung kann man geteilter Meinung sein, weil der Blick der höher liegenden Wohnungen auf die ausgedehnten flachen Dächer der Einfamilienhäuser fällt, aber dennoch sind diese Wohnungen mit ihren breiten Balkonen und den grossen Dachterrassen im obersten Geschoss sehr attraktiv. Die Einfamilienhäuser haben ein Aussichtsfenster nach Osten zum Sund hin, die Wohnräume sind jedoch auf den inneren Hofraum hin orientiert.

1946 wurde die Ibstrup-Bebauung am Smakkegårdsvej mit einigen einfachen, dreigeschossigen Zeilen aus gelbem Backsteinmauerwerk - Wohnbauten für gehobene Ansprüche - fortgesetzt. 1952 kamen neue dreigeschossige Wohnblöcke an der Jregersborg Alle hinzu. Bei diesen letzteren Bauten sind die versetzten Loggien und die mansardenähnlichen Dachdurchbrechungen besonders bemerkenswert. Diese Anordnung der Loggien hat zwar den Vorteil einer besseren Abschirmung gegeneinander, bringt aber auch Schwierigkeiten im Grundriss und in der Belichtung der Räume mit sich. Solange die Bauten noch frei standen, behaupteten sie sich durch ihre plastische Wirkung. Sie werden nun aber empfindlich beeinträchtigt, nachdem sie 1957 von neuen Flügeln eingeschlossen wurden, die im Gegensatz zu der früheren Bebauung glatte Fassaden ohne Balkons haben. Es ist Jacobsen hier nicht recht geglückt, die verschiedenen Baukörper zu einer Einheit zusammenzuschliessen. Als alleiniger Architekt hätte er die Möglichkeit dazu gehabt, selbst wenn die Gesamtanlage in einem Zeitraum von zwanzig Jahren entstanden ist. Auch die Freiräume zwischen den Bauten sind an vielen Stellen unklar. Es scheint, dass hier die Experimentierlust Jacobsens stärker war als die Bemühung um einen geschlossenen Gesamteindruck.

Dass Arne Jacobsen auch für Leute mit geringerem Einkommen zu bauen vermag, bewies er mit der Reihenhaussiedlung Islevrenge in Rodovre. Hier bilden einfache, vernünftige Häuser aus gelbem Backstein eine schöne geschlossene Anlage um eine gemeinsame Grünfläche. Mit der gleichen Klarheit ist die Zentralschule in Hårby auf Fünen 1950 gestaltet. In der Grössenordnung und der Auflöschung in viele kleine Einheiten ist diese Schule den freistehenden, langgestreckten Häusern des dänischen Dorfes angepasst und besticht durch ihre einfachen klaren Formen und Materialien.

Anfang der vierziger Jahre erfuhr der Schulbau in Dänemark eine entscheidende Wende. Die Reaktion gegen die monumentalen Schulanlagen der zwanziger und dreissiger Jahre kam zum Durchbruch. Architekten und moderne Pädagogen forderten eine freundlichere Atmosphäre für die Kinder und Schulen von einer Grössenordnung, die mehr Rücksicht auf die Kleinen nahm, auch auf Kosten verwaltungstechnischer Vorteile für Schulleiter und Lehrer. Es entstanden mehrere interessante Wettbewerbsprojekte für eingeschossige Schulen, und einige davon wurden auch gleich nach dem Krieg verwirklicht. Die Munkegårds-Schule, erbaut 1952-56, ist zwar nicht die erste ihrer Art, aber sie zeigt die bis jetzt klarste architektonische Lösung und zählt zu den Hauptwerken Arne Jacobsens. Bei der Gestaltung dieser Aufgabe verarbeitete Jacobsen Inspirationen aus dem Ausland zu einem Werk von überragender Bedeutung.

Das Grundstück und die hässlichen Häuser in nächster Umgebung schlossen eine offene Anlage mit grünen Gartenflächen zwischen freiliegenden Baukörpern aus, die an vielen anderen Orten richtig gewesen wäre. Dagegen war hier eine nach innen gerichtete, in sich geschlossene Lösung wohlbegründet. Der regelmässige Wechsel von Normalklassen und Gartenhöfen ergab einen übersichtlichen Lageplan. Die paarweise angeordneten Klassenräume, an die jeweils ein Vorraum mit Garderobe anschliesst, sind durch helle und freundliche Korridore miteinander verbunden. Aula und Lehrerzimmer sind ebenso organisch in das Gartenhofsystem einbezogen wie der zweigeschossige Trakt mit den Spezialklassen, der den hinteren Abschluss der Anlage bildet.

Die vielen Gartenhöfe sind durch die Art des Bodenbelags und der Bepflanzung sehr verschieden gestaltet. In jedem Hof steht als besonderer Schmuck der Abguss einer wertvollen Plastik und gibt ihm und damit auch den zugeordneten Normalklassen ein eigenes Gepräge. Darüber hinaus enthält der eine ein Bassin mit

Wasserpflanzen, in einem zweiten blühen üppig wachsende Blumen, während in einem dritten die Büsche in Form von lustigen Tiergestalten geschnitten sind.

Die Details der Installationen und Beschläge sind mit der gleichen Sorgfalt gestaltet wie die Tische und Stühle der Normalklassen und das Inventar der Spezialklassen. Ursprünglich war der Einwand erhoben worden, dass die Schule zu wenig robust wäre und dass die Kinder sowohl die Bauten als auch die Bepflanzung bald ruiniert haben würden, aber nun, eine Reihe von Jahren nach der Fertigstellung, kann gesagt werden, dass das Gebäude sich bewährt hat und die Kinder die Schönheit der Anlage respektieren. Wenn auch die Schule in ihrer künstlerischen Gestaltung einen Höhepunkt im internationalen Schulbau darstellen mag, wirkt sie in ihrer Konzeption doch nicht gewollt avantgardistisch; der erste Eindruck ist der einer intimen und menschlichen Atmosphäre.

Ein ähnlich freundliches Milieu wurde in der vor einiger Zeit eingeweihten Korsgårdens Borneinstitution (Kindergarten und Freizeitheim für Schüler) in Skovshoved geschaffen, die in einer etwas abgewandelten Form nach einem Projekt von 1949 ausgeführt wurde. Auch die Gemeindeschule in Rodovre dürfte ein neuer Beweis für Jacobsens Fähigkeit werden, eine natürliche und schöne Umgebung für Kinder zu schaffen. Dieses Projekt ist nach einem mit dem ersten Preis ausgezeichneten Wettbewerbsentwurf von 1959 entstanden.

Nach der Isolation der Kriegsjahre wurden die USA das Land, von dem sich die dänischen Architekten die meisten Anregungen holten. Vor allem waren es Frank Lloyd Wright und Mies van der Rohe, deren Arbeiten zunächst in Zeitschriften und Büchern studiert wurden. Bei Wright bewunderte man die organische Einheit, die plastische Wirkung und die räumliche Konzeption seiner Bauten. Sein Einfluss wurde besonders beim dänischen Einfamilienhaus wirksam, vor allem in der freieren Grundrissgestaltung und der Einfügung in die Landschaft. Bei Mies beeindruckten die logische Schlichtheit seiner von der Konstruktion her entwickelten Architektur, die klassisch sichere

~ Proportionierung nach einfachen geometrischen Regeln und die durchgearbeitete Detaillierung. Die Produktionsmethoden und die Präzisionsarbeit der Industrie wurden von Mies für die Architektur fruchtbar gemacht - in einer Qualität, die auf gleicher Höhe mit dem besten Handwerk lag.

Es war nur natürlich, dass Jacobsen bei seiner ganzen Mentalität und architektonischen Auffassung zu Mies tendierte. Er hat

zwar dessen amerikanische Arbeiten nie gesehen, war aber mit den Gedanken und Werken von Mies selbstverständlich vertraut. Die Inspiration durch Mies van der Rohe führte zu einer schlichten, fast anonym bescheidenen Formensprache, die sich in Qualität und Verfeinerung seiner Arbeiten ausdrückte. Diese Züge stimmten zweifellos besser mit dänischen Traditionen und mit Jacobsens eigenen früheren Werken überein als Wrights geniale, aber stark gefühlsbetonte und von seiner eigenwilligen-Persönlichkeit geprägte Architektur.

Die in den USA für den Büro- und Verwaltungsbau entwickelten Konstruktionen mit Curtain Walls fanden wie in vielen anderen Ländern auch in Dänemark grosse Verbreitung. Arne Jacobsen war einer der ersten, die hier dieses System anwandten - auf jeden Fall aber der erste, der ihm auch architektonische Qualität verlieh. In der Mitte der fünfziger Jahre entstanden fast gleichzeitig drei Projekte mit Curtain Walls: das Rathaus von Glostrup, das Rathaus von Rodovre und der Verwaltungsbau der Firma Jespersen & Son in Kopenhagen.

Sogleich erhob sich von vielen Seiten starke Kritik gegen «diesen ganz unpersönlichen, menschenfeindlichen Internationalismus in Dänemark, wo die gute Bautradition mit ihrer alten Backsteintechnik und allenfalls auch noch die Stahlbetontechnik in einem Masse entwickelt war, dass kein Bedarf für diesen konstruktiven Modernismus bestand, der überall in der Welt gleich war». Jacobsen selbst nahm die Kritik ruhig hin, und die Zeit hat ihm recht gegeben. Das Rathaus von Rodovre und das Bürohaus für Jespersen sind Bauten, die voll und ganz ihren Zweck erfüllen, wenn sie auch im technischen Detail einzelne Schwierigkeiten aufweisen, die sich bei neuen Konstruktionsprinzipien anfangs wohl nie ganz vermeiden lassen. Aber darüber hinaus hat Jacobsen auch den Sieg davongetragen, indem er die neue vereinfachte Formensprache zu seiner eigenen machte und jedem seiner Bauten eine persönliche Note verlieh.

Das Verwaltungsgebäude Jespersen & Son fügt sich trotz seiner individuellen Gestaltung gut in die Fassadenflucht der beiden benachbarten Gebäude ein. Der von der Konstruktion unabhängige Curtain Wall ist in Holz und Aluminium ausgeführt, die Eleganz des Baues wird unterstrichen durch das offene Erdgeschoss mit seinen Zufahrts- und Parkmöglichkeiten. Das Treppenhaus an der Schmalseite verleiht der Konstruktion die nötige Aussteifung. Durch diese Anordnung ergibt sich die grösstmögliche zusammenhängende Geschossfläche, die die günstigsten Voraussetzungen für die Aufstellung versetzbarer Trennwände

bietet. Bei aller Einfachheit hat der Bau einen unverwechselbaren Charakter dank seiner feinen Proportionen und seiner gut gestalteten Details, wie zum Beispiel der ganz verglasten kleinen Wendeltreppe im offenen Erdgeschoss.

Das Rathaus von Rodovre besteht aus zwei funktionell und räumlich klar getrennten Baukörpern, die rechtwinklig zueinander gestellt sind. Seine Würde als das vornehmste Haus der Gemeinde erhält der Bau teils durch seine freie Lage auf einer offenen grossen Grünfläche, wo seine Fassaden durch die Spiegelung von Himmel und Wolken reich belebt werden, teils durch seine ausgewogenen Proportionen und die grauschwarze Marmorverkleidung an den Stirnwänden des Büroflügels und den Längsseiten des niedrigen Baukörpers. Das Äussere erinnert an das General Motors Center von Saarinen in Detroit. Im Inneren ist die Haupttreppe mit ihren Wangen aus Stahl und den Geländerfüllungen aus vorgespanntem Sicherheitsglas eine für Jacobsen charakteristische Arbeit. Die indirekte Beleuchtung des Ratssaales ist auf originelle Art gelöst, indem an abgehängten dünnen Rohren zahlreiche, gleichmässig angeordnete kleine Zylinderlampen optisch eine tiefere Deckenebene bilden, die dem Raum besondere Intimität verleiht. Der Saal ist mit Möbeln nach eigenen Entwürfen Jacobsens ausgestattet, die gleichzeitig auch als Standardmodelle in den Handel kamen.

Den öffentlichen Wettbewerb für ein neues Rathaus in Glostrup gewann Jacobsen 1953 mit einem Projekt, das sich durch einen klaren Grundriss auszeichnete und ein ähnliches Konstruktionsprinzip wie Rodovre hatte. Durch gemauerte Wandteile an Stirn- und Längsseiten sollte eine Beziehung zu der bestehenden älteren Bebauung um die benachbarte Kirche hergestellt werden. Leider fand Jacobsen nicht das gleiche Verständnis bei der Gemeinde, wie er es bei der Ausführung des Rathauses von Rodovre, der Munkegårds Schule und bei anderen Projekten gefunden hatte. Zahlreiche Änderungsvorschläge mussten ausgearbeitet werden, so wurde unter anderem ein reiner Backsteinbau gefordert. Die endgültige Lösung von 1958 war ein Kompromiss, ein dreigeschossiger Bau mit roten Backsteinpfeilern und durchgehenden senkrechten Fensterpartien. Das Gebäude ist eine achtbare Leistung, nimmt aber unter den anderen Arbeiten Jacobsens keinen besonders hohen Rang ein.

An diesem Rathausprojekt wird deutlich, wie wichtig die Einstellung des Bauherrn ist. Zwar soll sich der Bauherr nicht den Launen des Architekten unterordnen, aber er soll doch, wenn er sein Programm formuliert hat, dem Architekten in diesem Rahmen

eine gewisse Freiheit lassen. Wenn man sieht, wie konsequent Arne Jacobsen so viele seiner Bauten hat durchführen können, liegt der Schluss nahe, dass er ein Architekturdiktator war. Aber das stimmt nicht, er hat immer versucht, die Wünsche seiner Bauherren zu verstehen und zu verwirklichen. Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden und aus dieser Sicht seine Aufgaben zu lösen. Bei der weiteren Bearbeitung eines Projektes verlangt er nur, dass die Arbeit des Architekten respektiert wird, was bei seinem grossen fachlichen Können durchaus begründet ist.

Die vorläufig letzte grössere Arbeit im Bereich des sogenannten internationalen Konstruktivismus ist das Gebäude für die SAS (Scandinavian Airlines System) in Kopenhagen. Auch bei diesem Bau wird deutlich, dass sich Arne Jacobsen Anregungen aus den USA zu eigen gemacht hat. Der Komplex setzt sich aus einem langen niedrigen Baukörper längs der Bernstorffgade und dem sich darüber erhebenden Turm mit den Hotelzimmern zusammen. Die konstruktive Ausbildung des Hochhauses ist nicht ganz so klar, wie es beim ersten Eindruck scheinen mag. Die tragenden Stützen stehen zwar innen, und die Aussenwände haben keine tragende Funktion, aber die Curtain Walls verdecken in jeder Etage hohe Betonbrüstungen, die von den feuerpolizeilichen Bestimmungen vorgeschrieben wurden. Die dänischen Brandschutzbehörden sind nicht ganz so liberal wie ihre amerikanischen Kollegen, wenn es sich um Hotelbauten von grosser Höhe handelt.

Die Innengestaltung zeigt überall die sorgfältige Detailarbeit Jacobsens, besonders die Treppe zwischen der Eingangshalle und dem Vestibül im ersten Stock und der originelle Wintergarten, der durch zwei Geschosse reicht. Auch die kurzen intimen Hoteltflore sind gemütlich und freundlich gestaltet. An manchen anderen Stellen werden allerdings auch Kompromisse zwischen dem Architekten und der konventionelleren Einstellung der Hotelleitung spürbar, so bei der Möblierung der Hotelzimmer und des Restaurants. Dennoch muss die einheitliche Gestaltung bewundert werden, die Jacobsen hat durchführen können, von der Aussenreklame bis zu den Möbeln und den Salzstreuern und Aschenbechern auf den Esstischen.

Der Bau liegt nicht weit vom Rathaus und dem alten Teil von Kopenhagen entfernt, und seine grosse Höhe und dominierende Lage gab Anlass zu vielen Diskussionen. Aber es besteht kein Zweifel, dass er mit seiner architektonischen Qualität und seiner einfachen prismatischen Form ein wertvolles, verbindendes

Element für einen Stadtteil geworden ist, dem es in jeder Weise an Charakter mangelte. Die ständig wechselnde Spiegelung von Himmel und Wolken in den grossen Glasflächen betont noch die Eleganz des Baues und gibt ihm einen besonderen Akzent.

Auf dem Gebiete des Verwaltungs- und Bürobaus erwartet Arne Jacobsen eine neue grosse Aufgabe mit dem Neubau der dänischen Nationalbank an der Holmen Kirche in Kopenhagen. Im Herbst 1961 erhielt er hier den ersten Preis bei einem engeren Wettbewerb für ein Projekt, das sich durch eine souveräne, klare und einfache Gliederung der Gesamtanlage auszeichnet. Der fünfgeschossige Hauptflügel erstreckt sich bis zum Hafen hinunter, und seine rein kubische Form ist von den in der Nähe liegenden grossen alten Speichern inspiriert, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts während der grossen Handelszeit Kopenhagens errichtet wurden. Arne Jacobsens Fähigkeit, für rein funktionelle Aufgaben künstlerisch abgeklärte Lösungen zu finden, ist besonders einer Reihe von Industriebauten zugute gekommen. Grössere und kleinere Anlagen sind mit souveräner Sicherheit entworfen und auf wenige einfache Baukörper konzentriert, die dann organisch zu einer architektonischen Einheit zusammengefasst sind. Sowohl bei der Fabrik von Carl Christensen von 1957 in Alborg als auch bei der Schokoladenfabrik Tom, 1961 ist die dominierende Wirkung grosser Schornsteine im Kontrast zu ausgedehnten Fabrikhallen und kleineren Bürobauten für das Gesamtbild der Anlage sehr wirkungsvoll ausgenutzt. Diese Fabrik zeigt auch, dass Jacobsen das Bauen mit vorgefertigten Betonelementen genau so sicher beherrscht wie die Detaillierung aufwendiger Inneneinrichtungen. Das Ausstellungs- und Werkstattgebäude von Massey-Harris wurde 1953 bei der Internationalen Architekturausstellung der zweiten Biennale von Sao Paulo mit einem Ehrenpreis ausgezeichnet. Von der ganzen Hauptfassade des Gebäudes mit ihren grossen Ausstellungsfenstern geht eine beträchtliche Werbewirkung für die Firma aus. Leider ist der Bau in den letzten Jahren durch eine dominierende Reklame auf dem Dach verunstaltet worden, für die Jacobsen nicht verantwortlich gemacht werden kann.

Eine Anzahl Einfamilienhäuser der späteren Jahre zeigen deutlich Jacobsens Fähigkeit, eine innige Beziehung zwischen seiner Architektur und der dänischen Landschaft herzustellen. Er hat sowohl einfache, als auch besonders grosse und exklusive Häuser gebaut, die alle sehr individuell gestaltet sind und die Geländeverhältnisse, die Aussicht und vorhandene Bepflanzung des jeweiligen Grundstücks berücksichtigt. Starke Geländenei-

gungen bestimmten weitgehend die Gestaltung der Häuser in Holte von 1954 in Kalundborg von 1956 und am Prinsessestien in Lyngby von 1959, wo ein hoch liegendes Wohngeschoss mit guter Aussicht über ein geschlossenes Untergeschoss mit Nebenräumen ausragt. Beim Haus am Mosehøjvej in Ordrup (1960) boten sich Aussichtsöglichkeiten in beiden Richtungen quer zum Geländeabfall, die zu der Konzeption des auskragenden Obergeschosses führten. Sehr schön ist auch die Lage zweier grosser Grundstücke am Oresund für die grossen Einfamilienhäuser C. A. Møller von 1951 und Ruthwen Jürgensen von 1956 ausgenutzt. In bei den Fällen waren sowohl der Wunsch nach bestmöglicher Aussicht gegen Osten über den Sund als auch die Forderung nach Besonnung am Nachmittag gleichzeitig zu erfüllen, und diese Schwierigkeit hat zu besonders interessanten Grundrisslösungen geführt. Das Innere des Hauses Ruthwen Jürgensen lässt durch die Verbindung der verschiedenen Teile des Wohnflügels zwanglose Raumfolgen entstehen, und bei der Möblierung ist die enge Zusammenarbeit zwischen Bauherrn und Architekten zu spüren.

Dagegen lag dem kreisrunden Wohnhaus für den Direktor der Odden Rogeri (1957) eine eher formalistische Idee zugrunde. Der Gedanke des Zukunftshauses von 1929 ist hier mit grosser artistischer Eleganz verwirklicht. Die zur Fensterseite immer breiter werdenden Räume haben zwar eine sehr vorteilhafte Belichtung, sind aber recht schwierig zu möblieren. Das von Jacobsen 1961 fertiggestellte Haus für Frau Gertie Wandel in Ordrup liegt versteckt hinter den Hecken einer Villenstrasse und bildet den vornehmen und zugleich einfachen Rahmen für das Leben der berufstätigen Hausherrin.

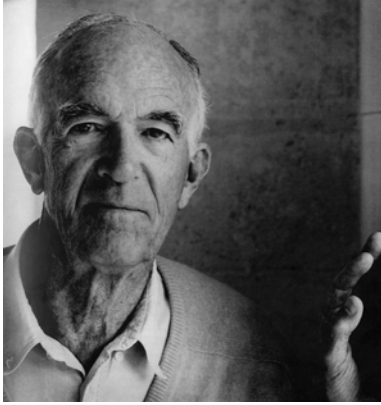
In den späteren Jahren hat sich Arne Jacobsen auch für Projekte im Ausland interessiert. 1956 erhielt er den ersten Preis in einem Wettbewerb für ein neues Rathaus und eine Sporthalle in der südschwedischen Stadt Landskrona. Jedoch sind die Entwürfe sowohl des Rathauses als auch der Halle vollständig umgearbeitet worden und sollen nun im Laufe der nächsten Jahre zur Ausführung kommen. 1957 wurden Arne Jacobsen und Kay Fisker aufgefordert, an der Bauausstellung im Berliner Hansa-Viertel teilzunehmen. Jacobsens Beitrag waren vier Atriumhäuser, die in der Ausstattung und Detaillierung charakteristisch für seine Architektur sind. Danach wurde Jacobsen zu mehreren internationalen Wettbewerben eingeladen, ohne jedoch einen ersten Preis zu erringen. Sowohl sein Projekt für das Rathaus in Mari im Jahre 1957 als auch sein Vorschlag für die World's Health Orga-

nisation in Genf zeichnen sich durch überlegene Lösungen aus. Sein Entwurf für das Rathaus in Köln (1958) stellt die schwierige Beziehung zu den alten gotischen Gebäuden durch einen vertikal gegliederten Baukörper her, der den Dimensionen der alten Bebauung angepasst ist.

Unter den neuesten Arbeiten ist der Entwurf für das Parlamentsgebäude in Islamabad (Pakistan) besonders gelungen; er zeichnet sich durch die Einfachheit der Komposition aus, die sich auf den Gegensatz zwischen dem niedrigen Rechteck und dem beherrschenden Zylinder des Versammlungssaales beschränkt. Das Projekt beweist, wie sehr sich Arne Jacobsen durch die grossen internationalen Aufgabenteilungen anregen liess, seine Fähigkeiten zu erweitern. Heute meistert er die grossen Leitgedanken ebenso gut wie das kleinste Detail, und dabei entwickelt er sich ständig weiter.

1960 erhielt Arne Jacobsen den Auftrag, ein Projekt für das St. Catherine's College in Oxford auszuführen in einer Umwelt, die sowohl geistig als auch architektonisch von alter englischer Tradition beherrscht ist. Die Wahl eines Architekten aus dem Ausland für eine derartige Aufgabe musste natürlich eine heftige Reaktion hervorrufen. Jacobsen ist mit grossem Ernst an diese Arbeit herangegangen. Er wollte nicht die Formsprache der Gotik nachahmen, sondern hat eine sehr einfache Gestaltung gesucht, die der Anlage Selbständigkeit geben sollte, ohne aufdringlich zu wirken. Geschickt angeordnete perforierte Schutzblenden lassen zwar neue Anregungen aus den USA ahnen, jedoch sind diese Abschirmungen hieraus berechtigt und auch formal geglückt. (...)

## Jørn Utzon



1918 – kommt am 9. April in Kopenhagen zur Welt  
 1937 – Studiert an der Königlichen Kunstakademie Kopenhagen  
 1942 – Diplomabschluss in Architektur  
 1942/45 – Aufenthalt in Stockholm  
 1945 – Lernt in den Büros von Gunnar Asplund und Alvar Aalto  
 1947/48 – Studienreise in Europa und Marokko, wo er stark von den islamischen Bauweisen und Techniken beeinflusst wird  
 1947/48 – Aufenthalt in Paris  
 1949 – Studienreise nach Mexiko und die USA, wo er mit Frank Lloyd Wright und Mies van der Rohe in Kontakt kommt  
 1950 – Eröffnet sein eigenes Büro in Dänemark  
 1952 – Vereinigung mit Enrik und Henry Andersson, schwedischen Architekten  
 1957 – Erste Reise nach Sydney  
 1957 – Reise nach China, Japan und Nepal; untersucht die Formen der traditionellen orientalischen Architektur  
 1957 – Erhält die Medaille Eckensberg für Architektur  
 1958 – Reise nach Sydney  
 1960 – Reise in den Iran, wo er die urbane Struktur der Städte, der Bazare, der Keramikdekorationen studiert  
 1963 – Zieht mit der Familie nach Sydney, um den Bau des Opera House zu verfolgen

1965 – Wird Ehrenmitglied des Royal Australian Institute of Architects für das er das Ehrenband entwirft  
 1966 – Empfängt die Nennung und das Ehrendiplom des Bundes Deutscher Architekten  
 1966 – Tritt nach Konflikten mit der australischen Regierung vom Auftrag des Opera House zurück und verlässt Australien  
 1970 – Erhält die Medaille C. F. Hansen für Architektur  
 1970 – Wird Ehrenmitglied des American Institute of Architects  
 1971/75 – Zieht nach Hawaii, wo er an der Universität von Honolulu unterrichtet  
 1973 – Erhält die Goldmedaille des Royal Australian Institute of Architects  
 1978 – Erhält die Medaille Prinzessin Eugenia von Schweden für Architektur  
 1979 – Erhält die Goldmedaille des Royal Institute of British Architects  
 1981 – Erhält den Preis des Danske Arkitektur Landsforbund  
 1982 – Erhält den Architekturpreis des Dänischen Architektenverbands  
 gründet mit seinen Kindern Jan und Kim „Utzon & Associated“  
 1985 – Erhält in Helsinki die Medaille Alvar Aalto  
 1986 – Wird Ehrenmitglied der General Division of the Order of Australia  
 1992 – Erhält den Preis Nykridits für Architektur  
 1994 – Erhält die Goldmedaille der Académie d'Architecture von Paris  
 2003 – Erhält das Ehrendoktorat der Universität von Sydney  
 2003 - Erhält den Pritzker-Preis  
 2008 – Am 29. November stirbt Jørn Utzon





## Raum, Zeit, und Architektur, 1965

Siegfried Giedion

## JØRN UTZON UND DIE DRITTE GENERATION

Wir überblicken bis jetzt drei Generationen, die um den Aufbau der Architektur dieses Jahrhunderts bemüht sind. Es gibt Gegensätze zwischen diesen Generationen, aber entscheidend ist, dass eine Generation die andere nicht verleugnen muss, um ehrlich zu sein, und weiterführen kann, was die frühere begann. In der Architektur ist im Verlaufe der fünfziger Jahre die Dritte Generation in Aktion getreten. Wie verhält sie sich zur Entwicklung seit dem zweiten Jahrzehnt?

Die soziale Einstellung wird weitergeführt. Bewusstes Eingehen auf den anonymen Auftraggeber.

Offene Planung. Einbeziehung wechselnder Umstände als positives Element der Planung.

Eingliederung des Verkehrs als positives Element im Städtebau. Weitergehende Beachtung einer gegebenen Situation, um Umgebung und Architektur aufeinander einzuspielen und zu intensivieren.

Betonte architektonische Verwendung von horizontalen Ebenen und verschiedenen Niveaus. Verstärktes Arbeiten mit künstlichen Plattformen als städtebaulichen Elementen.

Verstärktes Verhältnis zur Vergangenheit; nicht formal, vielmehr im Sinne einer inneren Beziehung, sowie aus dem Verlangen nach Kontinuität.

Weitere Verstärkung der plastischen Tendenzen in der Architektur. Freiere Beziehung zwischen Innen- und Aussengestalt, sowie Beziehung der Volumen im Raum.

Das Recht auf Ausdruck jenseits des Kausal-Funktionellen.

### Die Beziehung zur Vergangenheit

Das Verhältnis zur Vergangenheit, das Verlangen nach Kontakten mit ihr, äussert sich auf eine besondere Weise, völlig anders als bei gewissen Erscheinungen der zweiten Generation, besonders in Amerika; es handelt sich nicht um ein Spielen mit aus dem

Zusammenhang gerissenen historischen Einzelheiten.

Die Abschliessung vom Gestern war zu Beginn der heutigen Architekturbewegung verständlich, um wieder zur Selbstbesinnung zu gelangen. Le Corbusier ist der einzige Wegbahner, der die Beziehung zur Vergangenheit nie abbrach. Längst ist seitdem Beruhigung eingetreten, und mit ihr werden die lebendigen Kräfte der Vergangenheit, das heisst das Reservoir menschlicher Erfahrung, von neuem spürbar.

### Die Pseudo-Beziehung

Diese Beziehung zur Vergangenheit kann sich negativ und positiv auswirken. In den USA versucht dies eine namhafte Reihe von Architekten der mittleren Generation durch Einverleibung bestimmter, nach dekorativen Gesichtspunkten ausgesuchter Einzelheiten und Stilfragmente in ihre Bauten. Aber diese Auslese führt zu keiner Beziehung, weder zur Tradition noch zur Vergangenheit. Sie führt nur in eine dekadente Architektur, die Publikum und Presse begeistert, denn sie gemahnt an die kaum begrabenen Ideale des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Von der formalen Übernahme von Einzelheiten geht es weiter zur epigonenhaften Übernahme von Raumformen, die den Zusammenhang mit der heutigen Gesellschaft und der heutigen Raumkonzeption verloren haben. Typisches Beispiel dafür ist das Lincoln Center in New York.

### Verhältnis der Dritten Generation zur Vergangenheit

Die Beziehung der Dritten Generation zur Vergangenheit äussert sich auf verschiedene Art in ihrer Stellung zu den anonymen Bauten, die überall als Bindeglieder zum Vergangenen fortleben. Es zeigt sich ein durchgehendes Phänomen. Die ältere Generation - mit gewissen Ausnahmen - steht der anonymen Architektur meistens gleichgültig gegenüber. Anders verhält es sich mit der Dritten Generation. Wo immer man hinkommt, ist das Verlangen, in grösseren Zeitdimensionen zu leben, wiedererwacht, mitbedingt durch das mutwillige Niederreißen von Bauten im Gefolge der Hochkonjunktur.

Dazu kommt noch etwas anderes: die Haltung gegenüber dem einzelnen Bau. Immer wieder taucht in den Planungen der jüngsten Generation die Auffassung auf, dass es nicht der einzelne Bau ist, der das Wesentliche ausmacht, sondern das Zusammenwirken verschiedener Bauten auf einer Ebene, wie dies in Griechenland auf der Akropolis oder der Agora der Fall war. Die Archäologen haben solches bei der Akropolis und der Agora schon lange mit dem Namen group design bezeichnet. Noch

ausgesprochener als im Westen tritt es in den Planungen der Japaner auf.

Das Verhältnis der Dritten Generation zur Vergangenheit will etwas anderes als ein Heraussägen von Einzelheiten aus ihrem ursprünglichen Gefüge. Es geht vielmehr um eine innere Affinität, um ein geistiges Wiedererkennen dessen, was aus der Fülle vorangegangener architektonischer Erkenntnis uns verwandt ist und in gewissem Sinne auch unsere innere Sicherheit zu stärken vermag.

Die Stellung zur Vergangenheit, wie sie in der Generation von Utzon überall auftaucht, unterscheidet sich von der des Historikers, zumindest des Historikers, dem die Beziehung zur Gegenwart fehlt.

Der Architekt interessiert sich kaum, wann ein Bau entstanden ist, und von wem er gebaut wurde. Seine Fragestellung lautet vielmehr: Was hat der Erbauer gewollt, und wie hat er seine Probleme gelöst? Mit anderen Worten: Es handelt sich um eine Erkundung des architektonischen Wissens, um die unmittelbare Gegenüberstellung eines heutigen architektonischen Ichs zu dem einer vergangenen Zeit. Reisen geben die beste Möglichkeit zu dieser unmittelbaren Befragung.

Die Stellung zur Vergangenheit kreist um die immer gleiche Frage: Wie hat menschliche Erfahrung in einer anderen Zeit, unter anderen Umständen bestimmte Probleme zu lösen versucht, und worin bestanden diese Probleme? - Die Bauten der Primitiven sprechen den Architekten vielfach direkter an als die späterer Kulturen. So ist es verständlich, dass eine Ruine das Essentielle unmittelbarer aussagen kann als ein vollständig eingerichtetes Palazzo.

Dies alles führt unter anderem dazu, dass der Instinkt dafür wach wird, sich in die historische Atmosphäre einer Stadt und in gewissem Sinne in den Genius loci einzufühlen, ohne dass man sich in der Raumkonzeption oder in Einzelheiten an die Vergangenheit ausliefern würde.

### Jørn Utzon

Wir greifen die Gestalt Jørn Utzons heraus, da in ihm gewisse Sensibilitäten der Dritten Generation scharf ausgeprägt sind.

Jørn Utzon (geb. 1918) wuchs in Dänemark auf. Der Einfluss seines Lehrers an der Königlichen Akademie der Künste in Kopenhagen, Steen Eiler Rasmussen, des feinen Historikers und Stadtplaners, sorgte von Anfang an für die Weite seiner Auffassungen. 1945 studierte er bei Alvar Aalto, den er mit Gunnar Asplund als seinen nordischen Lehrmeister betrachtet, und deren Tendenzen er

entschieden weiterführt. Für kurze Zeit hatte er zunächst schon ein eigenes Büro.

1948 traf er in Paris mit Fernand Leger und Le Corbusier, vorab aber mit dem Bildhauer Henri Laurens zusammen. Von ihm lernte er, wie Formen in die Luft zu bauen sind, und wie Hängen und Steigen ausgedrückt wird.

Le Corbusier hat um 1910 einsam die ethnologischen Museen befragt und seine Tour durch Europa und Kleinasien gemacht. Utzon drängte es, wie viele seiner Generationsgenossen, nach einer direkten, weltweiten Umschau.

1948 Marokko. Was ihn dort unter anderem interessierte war die Einheit von Dorf und Landschaft, gegeben durch die Identität des Materials: Erde. So entsteht eine untrennbare plastische Einheit zwischen dem Terrain und den - bis zehn Stockwerke hohen - Häusern. - Als Utzon später Siedlungen wie die Kingo-Häuser oder Fredensborg aus einheitlichen gelben Ziegelwänden baute, schwebte ihm die Einheit primitiver Bauten vor.

Ein Stipendium brachte ihn 1949 nach Amerika, zuerst in die Vereinigten Staaten, dann in den Süden. Er lebte eine kurze Zeit mit Frank Lloyd Wright in Taliesin- West und Taliesin-Ost. Er trat in Kontakt mit Mies van der Rohe.

Am meisten erregte ihn die Architektur der Mayas und der Azteken. In ihren Heiligtümern fand er, was längst in ihm schlummerte: weite horizontale Flächen als ein konstituierendes Ausdrucksmittel der Architektur.

Nach Dänemark zurückgekehrt, nahm er an zahlreichen Wettbewerben teil. Gebaut wurde wenig. Seine Landsleute sind an jene weiche Formensprache gewöhnt, die den dänischen Möbeln zum Welterfolg verhalf. Ausgeführt wurde fast nur die Siedlung Kingo-Häuser bei Helsingör, 1956/77, mit ihren dreiundsechzig Häusern, sowie 1962 die kleine Siedlung bei Fredensborg.

1957 gewann er überraschend den Wettbewerb für das Opernhaus in Sydney. Es war eine grosse Tat von Eero Saarinen, dem Frühverstorbenen, dass er sofort die Weltbedeutung des Entwurfs erkannte und mit seiner ganzen Intensität durchsetzte, dass Utzon Preis und Ausführung zukamen.

Nach 1957 fand er Gelegenheit, China, Nepal, Indien und Japan in der Verschiedenheit ihrer Kulturen zu erfahren. Er sah den Unterschied zwischen chinesischer und japanischer Architektur: es fiel ihm auf, dass in Japan mit dem flexiblen Seil gemessen wurde und nicht mit dem starren Masstab wie in China, und wie sich dies in der Architektur auswirkte.

Merkwürdige Begegnungen führten von entlegenen Themen zu den Anliegen seines Schaffens: In Peking stiess er auf Professor

Liang, der eine Sammlung von sieben Bänden altchinesischer Baugesetze aus der Zeit vor 800 Jahren ins moderne Chinesisch übersetzte. Vorfabrizierte Bausysteme wurden darin bis in alle Einzelheiten entwickelt, aber nicht wie heute, nur auf ihre Dimensionen hin, sondern in allen möglichen Kombinationen, mit Berücksichtigung ihres symbolischen Gehalts.

Um den schwierigen Bau des Opernhauses zu überwachen, ging Utzon im März 1963 nach Sydney.

1964 erhielt er den ersten Preis im Wettbewerb für den Neubau des Schauspielhauses Zürich.

### Die horizontale Fläche als konstituierendes Element

Die Beziehung eines Baues zu horizontalen Ebenen setzt mit dem Entstehen der Architektur ein, und zwar mit den Vorstufen der Zigguratbildung in Sumer. In *The Eternal Present: The Beginnings of Architecture* (New York, 1964) wird dieser Entwicklung in Mesopotamien wie in Ägypten nachgegangen. Immer wieder erscheint dort in großartigem Massstab die Beziehungssetzung horizontaler Flächen. Im Alten Reich: die Beziehung des Wüstenplateaus, auf dem die Pyramiden von Gizeh stehen, zu dem tieferen Niveau des Fruchtlandes. Im architektonischen Höhepunkt des Neuen Reiches in der kosmischen Einbettung der drei Terrassen des Totentempels der Königin Hatschepsut in Deir-el-Bahari.

Im Verlaufe dieses Buches wurde die Bedeutung der Fläche verfolgt, die erst mit dem Kubismus ihren emotionellen Gehalt wiedererlangt hat. Im Vordergrund stand in den verschiedenen Gebieten die Beziehungssetzung vertikaler Flächen.

Die Dritte Generation hat die horizontale Fläche als ein konstituierendes Element deutlich in den Vordergrund gestellt. Auch die beidenvorangegangenen Generationen haben deren architektonische Bedeutung erkannt, und zwar mehr im Sinne der Verbindung zweier Niveaus.

Bei Le Corbusier zeigte sich dieses in Gestalt der Rampe von der Villa Savoie, 1929, über die Grossbauten in Chandigarh bis zu den den Bau durchdringenden Rampen des Visual Art Centers von Harvard, 1962, wo sie zu einem bestimmenden architektonischen Element wurden.

In der Zweiten Generation war es Alvar Aalto, der von Beginn an, seit der Bibliothek von Viipuri, 1927, die Beziehung horizontaler Ebenen als Gestaltungsmittel benützt hat. Wie sich dies durch sein ganzes Werk zieht, und wie er - ebenfalls früh - verschiedene Niveaus geradezu künstlich schuf und sie zur Dramatisierung des architektonischen Ausdrucks heranzog (Rathaus von Saynä-

tsalo, 1950-19), darauf wurde genügend hingewiesen.

Die Heranziehung der horizontalen Fläche als konstituierendes Element wirkte in der Dritten Generation fast wie eine Neuentdeckung. Jørn Utzon wurde durch die grosszügigen Terrassenbauten der Azteken und Mayas inspiriert. Er fand in der mexikanischen Spätkultur um 1000 n. Chr. Bestätigung für etwas, das immer in ihm schlummerte. Viele Jahre später, in einem Aufsatz »Platforms and Plateaus<sup>78</sup>«, wies er auf die horizontalen Ebenen als architektonisches Ausdrucksmittel hin: »Die Plattform als architektonisches Element fasziniert. Ich verliebte mich zuerst auf einer Studienreise in Mexiko, 1949, in sie, «wo ich verschiedenartigste Variationen in der Grösse wie in der Durchführung vorfand ... Eine grosse Kraft strahlt von ihnen aus.«

Überall spürt Utzon die horizontale Fläche, die Plattform als »the backbone of architectural compositions<sup>79</sup>«, in Griechenland, im Mittleren Osten, in Indien.

Wenn er das Wesen des japanischen Hauses in einer Zeichnung andeuten will, so zeichnet er das Dach schwebend über dem Fussboden, ohne die transparenten Wände wiederzugeben. »Der Boden in einem traditionellen japanischen Haus bildet eine delikate, brückenähnliche Plattform. Diese japanische Plattform ist wie eine Tischplatte; man spaziert nicht auf einer Tischplatte. Sie ist ein Stück Möbel.

Zeichnet er Wolken über dem Meer, so notiert er die scharfe Horizontlinie des Wassers und darüber die scheinbar horizontale Fläche der sich aufwölbenden Wolken. Das ist wie ein Vorspiel zu den Gewölben seines Opernhauses und deutet den Sinn an, den er ihnen gibt. Auch sie empfindet er schwebend über der Horizontale des Baus, sie, die nur in einem Punkt den Boden berühren.

Und weiter: Auch der Bau selbst steht auf einer betonten Plattform. »Die Idee war, mit der Plattform wie mit einem Messer primäre und sekundäre Funktionen vollständig zu trennen. Über der Plattform empfangen die Zuschauer das fertige Kunstwerk, und unter der Plattform finden alle Vorbereitungen statt.«

### Die vom Menschen geschaffene Ebene

Die Verwendung der Plattform, des künstlich geschaffenen Grundes, geht durch das ganze Werk der Generation. Sie findet sich überall, wo versucht wird, das Chaos von Fussgängern, Autos und \Warentransport zu entwirren: in der Planung von Amsterdam-Nord, 1963, von Bakema, van den Broek und van Eyk, in dem Projekt Fumihiko Makis, der dem jüngsten Nachwuchs angehört, für die Neuplanung eines Quartiers von Tokio oder in

Kenzo Tanges verschiedenen Plattformen zur Überbauung der Bucht von Tokio.

### **Das Recht auf Ausdruck: Die Gewölbe der Oper von Sydney**

Bemerkenswert grosser Widerstand wandte sich gegen die Reihe grosser Gewölbe der Oper von Sydney, und zwar keineswegs nur von Leuten, die alles Ungewohnte von vornherein als persönliche Grimasse deuten.

Ungewöhnlich ist die Serie der zehn Gewölbe, die hintereinandergestaffelt bis zu 60 m hoch aufsteigen und den ganzen Komplex nach beiden Seiten hin-nach vorn und nach rückwärts - überschatten. Der verbreitetste Einwand ist, dass es sich bei diesen in einem Grat jeweils zusammenstossenden Schalen um Willkürlichkeiten handle, da keine greifbare Beziehung zwischen Innen und Aussenraum bestehe, und dass sogar das hohe, seinem Wesen nach viereckige Bühnenhaus von den Vogelschwingen eines Riesengewölbes überdeckt wird.

Über das rein Funktionelle hinaus

Damit taucht eine grundlegende Frage auf:

Eine Frage, die unsere Zeit von neuem zu beantworten und zu entscheiden hat, eine Gewissensfrage: sind wir innerlich bereit, über das rein funktionell Fassbare hinauszugehen, wie dies frühere Zeiten immer getan haben, um die Macht des Ausdrucks zu steigern?

Die »Schalen«, wie Jørn Utzon seine hintereinandergestaffelten Gewölbe nennt, sind überflüssig, wenn in der Architektur nur das Funktionelle anerkannt wird, soweit sich ein direkter, materieller Zusammenhang von Ursache und Wirkung nachprüfen lässt. Nach einem halben Jahrhundert der Entfaltung verlangt die heutige Architektur mehr. Die Autonomie des Ausdrucks soll wieder ihr Recht erhalten in Bauten, die über das rein Utilitäre hinausgehen.

Wir sind uns völlig bewusst, dass augenblicklich nur ein Meister es wagen darf, die Unabhängigkeit des Ausdrucks zu manifestieren. In der Hand von Nichtberufenen sind in dieser Stufe der Entwicklung nur Entgleisungen zu befürchten.

In zwei grosszügigen privaten Publikationen (65 cm X 40 cm) hat Utzon Einblick in die Ontogenese seines Schaffens gewährt.

In der ersten Publikation, 1958, deren Einband auf rotem Grund die Silhouette des Opernhauses zeigt, kommt auch der Stab von Spezialisten voll zu Wort. Bei den komplizierten Bauten ist heute ein solcher Stab von Konstrukteuren, Akustikern, Heizungsfachleuten sowie Bühnenkundigen eine Selbstverständlichkeit. Später verschwinden sie gewöhnlich hinter dem Werk des

Architekten in die Anonymität. In der Veröffentlichung Utzons erscheint ihr Beitrag mit eigenen Werkzeichnungen und Erklärungen. Dadurch gewinnt der Aussenstehende einen seltenen Einblick in das Mosaik heutiger Zusammenarbeit.

Die zweite grosse Publikation, 1962, ist wortlos und besteht nur aus einer Serie vollendeter Zeichnungen. Ihr Einband zeigt die graphische Ermittlung der Schalenformen aus der Kugel. Im Innern wird die architektonische Entwicklung des Baues schrittweise veranschaulicht; besonders deutlich das kontrapunktische Zusammenspiel von Raumdecken und Schalen.

Ein Längsschnitt durch die kleine Halle zeigt deutlich, wie die gekrümmte Decke des Innenraums kontrapunktisch zu den Schalen steht, die sich mit ihren Zwischengliedern darüber staffeln bis zum dritten und höchsten Gewölbe, das das Bühnenhaus hoch überragt. Glaswände schliessen die Gewölbe nach aussen ab, nicht vertikal, sondern wie Vogelflügel nach innen aufgefächert. Die Schalen sind so angeordnet, dass sich die Sehnen aller Gewölbescheitel in einem idealen Punkt treffen, von dem sie nach vorn und nach rückwärts ausstrahlen. Das Auge kann dies nicht unmittelbar nachprüfen, unbewusst aber wird die innere Ordnung spürbar.

Jørn Utzons Doppelbegabung ist auch bei den Besten der Dritten Generation zu finden: auf der einen Seite ein kosmischer Kontakt mit den Elementen der Natur und mit der Vergangenheit - auf der anderen Seite eine völlige Einschaltung in die heutige Produktionsmethode mit ihrem Ausgangspunkt: Prefabrikation, die zu Bildungen führt, die sich vom Mechanischen entfernen und dem Organischen annähern.

So wird die vertikale Glaswand, die an den Gewölben des Opernhauses aufgehängt ist, zu einer flexiblen Verbindung zwischen den Gewölben und der horizontalen Fläche des Bodens. Die vertikale Glaswand erscheint Utzon infolge ihrer Reflexion als lasttragende Wand; ihm lag daran, aus der abstrakten, vertikalen Glaswand ein dynamisch flexibles Gebilde zu schaffen, das sich in seinen Elementen aus einzelnen Gliedern zusammensetzt, in die die einzelnen Gläser, wie bei Treibhäusern sich überlappend, eingesetzt werden.

Wie Utzon sagt, inspirierten ihn zu seiner Lösung einerseits die organisch-dynamische Bewegung eines Vogelflügels, andererseits die vielen Teile eines automatischen Telefons, die, richtig zusammengesetzt, die Verbindung nach überallhin ermöglichen.

»Put them together and dial anywhere.«

### Ausgangspunkt: die Kugel

Als Ausgangspunkt wählte Utzon schliesslich die Kugel, die Plato als den vollkommensten und einheitlichsten Körper bezeichnete, da alle Punkte ihrer Oberfläche den gleichen Abstand vom Zentrum haben. Sie ist die einzige regelmässige Form, die als Skulptur bereits in der frühesten Urkunst auftaucht. Von Symbolgehalt erfüllt, wird sie zum monumentalen Ausgangspunkt byzantinischer Baukunst. Utzon hütete sich, die geschlossene Kuppelform zu verwenden. Er verwendete nur ein Fragment dieses Körpers, in dem Gesetz und Veränderliches, Festgelegtes und ewig Wachsendes zum Ausdruck kommt, wie in den hintereinander aufsteigenden Schalen des Opernhauses.

Ob wir wollen oder nicht: das Fragment ist ein Kennzeichen, ein Symbol unserer Zeit.

Eines Tages sandte mir Utzon aus Australien drei hölzerne Kugelkalotten, aus denen er die verschiedenen Gewölbesegmente ausgeschnitten hatte. Aus ihnen geht hervor, wie fern von Willkür diese Gewölbekurven sind.

Der schwebende Ausdruck will festgehalten werden.

Aber Architektur will gebaut sein und verlangt nach praktischer Verwirklichung einer metaphysischen Idee. Utzon ist bis ins Mark erfüllt von dieser Zeit. So sehr er auch innerlich die Vergangenheit absorbiert, er denkt in den realen Kategorien des Praktikers. Das heisst: für ihn ist die Frage der rationalisierten Herstellung durch vorfabrizierte Elemente und die Ausnützung der in der Kugelform bereitliegenden konstruktiven Möglichkeiten untrennbar vom metaphysischen Hintergrund.

Dank der Kugelkalotte, deren Oberfläche überall den gleichen Abstand vom Zentrum hat, kann Utzon auf das komplizierte Lehrgerüst verzichten und ersetzt es durch eine einzige, bewegliche Schablone. Uralte Methoden finden hier für die komplizierten Gewölbe unserer Zeit Verwendung. Wie wir von Choisy wissen, haben die Ägypter im Neuen Reich (Ramasseum, Theben) ihre Tonnengewölbe, die aus Schichten ungebrannter Ziegel bestehen, mit Hilfe einer beweglichen Schablone konstruiert.

In einem Brief vom Juni 1963 teilte Utzon mit, dass es durch seine spatial geometry - »sphärische Geometrie«, wie er seine Methode nennt - möglich wird, »eine Konstruktion aus vorfabrizierten Elementen und mittels eines beweglichen Gerüstbogens zu errichten, ohne jedes Lehrgerüst, wie dies sonst bei einer normalen Schalenkonstruktion nötig ist«.

Die Verwendung von Kugelelementen hat ihre Auswirkung bis in die Vereinfachung der zeichnerischen Darstellung. »Durch mein sphärisches System kann ich die Dimensionen in ihrer

wahren Länge aufzeichnen, indem ich grosse Kreise, die sich im Nordpol schneiden, über die Kugeloberfläche ziehe. Ich komme so zu einer Lösung, die so einfach ist, wie die Operation, die Sie vornehmen, wenn Sie eine Orange in kleine, ähnliche Schnitze zerteilen.« Wie schwierig die Darstellung komplizierter Gewölbe durch horizontale und vertikale Schnitte ist, dafür erwähnt Utzon die Schalen des TWA Gebäudes von Eero Saarinen im Flughafen Idlewild (heute Kennedy-Airport), deren Horizontal- und Vertikalschnitte nur durch Computer-Berechnungen ermittelt werden konnten.

### Verknüpfung von Ausdruck und Vorfabrikation

In der zweiten Veröffentlichung über das Opernhaus, 1962, zeichnete Utzon für die Vorderseite des Umschlages die mathematische Ermittlung der Gewölbe aus der Kugel, und auf der Rückseite finden sich seine rasch hingeworfenen ersten Skizzen ihrer Gestalt. Dies gibt die beiden Pole ab, um die hier alles kreist: direkter Niederschlag der Imagination und ihre praktische Verwirklichung.

Dieser Weg war keineswegs einfach.

Die Gewölbe wurden zuerst so aufgezeichnet, wie sie unmittelbar aus der Imagination entstanden. Ove Arup, der dänische Konstrukteur, der seit Jahrzehnten in England lebt und als verständnisvollster Schutzgeist den Architekten zur Seite steht, übernahm es in seinem Büro, einen Weg zur Ausführung zu finden. So sehr man sich auch den Kopf zerbrach, es gelang nicht. Man gab es auf.

Die Wandlung vollzog sich im Atelier Utzons zwischen Mai und Oktober 1961, und zwar durch den Sprung von der Zweidimensionalität des Zeichenbretts in die räumliche Vorstellung. Wie Le Corbusier beim Haus »Domino«, 1914, die Idee seiner Häuser durch einige Stützen und horizontale Betonplatten darstellte, so - argumentierte Utzon - sei auch die endgültige Form seiner Schalen entstanden.

So wurde es möglich, die hohen Schalen aus vorfabrizierten Rippelementen, die teils auf dem Bauplatz und teils in Schweden entstanden, zusammensetzen und diese in einem Stahlschuh zusammenlaufen zu lassen.

Und wozu dies alles? Wozu der Aufwand an Zeit und an Kosten? - Für nichts, als für das Recht auf Ausdruck, wie ihn die Imagination forderte. Diese Unnachgiebigkeit, mit der das Recht auf Ausdruck erkämpft wurde, öffnete ein neu es Kapitel in der heutigen Architektur.

Die Durchdringung künstlerischen Willens und konstruktiver

Gesetzmässigkeiten ist die Grundlage jeder architektonischen Schöpfung. Was sich im Laufe der Zeit geändert hat, sind die konstruktiven Methoden.

### Decke und Gewölbe

Man hat sich über die »funktionelle« Zusammenhanglosigkeit zwischen Decke und Gewölbe aufgehalten. Die hängende hölzerne Decke hat aber eine andere Funktion als das Gewölbe, das die 5000 Besucher nicht durch eine Achse, sondern »wie Bienen zu Blumen« anziehen soll.

Die leichte Decke ist frei aufgehängt. Sie besteht aus vorfabrizierten Holzschienen, deren komplizierte, akustisch bedingte Profilierung wiederum mit Hilfe einer regelmässigen Form, diesmal derjenigen des Zylinders, hergestellt wurde.

Diese Idee der aufgehängten Decke geht, wie Utzon in einem unserer Gespräche ausdrücklich betonte, auf Le Corbusiers Projekt für den Palast der Sowjets zurück, wenn sie auch damals in ganz anderer und primitiverer Form auftrat. Dort sollte die Decke des grossen Saales an Drahtseilen hängen, die an dem frei in die Luft ragenden, parabolischen Eisenbetonbogen befestigt waren.

Totalität des Baues

Der Bau muss in seiner Totalität gesehen werden und nicht zuletzt, wie er seine menschliche Aufgabe erfüllt. Hier geht es darum, alles zu tun, um die Festlichkeit vorzubereiten.

Wer das Theater von Delphi betritt, hoch über den Heiligtümern, muss den Zugang über die gewundene Heilige Strasse durchleben. Im Theater umfängt ihn dann die ganze Gewalt der Landschaft.

In kleinerem Massstab ist in Sydney ähnliches versucht: in dem gemessenen Aufgang über verschiedene Niveaus, verbunden durch Treppen von einer Breite, wie man sie - abgesehen von den Heiligtümern der Azteken oder Mayas - sonst kaum kennt. »Der Bau enthält in sich die Möglichkeit, Hallen und Foyers während der Pausen zu öffnen, und gibt dem Zuschauer, der durch die Foyers geht, die volle Sensation der aufgehängten Schalen, die den weiten Blick über den Hafen beherrschen.« (Jørn Utzon)

Eero Saarinen hat von Anfang an erkannt, dass das Opernhaus Sydney zu den grossen Bauten unserer Epoche gehören wird. Wie seine Ausstrahlung sein wird, kann nur die Zukunft zeigen. Einzelheiten eines Baues nicht bis ins letzte zu fixieren, ist keine Zufälligkeit. Im Städtebau, der am stärksten unter dem Zwang eines explosiven Bevölkerungszuwachses steht, formt sich immer mehr die Tendenz, so zu planen, dass trotz dynamischer Entwicklung nichts zerstört werden muss, was vorher gebaut

wurde.

Die gleiche Tendenz zeigt sich bei grossen Bauten. An den Bauten Louis Kahns, des Philadelphier Architekten, wird gerühmt, sie seien so entworfen, dass Erweiterungen vorgenommen werden können, ohne die Konzeption zu beeinträchtigen.

Bei Utzon ist die Gestalt eines Baukörpers fest umrissen, die Flexibilität liegt in der Durchführung des Inneren.

Le Corbusier hat in seinen Entwürfen für sein »musée à croissance illimitée« (1931) mit seiner unbegrenztfortzusetzenden Spirale diese Idee zum erstenmal durchgeführt.

Die Verbindung von Beständigkeit und Wechsel als einer komplementären Einheit und nicht als eines unversöhnlichen Gegensatzes dringt immer stärker ins Bewusstsein. Wenn die Vergangenheit heute in das Jetzt miteinbezogen wird, so ist dies nur ein Problem auf weiterer Stufe.

### Einfühlung in die Situation: Das Schauspielhaus Zürich, 1964

Als ein Zug der Dritten Generation wurde die verstärkte Einfühlung in eine landschaftliche und architektonische Umgebung angedeutet. Umgebung und Architektur sollen so intensiv wie möglich aufeinander eingespielt werden.

In Sydney war es der Zusammenklang eines hochgelegenen Baus auf vorspringender Halbinsel mit der kosmischen Weite von Meer und Himmel.

Im Juni 1964 gewann Jørn Utzon den ersten Preis im Wettbewerb für den Neubau des Schauspielhauses Zürich. Die Situation ist hier grundverschieden. Hier geht es um die Eingliederung in eine festgelegte Atmosphäre und gleichzeitig um eine entscheidende städtebauliche Akzentsetzung: um die Schaffung des Brennpunktes eines weit ausgedehnten Bezirks eng aneinandergereihter Lehranstalten: Gymnasium, Universität, Technische Hochschule, Kliniken, Institute jeder Art. Ein solcher Brennpunkt fehlte bis heute. Die Situation versandet an einem Platz, der von Verkehrslinien durchfurcht und von der wichtigsten Ausfallstrasse tangiert wird: ein armseliger grüner Fleck mit Bedürfnisanstalt und Kiosk in der Mitte. Das Rückgrat dieses bescheidenen Platzes bildet der edle Bau des Kunsthouses von Karl Moser (1910), der allerdings durch einen späteren Anbau - auch städtebaulich - schwer beeinträchtigt wurde. Bergaufwärts und weit zurückliegend befindet sich ein Schulbau (1839) in der guten Tradition von Schinkels Berliner Bauakademie. In den dazwischenliegenden Grünanlagen ist das neue Schauspielhaus als Bindeglied gedacht, um einer zersplitterten Umgebung inneren Halt zu geben.

Wie kann das durch einen einzigen Bau geschehen? Eine Flüssigkeit ist nirgends fassbar. Sie fließt zwischen den Fingern hindurch und plötzlich, bei der gleichen Temperatur, unter Zuschussung von Energie, gewinnt sie feste Form und Gestalt. Nicht anders verhält es sich im Städtebau.

Die Situation ist keineswegs auf den lokalen Einzelfall einer Stadt von einer halben Million Einwohner beschränkt. Sie ist symptomatisch in einer Zeit, die, wohin man auch blickt, auf verschiedenste Weise die Bruchstücke eines verlorenen Gemeinschaftsbewusstseins wieder zusammenzuleimen versucht. Es zeigt sich nun im Zürcher Fall, dass es dafür durchaus nicht immer riesiger Neuanlagen bedarf, vielmehr der Heilung einer wunden Stelle.

Das Eingehen auf eine vorhandene Situation ist nur zu rechtfertigen, wenn es ohne Verlust der reinen architektonischen Gestalt geschieht. Hier handelt es sich nicht, wie in Sydney, um ein Ausstrecken der Fühler in den Kosmos. Hier handelt es sich um eine Eingliederung in die puritanische Atmosphäre der Stadt, ohne Verlust der künstlerischen Vision. Der Bau Utzons entwickelt sich, den Hang aufsteigend, in leicht gestuften horizontalen Ebenen: »ein flacher, relief artiger Gebäudetepich mit strukturierter Dachkonstruktion« - bemerkt das Preisgericht. Die plastischen Abstufungen bestehen durchwegs aus nahezu organisch geformten Trägern, die schon in Sydney vorkommen. Ihr wechselndes, auf statischen Überlegungen beruhendes Profil dient zur Überwindung der aussergewöhnlichen Spannweiten. In Zürich treten sie entscheidend an die Oberfläche, und ihre Form wird zum plastischen Rückgrat des ganzen Baues. Doch handelt es sich dabei nicht nur um Spannweiten, die den freien Ausbau des Theaters gestatten; es geht innere Bewegung und eine expressive Wirkung von ihnen aus, wie von den Konstruktionen Robert Maillarts.

Auch sonst spürt man die gleiche Hand. Den Verhältnissen angepasst wird das Foyer mit seinen Horizontalschichten behandelt, und wie in Sydney sind es der ganzen Breite nach angelegte Treppen, die den Auftakt bilden, wo - wie Utzon in seiner Erläuterung sagt - »der Zuschauer zum Schauspieler wird«.

Den Sog ins Innere deuten nicht Gewölbe an, sondern eine »in die Tiefe entwickelte Eingangspartie« (Preisgericht).

Ob man es bedauert oder nicht, Utzon arbeitet weder in Sydney noch in Zürich mit verschiedenen Bühnenanordnungen. Daran dürften nicht nur Programmvorschriften schuld sein. Hier wie dort bildet er den Zuschauerraum amphitheaterähnlich »als vertiefte Schale« (Utzon) aus.

Mit der Einfühlung in die Situation bei unbedingter Wahrung

des eigenen Ausdrucks steht Utzon in seiner Generation nicht allein. Erinnert sei nur an das horizontal geschichtete Stadttheater in Helsinki, 1959, des damals achtundzwanzigjährigen Timo Penttilä, dessen Bühnenräume teilweise in die Felsmasse vorstossen.

Es ist aufgefalle, dass der Entwurf des Schauspielhauses nicht bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet ist und dass - durch die weitgespannten Träger - ein Minimum an Zwischenstützen nötig wird; das heisst, dass für die spätere Durchbildung des Baues die nötige Flexibilität vorhanden ist.

### **Einfühlung in den anonymen Auftraggeber**

Die Beziehung zwischen individuellem und kollektivem Bereich ist ein Problem, an dem seit Generationen gearbeitet wird, und das immer dringender nach Lösungen verlangt. Dieses in architektonischer Form zum Ausdruck zu bringen ist sehr wenigen gelungen.

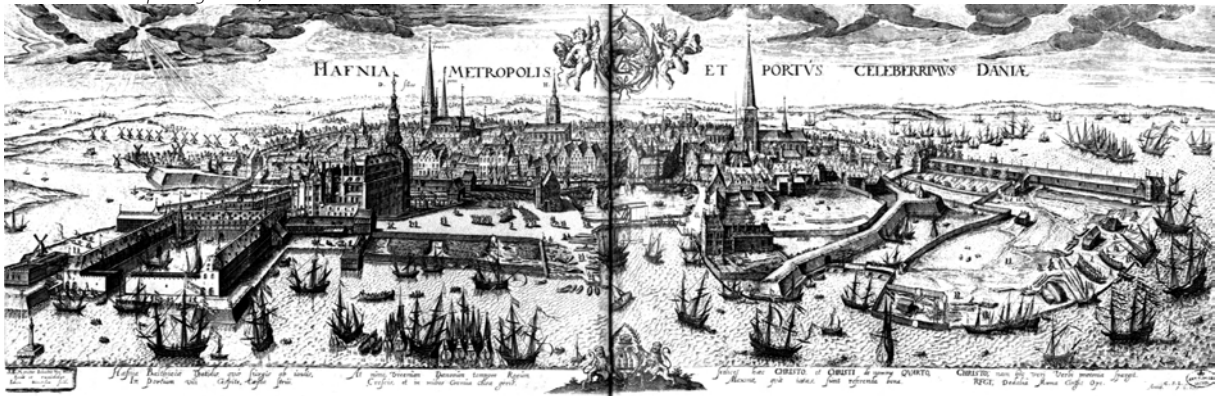
Zu den Bauten, die Utzon in Dänemark ausführen konnte, gehören, wie erwähnt, zwei Siedlungen: die Kingo-Häuser bei Helsingör (1956) mit 63 Einfamilienhäusern und die kleinere Siedlung für Auslandsdänen bei Fredensborg (1962), 50 km nördlich von Kopenhagen. Gemeinsam ist beiden eine grosse Sensibilität im Eingehen auf die Struktur des Geländes. Dieses dem Auf und Ab willige Folgen im Plazieren der Häuser, die wie Schmetterlingsschuppen aneinanderhängen, sowie der flexible Einzeltyp, verschaffen dem Individuum sein Recht auf Abgeschlossenheit. Die Häuser beider Siedlungen verwendeten den oft benützten L-Grundriss, jedoch auf ihre Art. Sie wurden derart aneinandergereiht, dass so wenig wie möglich von der gemeinsamen Trennungsmauer an Wohnräume grenzt. Das war möglich, weil die L-Form des Hauses zu einem Quadrat ergänzt wurde und so ein offener Hof entstand. Soll man diesen Hof nicht besser Patio nennen? Denn er ist es, der die private und doch offene Sphäre des Hauses bildet.

An Einzelheiten zeigt sich, dass Utzon zu modellieren versteht. Es genügt Utzon, die Aussenmauer nicht einheitlich hochzuführen. Er schneidet sie rechtwinklig aus, so dass die Landschaft, der gärtnerisch behandelte Aussenraum, frei hereinflutet. Beim Chirurgen kommt alles auf den treffsicheren Schnitt an; beim Architekten ist es nicht anders. Anstatt kleinlicher Miniaturgärten verleiht die gemeinsame Gartenanlage räumliche Grosszügigkeit. Der gleiche Gedanke, wenn auch völlig anders formuliert, beschäftigt uns bei den gemeinsamen Gärten der Bloomsbury Squares aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.



Kopenhagen 1587

Stadtbild von Kopenhagen 1611, nach Johan van Wick







## Architektur-Guide Kopenhagen, 1996

Olaf Lind

### DER KOPENHAGENER TON

#### Geologischer Prolog

Die geographische Verteilung der ungefähr 300 Architekturwerke im vorliegenden Guide zeigt einige wichtige Züge in der Geschichte Kopenhagens auf. Dass ein Großteil der Werke in der Stadtmitte gelegen ist, kann nicht überraschen. Dies besagt einfach, dass die Stadt seit ihrem Entstehen im 12. Jahrhundert und bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts eine leicht überschaubare Einheit bildete, die von der Umwelt durch solide Verteidigungsanlagen scharf abgegrenzt war. Bauten aus 700 Jahren liegen innerhalb dieser Grenzen, und unter ihnen findet man viele Bauwerke, die allein aus ihrer geschichtlichen Bedeutung heraus einen Teil der dänischen Identität ausmachen.

Die Verteilung der behandelten Werke ausserhalb der Stadtwälle, die 1852 geschliffen wurden, ist nicht gerade überraschend, aber jedenfalls typisch. Der überwiegende Teil liegt eindeutig im Norden der Stadt. Im *Trap Danmark* 15. Ausg. 19591 schreibt Professor, Dr. phil. Axel Schou von der Bedeutung der Eiszeit für die Kopenhagener Topographie: «Der bedeutende landschaftliche Unterschied zwischen den abwechslungsreichen nördlichen Gebieten und dem Südwesten mit der charakteristischen Moränenfläche zwischen Kopenhagen, Roskilde und Koge lässt sich also durch den besagten gewundenen Verlauf im Eisrand erklären. Eine scheinbar geringfügige Einzelheit in der Gletschertopographie der letzten Eiszeit hatte hier schicksalshafte Auswirkungen auf die qualitative Bewertung der neuzeitlichen Landschaft. Was Urbarmachung und Bebauung betrifft - ja selbst für Kleinigkeiten wie die Wahl des sonntäglichen Ausflugsziels.»

Der abwechslungsreiche Norden zog Jahrhunderte hindurch die Bevölkerung der Hauptstadt an, und der Begriff Ausflugsziel reicht von den luxuriösen Jagdschlössern der Königsmacht aus dem 18. Jahrhundert bis zur Wiese im Dyrehaven, wo man sich heute mit einem Bier gemütlich hinsetzt. Der Norden war im-

mer eine Vergnügungs- und Erholungslandschaft im Gegensatz zur Gegend von Hedebo im Westen Kopenhagens, den Strandwiesen bei der Køge-Bucht und zu Amager. Sie dienten alle als Nutzlandschaften. Die lustbetonte Nutzung der Landschaft im Norden für Jagd-, Erholungs- und künstlerische Zwecke hinterliess ihre Spuren in Bauten, die zur Förderung des Vergnügens bestimmt waren, was lange Zeit hindurch dem Königshaus, dem Adel und später auch einem wohlhabenden Bürgertum vorbehalten war. Die Lusthäuser waren Schlösser, Landsitze und grosse Villen, die als Zuflucht vor den muffigen Verhältnissen in der engen Stadt innerhalb der Wälle dienten. In der anregenden Umgebung Nordseelands entwickelte sich so eine Tradition für gediegen ausgeführte Ferienhäuser, die oft von den führenden Architekten jener Zeit entworfen wurden. Maler und Dichter trugen besonders während der romantischen Periode um 1800 herum dazu bei, dass die nordseeländischen Verhältnisse sich als das Idealbild des Zusammenspiels zwischen Natur und Kultur tief ins Nationalbewusstsein einprägten.

Hierin ist auch u.a. die Erklärung dafür zu suchen, dass so viele ältere Gebäude gerade nördlich von Kopenhagen für diesen Guide ausgewählt wurden. Indessen setzte man den traditionellen Qualitätsbau auch nach der Ausweitung der Stadt über die Wälle hinaus Ende des 19. und im 20. Jahrhundert noch fort, als schon die ersten Ansätze einer demokratischeren Bauweise auftauchten. Oder in anderen Worten: die verhältnismässig wohlhabenden Kopenhagener Bauherren Ende des 19. und im 20. Jahrhundert zogen es ebenfalls vor, sich in der anmutigen nördlichen Landschaft anzusiedeln, und ihnen standen immer noch die besten Architekten bei. Bis zur jüngsten Gegenwart übten die Attraktionen und Traditionen von Nordseeland - deren Ursprung in den Launen der Eiszeit zu finden ist - einen entscheidenden Einfluss auf die Bebauung und Stadtplanung in Kopenhagen aus.

Die Nutzlandschaften im Westen und Süden Kopenhagens entwickelten ebenfalls ihre architektonische Eigenart im Lauf der Jahrhunderte, allerdings ohne den Beistand bekannter Architekten. Dragor auf der Halbinsel Amager ist das Beispiel einer von selbst herangewachsene Stadt, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts aufgrund örtlicher Voraussetzungen zu einem homogenen Ganzen entwickelte, das nach heutigen Normen eine hervorragende Architektur darstellt. Im Westen und Süden hinterliess die planungsbetonte Architektur allerlei einschneidende Spuren in Verbindung mit der explosiven Stadtentwicklung un-



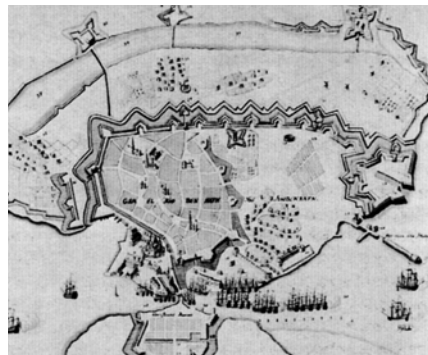
.Havn' vor Absalons Zeit



Kopenhagen zur Zeit Christian IV



Kopenhagen um das Jahr 1500



Kopenhagen 1654 nach dem Tod Chritian IV

Kopenhagen um das Jahr 1600



Der Oktogonalgrundriss



seres Jahrhunderts. Dies vollzog sich besonders in Form völlig neuer Städtebildungen, wie z.B. die Städte der Koge-Bucht. Albertslund und Hoje Taastrup, oder grosser Verkehrsanlagen wie am Flughafen von Kastrup.

### Die gute Architektur

Der Begriff der guten Architektur ist eine undefinierbare Grösse, die also sowohl das anonyme Haus im örtlichen Zusammenhang umfasst, wie das von einem Architekten entworfene grosse Bauwerk, in welchem dieser sich selbst und gleichzeitig einen grossen, internationalen Kulturkreis ausdrückt. Dieses enorme Spannungsfeld kommt im vorliegenden Guide nicht in seinem vollen Ausmass zum Ausdruck, da dieser ein ausgeprägtes Stadtgebiet deckt, in dem die geplante Architektur dominiert.

Die Auswahl der Werke im Guide erfolgte spontan durch eine Gruppe von Fachleuten und wurde nachfolgend zum Gegenstand einer gründlichen Diskussion gemacht und korrigiert. Die vertretenen Werke sind deshalb repräsentativ dafür, was in einem Kreis dänischer Fachleute gegenwärtig als gute und charakteristische Architektur aufgefasst wird. Die 300 Werke zeichnen allerdings kein ausreichendes Bild der besten Kopenhagener Architektur. Viele Werke mussten nach schweren Erwägungen aus Platzgründen weichen. Ausser der architektonischen Qualität wurde auch in Betracht gezogen: ob die Werke eine typische Entwicklung zur Zeit ihres Entstehens bezeugten, entweder in bezug auf ihre Form, die angewandte Technik oder im Verhältnis zu Geschichte und Gesellschaft. Auch diese Gesichtspunkte erweitern die Spannweite der guten Architektur, und in dieser Hinsicht verfügt Kopenhagen und Umgebung über einen wahren Reichtum an Beispielen. Innerhalb dieser Spannweite bewegt die Architektur sich im gleitenden Übergang zwischen sublimen Kunst und kulturhistorischem Interesse. Hierin unterscheidet Kopenhagen sich in keiner Weise von anderen Grossstädten. Dennoch hat die Kopenhagener Architektur- und dies gilt sowohl den Landsitzen des 19. Jahrhunderts wie dem gemeinnützigen Wohnblock der 1920er und dem gegenwärtigen Gewerbebau - ihren eigenen feinen Ton, der sich von denen aller anderen Städte unterscheidet. Die ca. 300 Werke des Guides wurden ausgewählt, um gerade diesen besonderen Kopenhagener Ton in Häusern, Parks und Grundrissen so vielfältig wie möglich wiederzugeben.

Das älteste Gebäude des Guides ist Helligændshuset, das Gemeindehaus der Kirche zum Heiligen Geist. Es wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Hospital errichtet, das zu einem 1296 gegründeten Kloster gehörte. Helligændshuset ist das älteste noch ganz erhaltene Haus in Kopenhagen und damit das älteste Stück Architektur in der Stadt. Der Ursprung der Stadt Kopenhagen reicht allerdings viel weiter zurück. Um das Jahr 800 herum lag vermutlich eine Handelsstelle in der Nähe des jetzigen Schloscholms («Holm» bedeutet Inselchen). Der Ort wird erstmals ohne Namen bei Saxo Grammaticus im Jahr 1026 erwähnt. In einigen Papstbriefen Ende des 12. Jahrhunderts hat der Ort den lateinischen Namen Hafnia (Hafen) erhalten, was dem ältesten dänischen Namen dafür entspricht: Hafn. In Schriftquellen des 13. Jahrhunderts tritt der Name «Køpmannæhafn» (Hafen der Kaufleute) auf, der eindeutig den Ursprung des heutigen Stadtnamens bezeichnet. Das Gebiet um Hafn herum war im frühen Mittelalter im Besitz von Gutsherren. Zu diesen zählte auch Absalon, der Bischof zu Roskilde, der zugleich ein bedeutender Feldherr war. 1167 errichtete Absalon eine Burg bei Hafn, das dadurch eine militärische Bedeutung in den damaligen Kriegen gegen die Wenden gewann. Reste der Absalon-Burg wurden unter Schloss Christiansborg gefunden, und man betrachtet die Bauherren der Burg als die Gründer der Stadt Kopenhagen.

Nach dem Tode Absalons im Jahre 1201 fiel sein Besitz bei Kopenhagen an den Bischofssitz in Roskilde. Die Stadt verblieb 200 Jahre lang in dessen Besitz, bis der König, Erik von Pommern, 1417 die Stadt durch einen Putsch übernahm. Nach der Reformation im 16. Jahrhundert, als der Staat den kirchlichen Besitz einzog und die zentrale Verwaltungsmacht gewachsen war, wurde die kleine Stadt am Oresund zur offiziellen Hauptstadt der Reiche Dänemark und Norwegen ausgerufen. Dänemark umfasste damals auch Schonen, Halland und Blekinge, so dass die Hauptstadt eine zentrale Lage im Reich einnahm. Aber grösserenmässig wurde sie von sowohl Malmö, Næstved, Odense als auch Viborg in den Schatten gestellt. Die kleine Hauptstadt besass zwei Ausfallstrassen, eine nach Südwesten ungefähr dort, wo sich die heutige Vestergade befindet, und eine andere, die dem Verlauf der Kobmagergade unserer Zeit folgte. Mit einer Verdrehung bei Gammel Torv trafen die beiden Strassen auf eine Fährstelle und einen Platz, heute Hojbro Plads und Amagertorv. Wie dazumals ist Amagertorv heute der zentrale Handelsplatz der Stadt, ein Höhepunkt des längsten Markts der Gegenwart, der Stroget (Fussgängerstrasse). Und dicht an dieser Strasse lag

etwas westlich des Platzes die Heiliggeistkirche, das Kloster und das Heiliggeisthaus, die chronologisch gesehen erste Nummer in diesem Guide. Die Architektur der Gotik ist daher nur durch einen kleinen Hospitalsbau vertreten.

Die weltlichen Gebäude des Mittelalters in Kopenhagen sind verlorengegangen oder nur als Ruinen erhalten. Manche liegen verborgen, aber zugänglich, wie die Reste der Burg Absalons unter Christiansborg, andere kann man oberirdisch besichtigen, wie z.B. die Ruine von Jarmers Turm auf dem Jarmers-Platz, der seinen Namen nach dem Wendenhäuptling Jaromar erhielt, der in einer der vielen Streitigkeiten des 13. Jahrhunderts zwischen dem Bischofssitz in Roskilde und der Königsmacht teilnahm. Der Turm gehörte zur mittelalterlichen Festungsanlage der Stadt, wurde aber erst im 16. Jahrhundert errichtet und im 17. von Christian IV's Westwall überdeckt. Der Festungsbau war überhaupt massgeblich für die Auslegung des älteren Stadtplans in Kopenhagen, und besonders während der Regierungszeit Christian IV 1588-1648 schuf man einen Rahmen für die Stadt, der noch immer deren Form und Leben beeinflusst. Das grösste Einzeldenkmal der Befestigungsanlagen war das Kastell, in dem man Grösse und Form der Wallanlagen noch immer in all ihrer Macht wahrnehmen kann, aber auch der Christianshafener Wall 11 5) lässt diese Einheit aus der Vergangenheit spüren. Die Festungswerke um die Innenstadt und Christianshavn herum wurden während mehrerer Phasen in den darauffolgenden Jahrhunderten ausgebaut und bildeten zur Zeit der Schleifung der Kopenhagener Festung 1856 ein grossartiges Architekturwerk, das die Kriegskunst und die Stadtideale der Renaissance und des Barocks widerspiegelte.

### Die grossen Bauherren

Christian IV war auf allen Gebieten ein Renaissancefürst. Als Bauherr und vielleicht Architekt schuf er einige der grössten und wertvollsten Bauten Kopenhagens und machte die holländische Renaissance zur charakteristischen Architektur der Stadt. Dies ist u.a. am Schloss Rosenborg und der Börse ersichtlich, und der königliche Baustil farbte auf die bürgerlichen Gebäude ab, wie z.B. das Haus am Amagertor. Die Bürgerhäuser der Strandgade aus derselben Periode sind anonym, obgleich auch sie mit Schmuck im Stil der Zeit versehen waren. In ihren Grundzügen zeichnen diese Häuser mit denen der Magstrasse zusammen ein Bild Kopenhagens im 17. Jahrhundert. Christian IV schuf auch Neuerungen im gewöhnlichen Wohnungsbau Mit dem Bau der

Anlage Nyboder, deren Wohnungen für die festen Angestellten der Flotte bestimmt waren - also ganz gewöhnliche Leute - vollzog er einen entscheidenden Bruch mit dem herkömmlichen Stadt- und Wohnungsmuster. Die Bebauung stellte mehr als 350 Jahre lang eine klare und starke Inspirationsquelle für zahlreiche dänische Wohnungsbauten dar. Seine deutlichsten Fingerabdrücke hinterliess der Renaissancekönig allerdings innerhalb der Stadtplanung. Kopenhagen vergrösserte sich gewaltig unter Christian IV, und zwar mit der Anlage des Stadtteils Neu-Kopenhagen zwischen Rosenborg und dem Kastell und durch die Planung des Stadtteils Christianshavn. Letzterer wurde 1618 als selbständige Hafenstadt gegründet und 1674 Kopenhagen einverleibt. Die Pläne für Christianshavn stammen von dem holländischen Festungsingenieur Johan Semp, der sich auf Theorien über italienische Stadtideale stützte. Anfang des 17. Jahrhunderts liess Christian IV dort einen Flottenhafen anlegen, wo sich jetzt die königliche Bibliothek befindet. Um den Hafen herum wurden gleichzeitig der Provanthof und das Waffenhaus errichtet, und die Gesamtanlage bildete das sogenannte Seearsenal.

Ende des 17. Jahrhunderts, wird die ausgebaut Stadt nach innen mit stattlichen Bauten befestigt, die Kirche und Staat symbolisieren. Vor Frelsers Kirke, die «Erlöserkirche» wurde auf Christianshavn gebaut und Schloss Charlottenburg, war der erste grosse Bau auf dem neuangelegten Neuen Königsplatz, während ausserhalb Neu-Kopenhagens die gewaltigen Wälle des Kastells emporwuchsen. Das dänisch-norwegische Reich war beim Frieden von 1658 amputiert worden, als man Schonen, Halland und Blekinge an die Schweden abtreten mußte. Plötzlich war die dänische Hauptstadt zur Grenzstadt des Reichs im Osten geworden, und das Kastell zur unentbehrlichen Verteidigungsanlage der Ostflanke. Die Reformierte Kirche wurde ebenfalls zu dieser Zeit erbaut und bezeugt eine gewisse religiöse Toleranz im Kopenhagen des 17. Jahrhunderts. Das Opernhaus in der Fredericiagade lässt die Rolle Kopenhagens als Kulturstadt Anfang des 18. Jahrhunderts ahnen, und das Rote Palais auf dem Schlossholm aus derselben Zeit war ein Verwaltungsbau für die immer besser organisierte Staatsmacht, ab 1660 symbolisiert durch den absolutistischen König Als solcher richtete Frederik IV sich um das Jahr 1700 herum eine Sommervilla auf der Anhöhe Valby Bakke westlich der Stadt ein. Die Villa wuchs viele Jahrzehnte hindurch und entwickelte sich zum stattlichen Schloss Frederiksberg (H 19), das der romantische und beliebte Garten «Frederiksberg Have» umgibt.

## Der rote Hahn im Städtebau

All das, was mittels Stadtplanung, Architektur und gemeinsamer Initiative mühsam aufgebaut worden war, konnte innerhalb weniger Stunden zerstört sein. Genau das geschah während der grossen Stadtbrände in Kopenhagen. Der erste brach 1728 aus. Die Flammen fanden reichliche Nahrung in den alten Fachwerkhäusern der Stadt. Damit wurde der Brand zu einem Lehrstreich für die Bautechnik, die man daraufhin verbesserte, damit sie Feuerangriffen besser widerstehen konnte. Mit den sogenannten Brandhäusern der Zeit nach 1728 änderte sich das Aussehen Kopenhagens, und aus Fachwerkfassaden wurden Strassenfassaden aus fundamentierten Backsteinmauern. Ein gut erhaltenes Beispiel solcher Brandhäuser ist die Reihe von hohen, schmalen Häusern mit Mansardengiebeln am Gråbrødre Torv. Abgesehen vom allgemeinen Wiederaufbau nach dem Feuer manifestierte sich die Königs- bzw. Staatsmacht gleichzeitig durch imposante Bauwerke. Das erste Christiansborg war ein Barockschloss, in Grösse und Pracht von europäischem Ausmass, aber es dauerte nur 50 Jahre, bis auch dies den Flammen anheimfiel. Das Christiansborg Christian des VI war kaum fertiggestellt, als sein Nachfolger Frederik V 1749 einen völlig neuen Stadtteil anlegen liess, Frederiksstadten oder die «Friedrichsstadt». Sie war als Stadt des Adels und Handels gedacht, und sowohl Stadtplan wie Gebäude wurden zum Hauptwerk von Nikolai Eigtved, dem Architekten, der mit seinen eleganten Rokokohäusern besser als Jeder andere den anmutig-leichten Ton zu treffen wusste, der Kopenhagen kennzeichnet. Dieser Stil erreicht seinen Höhepunkt in den Palais um den Amalienborg Schlossplatz, ist aber auch in den anderen Eigtved-Häusern im Frederiksstadten zu spüren, z.B. dem Haus in der Amaliegade und am Frederiks Hospital.

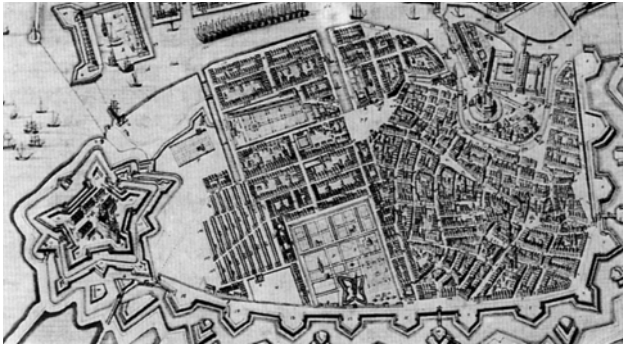
Ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts wurde auch der Hafen Kopenhagens wesentlich erweitert. Der Überseehandel blühte, und besonders im Osten liessen sich Riesenvermögen verdienen. Auf der Christianshafener Seite hinterliess Nikolai Eigtved noch eine elegante Spur, wenn es sich auch nur um einen Speicher handelte, und auf den fünf östlich der Hafeneinfahrt gelegenen Holmen baute man grosse, gediegene Häuser für die Flotte. Inzwischen sprengte die Stadt in ihrer Dynamik die Wälle und begann, sich mit grossen Landhäusern in den ausgedehnten Wäldern und Jagtrevierern des Nordens zu manifestieren. Das Königshaus suchte ungestörtes Naturidyll und Einsamkeit im Eremitenschloss, und der Adel folgte seinem Beispiel, wenn auch im bescheidenerem Massstab, mit Landhäusern wie Frede-

riksdal und Schæffergården. Der Begriff «maison de plaisir» war damit eingeführt und wirkte sich auf zahlreiche spätere Bauten aus.

## Öffnung zur Klassik

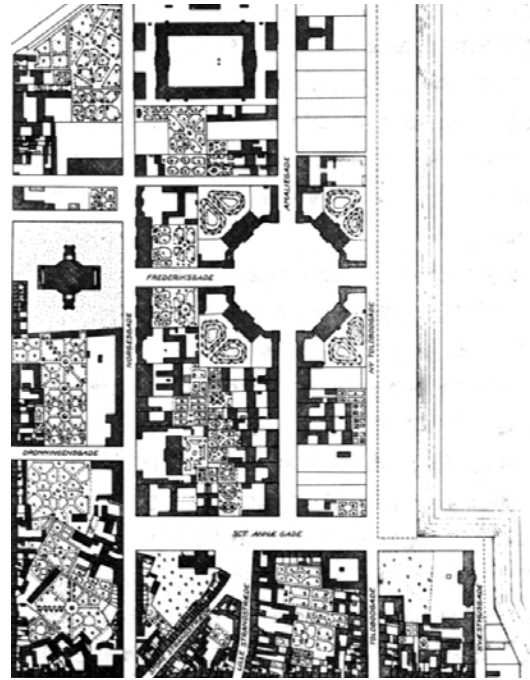
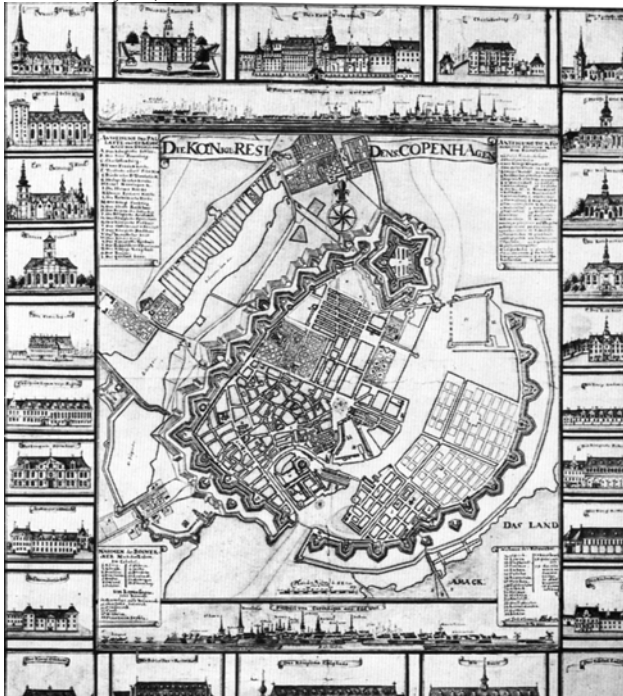
Die Kunstakademie wurde 1754 mit Hofbaumeister Nikolai Eigtved als erstem Direktor in Charlottenborg eingerichtet. Er starb kurz darauf und wurde von Nicolas-Henri Jardin abgelöst, den man direkt von Frankreich für dieses Amt berief. Damit entstand ohne die übliche Verspätung ein Bindeglied von Dänemark zur neuesten Architekturrichtung im Ausland, dem Klassizismus. Der Einfluss Jardins drückte sich durch verhältnismässig wenige Bauten aus, wie das Schloss Bernstorff die Sølvgade-Kaserne und die Weiterführung der von Eigtved begonnenen Kuppelkirche der Frederiksstadten, die aber auch Jardin nicht beenden sollte. Die Kirche wurde erst Ende des 19. Jahrhunderts auf eine Initiative des Grosskaufmanns C.F. Tietgen unter dem Architekten Ferdinand Meldahl vollendet, und damals stand der Klassizismus nicht hoch im Kurs Jardins Tätigkeit an der Kunstakademie war ein wesentlicher Faktor bei der Verbreitung der neuen klassischen Lehre. Unter seinen Schülern zeichnet sich C.F. Harsdorff als grosser Vermittler der Richtung aus. Er unterrichtete auch an der Kunstakademie, aber insbesondere entwickelte sich das Haus, das er neben Charlottenborg baute, zu einem Musterbeispiel für gewöhnliche Baumeister und Bauherren. Es bildete die Grundlage für die zahlreichen Bürgerhäuser klassizistischen Stils, die dem stadteigenen Architekturton einen spröden, verfeinerten Klang beifügen.

Zwei grosse Brände veränderten die Stadt Ende des 18. Jahrhunderts. Das prachtvolle Barockschloss Christiansborg verschwand 1794 in den Flammen, die nur die Gebäude um die Reitbahn herum übrigliessen, und 1795 wurde die gesamte Stadt von der Holmens Kirche bis zum Westwall Opfer eines Grossfeuers. Beide Brände eröffneten Möglichkeiten für eine Neuorientierung der Architektur in Richtung Klassizismus, der für den Wiederaufbau vieler Brandstätten die Weichen stellte. Im öffentlichen, monumentalen Bau war die Staffette inzwischen vom Harsdorff-Schüler C.F. Hansen übernommen worden. Sein Klassizismus war bedeutend effektvoller und theatralischer als der seiner Lehrer, und dies mag der Grund dafür sein, dass C.F. Hansen von der Nachzeit als der Klassizist par excellence betrachtet wird. Eine weitere Erklärung liefert die Tatsache, dass C.F. Hansen ,ungeheuer produktiv war. Abgesehen von den gros-



Reesen: Plan von 1611

Idealentwurf 1687



Frederiksstad

Ferdinand Mehldahls Grundriss 1866



sen Werken in Kopenhagen leitete er zahlreiche Bauwerke in seiner Eigenschaft als Landesbaumeister von Holstein, wozu u.a. noch allerlei Kirchenbauten in ganz Dänemark kamen. Es waren unruhige Zeiten während der Napoleonischen Kriege, die in Dänemark 1807 ihren Höhepunkt im Bombardement der Stadt Kopenhagen durch die Engländer fanden. Eine Folge hiervon war der Staatsbankrott Dänemarks im Jahre 1813 und kurz darauf die Auflösung der Reichsgemeinschaft mit Norwegen. Es war kein günstiges Klima für Grossbauten. Die grossen Werke C.F. Hansens entstanden denn auch innerhalb straffer Budgetrahmen, und zwar oft auf den rauchgeschwärzten Ruinen wiederzuwendender Gebäude. So waren die Bedingungen auch beim klassizistischen Schloss Christiansborg, das auf den Ruinen des Barockschlosses errichtet wurde und 1884 ausbrannte, bei der Vor Frue Kirke, die auf der Brandstätte mehrerer älterer Kirchen entstand, und beim Rathaus und Gericht auf dem Nytorv, dem Neuen Platz, wo das alte Rathaus der Stadt bei dem Feuer von 1795 zu Grunde gegangen war. C.F. Hansens Bauten wurden zum Sinnbild des monumentalen Kopenhagens, und sein römisch inspirierter Klassizismus hob zum ersten Mal Dänemark auf die Ebene internationaler Architektur. Er wurde ziemlich alt, und jüngere Architekten mögen erleichtert aufgetatmet haben, als die lange Hansen-Ära mit seinem Tode 1845 ein Ende nahm.

### Die grosse Freiheit

Mitte des 19. Jh. vollzogen sich radikale Änderungen in Dänemark allgemein und ganz besonders in Kopenhagen. Die Stadt hatte einen Zustand explosiver Überbevölkerung erreicht und damit auch eine stinkende Verschmutzung von lebensgefährlichem Ausmass. Aber dann geschah alles auf einmal. Der erste Dampfbahnzug fuhr 1847 zwischen Kopenhagen und Høstkilde. 1848 wurde der Absolutismus abgeschafft und 1949 mit dem Grundgesetz die Demokratie eingeführt. Das Demarkationsgelände ausserhalb der Kopenhagener Stadtwälle wurde 1852 zur Bebauung freigegeben. 5000 Menschen starben im Sommer 1853 an der Cholera in Kopenhagen. 1856 hob man Kopenhagens Status als Festungsstadt auf. Ein normaler Bürger im damaligen Kopenhagen konnte angesichts all dieser Ereignisse den Atem verlieren. Nach der langen Zeit klassizistischer Strenge schlug die Architektur denn auch mehrere neue Richtungen auf einmal ein. Das Verhältnis von Lehrer zu Schüler galt zwar noch, aber der Sprung von einer Generation zur nächsten wurde immer grösser. M.G. Bindesbøll ging auf die Akademie, als C.F. Hansen noch Professor

und Leiter war, und das erste selbständige Bauwerk Bindesbølls, das Thorvaldsen-Museum bezeugt einen ganz anderen Klassizismus als den Hansenschen. Farbfreudig und sinnlich im Stil verhält er sich ungezwungen zur klassischen Vorzeit. Bindesbøll war überhaupt ein genialer Architekt. Als der Ärzteverein eine Wohnbebauung für die Überlebenden der Choleraepidemie ausserhalb der Stadt bauen lassen wollte, bat man Bindesbøll, die Entwürfe zu zeichnen. Dies hatte er innerhalb weniger Wochen ausgeführt und dabei dennoch ein Werk geschaffen, das den Wohnungsbau bis in unsere Tage beeinflusst. Die Wohnungen des Ärztereins oder Brumleby auf dem Øster Fælled haben bald 150 Jahre hindurch allen möglichen politischen und anderen Bedrohungen widerstanden und stehen ab 1996 neurestauriert da.

Bereits 1843, also neun Jahre vor dem Schleifen der Stadtwälle, war der Tivoli-Vergnügungspark auf den Wallanlagen des Militärs angelegt worden, aber der beliebte Garten konnte trotz alledem nicht den ganzen Druck der überfüllten Stadt aufnehmen. Die Befreiung aus den engen Rahmen, die Kopenhagen seit Jahrhunderten umschlossen hatten, mündete in einer Befreiung der Architektur aus. Die 1857-61 errichtete Universitätsbibliothek leitete den sogenannten Historismus ein, der sich hemmungslos der Vorbilder aus der Architekturgeschichte bediente, um die richtige Stimmung zur Lage und Funktion der Häuser hervorzubringen. Der Liberalismus ging übers Land, sowohl was die Architektur wie die Politik betraf. Das liberale Verhältnis zu den Grundgesetzen der Architektur konnte sich zu einer theatralischen Inszenierung entarten, die besonders gegen Ende des Jahrhunderts auftrat, z.B. am Sørtorv (Seeplatz), aber die Zeit brachte auch solide und straffe Werke wie das Gemeindepital hervor, das 1859-63 unter dem besonders in der Antike bewanderten Christian Hansen errichtet wurde. Ein Brauer namens J.C. Jacobsen befreite sich 1846 von den jahrhundertealten Bierbräuen in der Stadt und verlegte seine Brauerei bis nach Valby, wo u.a. das Wasser noch sauber war. Hier entstand die Carlsbergbrauerei, ein Pionierunternehmen des neuen Industrialismus, dessen Gebäudeanlagen allerlei Architektur hohen Karats enthalten. Die allgemeine Befreiung kam auch im Individualismus der Wohnungen der Bürgerschaft zum Ausdruck. Die ersten Villenviertel im Land wurden in den 1850ern in Frederiksberg am Gammel Kongevej (der Alten Königsstrasse) und in Østerbro mit dem Rosencvænget-Viertel angelegt. Villen als solche sind jedoch im vorliegenden Guide nicht umfasst.

### Der Preis der Freiheit

Ein markanter Zug dieser Befreiungszeit war indessen die Aufteilung der zunehmenden Menge an Bauvorhaben in zwei Lager. Die eine Art von Bauten entstand auf bekannte Weise. Sie bestand (und besteht) darin, dass der Bauherr ein bestimmtes, Gebäude für einen bestimmten Zweck benötigte, und dass man einen Architekten ein Projekt ausführen und die Arbeit dabei leiten ließ. Die andere Art Bauerei, und das war die häufigste, entstand auf neue Art und Weise. Ein jeder, der es sich leisten konnte und dazu fähig war, kaufte ein Stück der weiten Gebiete ausserhalb der Stadt, die jetzt von militärischen Einschränkungen freigegeben waren und sozusagen ohne zivile Einschränkungen bebaut werden durften. Die Grundstückspreise stiegen im rasenden Tempo, weshalb alles sehr schnell gehen mußte. Herr Jedermann ließ also so schnell und billig wie möglich ein Haus hinsetzen. Ziel des Hauses war hauptsächlich, so viel Geld wie möglich damit zu verdienen. Es enthielt zwar einige Wohnungen, aber die Ausformung kam an zweiter Stelle, denn die Wohnungsnot war so gross, dass die Vermietung kein Problem war. So wurden grosse Teile der Kopenhagener «Brückenviertel» (Nørrebro, Østerbro, Vesterbro, die Viertel ausserhalb der Brücken über den Stadtwall) in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts bebaut. Grundstück- und Wohnungsspekulanten waren ein bekanntes Phänomen geworden, und die Gesetzgebung setzte dem erst im Zuge der Veränderungen des politischen Klimas ein Ende. Am Standard unserer Tage bemessen war die damalige Bautechnik an sich gar nicht so übel, da sie auf einer langen Tradition baute, aber dafür war die Bebauungsdichte unter aller Kritik. Der Guide zeigt aus guten Gründen keine Beispiele der Slumbauten jener Zeit, aber es wurden auch damals vernünftige, gediegene Häuser in den Brückenvierteln gebaut, wie z.B. am recht anonymen Strassenhaus am Gasværksvej ersichtlich ist, das jetzt einen Teil der grossen Stadterneuerung in Vesterbro ausmacht. Ein Keim politischer Neuerungen zeigte sich bereits 1865. Am 20. November dieses Jahres wurde der Arbeiterbauverein gegründet. Dies geschah bei einem Arbeitertreffen in der Werft von Burmeister & Wain, bei der die Ärzte F.J. Ulrik und Emil Hornemann Vorträge über die Wohnverhältnisse der Arbeiterklasse hielten. Die Ärzte forderten die Teilnehmer auf, ihre Wohnungslage selbst in die Hand zu nehmen und eine Bau- und Sparvereinigung zu gründen. Die Ärzte berichteten offen, dass ihr Beweggrund zu diesem Vorschlag in einer Sicherung der bestehenden Gesellschaftsordnung bestand. Ein Arbeiter mit eigenem Besitz wür-

de weniger revolutionär gestimmt sein, meinten sie und hatten vielleicht recht damit. Die Bauvereinigung wurde jedenfalls rasch ins Werk gesetzt. Schon 1866 hielt man Richtfest über die ersten 10 Häuser, die in der Sverigesgade (Schwedenstraße) auf Amager errichtet wurden, und danach bewahrte die Vereinigung bis in unser Jahrhundert hinein eine hohe Bautätigkeit. Eine der grössten Bebauungen der Vereinigung waren die «Kartoffel reihen», deren 480 Häuser u.a. die bürgerlichen Ambitionen der Bauherren und deren Willen zum Eigenbesitz zeigten. In dieser Beziehung hatten die Ärzte also recht. Außer der ursprünglichen Bauherrenkonstellation lag nichts Revolutionäres in der Bebauung, die ein ehrliches Gegenspiel zur wilden Spekulationsbauerei in den Brückenvierteln darstellte.

### Blick aus der Höhe

Während es in Nørrebro und Vesterbro am hektischsten zuzug, ließ man u.a. um die stillgelegten militärischen Wallanlagen herum ein paar Atemlöcher frei. Grosse Parkanlagen wie östliche Anläge der Botanische Garten und der Ørstedpark stammen aus diesem Zeitraum. Die Verteidigungsfrage war Ende des 19. Jahrhunderts immer noch ein politisch heikles Thema. Nun galt es bloss den Verteidigungswerken weiter ausserhalb der Stadt Der Westwall oder die Westenceinte reicht vom Utterslev-Moor bis nach Avedøre und bildet heutzutage ein einzigartiges, zusammenhängendes Freizeitgebiet. Während derselben Periode wurden grosse Kulturbauten aufgeführt, wie z.B. das Königliche Theater. Das Staatliche Museum für Kunst, die Marmorkirche und die Glyptothek, die gleichzeitig das Ende der historisierenden Architektur ankündigten. Mit dem Ausklingen des Jahrhunderts waren es die Architekten müde geworden, sich an internationalen Vorbildern aus der Vergangenheit zu orientieren. Man begann statt dessen, sich der dänischen und nordischen Vergangenheit bewusst zu werden. Eine Vorwarnung neuer Zeiten zeigte sich bereits 1886 in der Abel Cathrine-Stiftung, aber die Nationalromantik, wie man die Richtung taufte, stand mit dem Rathaus von Kopenhagen, das 1905 fertiggestellt war, in voller Blüte. Hier schuf der Architekt Martin Nyrop ein Denkmal der Volksregierung, eine bildreiche Vereinigung des Künstlerischen mit dem Volkstümlichen.

Die Jahrhundertwende entsprach einer Berghöhe, von der aus man in viele Richtungen schauen konnte. Genau das tat die Kunst und damit die Architektur, indem man sich mit den vielen Möglichkeiten versuchte. Der Maler und Architekt J.E. Willumsen



schlug mit seinem Freien Ausstellungsgebäude, «Den Frie» festlich den Ton an. Die Jugendstilbewegung lockte von Süden und gab Anregung zu Anton Rosens vielen Bauten in Dänemark und in Kopenhagen, z.B. dem formenfreudigen Palace Hotel und dem anspruchsvollen Hotel- und Geschäftshaus in Vesterbro. Ulrik Plesners Wohnungsbauten Åhusene und die am Danas Plads waren freizügige, vollblütige Inspirationen aus sowohl dänischem wie englischem Baustil. Die neue Technik wagte sich vorsichtig z.B. im ostre Elektricitetsværk hervor, während der Hauptbahnhof noch andeutet, dass man sich aufs National-Volkstümliche besann. Der Freihafen wurde in den 1890ern unter dem Einsatz der neuesten Hoch- und Tiefbautechniken angelegt, z.B. wurde Stahlbeton für den Speicher verwendet

Der Beginn des 20. Jahrhunderts war gleichzeitig verheissungsvoll und bedrohlich. Um das Jahr 1900 herum wurde eine Reihe von Orten der Umgebung zu Kopenhagen eingemeindet, wodurch die Stadt sich aufs Dreifache vergrößerte. Dies sollte den Andrang des kolossalen Bevölkerungszuwachses mindern, dem Kopenhagen während mehrerer Jahrzehnte ausgesetzt gewesen und weiterhin ausgesetzt war, aber das erforderte auch Planungsüberlegungen. Deshalb schrieb man 1908 einen internationalen Städtebauwettbewerb über die eingegliederten Gebiete aus. Er wurde vom Leiter des Vermessungsamtes Carl Strintz aus Bonn gewonnen, dessen Vorschlag aus einer Mischung deutscher Romantik mit verschlungenen Wegen und englischen Gartenstadtideen bestand. Der Vorschlag hinterliess kaum eigentliche Spuren, aber die Idee einer Planung in grösserem Massstab, der Städteplanung, hatte nun in Kopenhagen Einlass gefunden. Wohnungsnot und ein fieberhafter, unkontrollierter Wohnungsbau drohten am Horizont. Nach fünf Jahren hektischer Bauaktivität stand man 1907 mit 10.000 leeren Wohnungen da. Gleichzeitig wohnten viele minderbemittelte Familien in Wohnungen mit mehr als vier Personen pro Zimmer. Banken und Unternehmer machten Bankrott, und der Wohnungsbau kam zu einem völligen Stillstand, was wiederum in den folgenden Jahren zu wachsender Wohnungsnot und Arbeitslosigkeit führte.

### Reifung im Gegenwind

Die Krise leitete eine ideenreiche Entwicklungsperiode im dänischen Wohnungsbau ein. Arbeiter- und Mittelklasse begannen, als Bauherren eine Rolle zu spielen, weil sie sich organisierten, und ihre Bautätigkeit teilte sich von Anfang an in zwei Typen: Gartenwohnung und Stadtwohnung. Aus England ka-

men starke Anregung mit der Gartenstadtbewegung, die vom Städtebautheoretiker Ebenezer Howard gegründet worden war. Seine Schriften wie *Garden Cities of Tomorrow* von 1898 enthielten eine Reaktion auf die Siumstädte Englands, die viel überwältigender als die Kopenhagener Brückenviertel waren. Aus Deutschland kam die Idee von den Wohnungsbaugenossenschaften, die bei den grösseren Industriestädten Arbeiterwohnungen erstellt hatten. Beiden Richtungen gemeinsam war der Gedanke, dass Grundstück und Wohnungen gemeinschaftlicher Besitz sein sollten, ungefähr wie in den Genossenschaftsunternehmen, die in Dänemark bereits ein halbes Jahrhundert hindurch ihre Lebensfähigkeit bewiesen hatten. Das Jahr 1912 war von entscheidender Bedeutung. Damals gründeten die beiden Richtungen jeweils ihren Verein, der bis weit in die Zukunft hinein die Entwicklung prägen sollte. Der Rechtsanwalt Fe Boldsen aus Randers, ein eifriger Anhänger der Gartenstädte Howards, gründete den Dänischen Gartenstadtverein. Im Vorstand sass die Architekten Martin Nyrop, Anton Rosen und Egil Fischer, der Kunsthistoriker Vilhelm Lorentzen und der Gewerkschaftler Jens Chr. Jensen. Letzterer war der Gewerkschaftsvorsitzende der Tischler, die zu jener Zeit unter einer Arbeitslosigkeit von 75 % zu leiden hatten. Derselbe Beweggrund spielte beim Arbeiterwohnverein mit, zu dem Jens Chr. Jensen in enger Zusammenarbeit mit der Genossenschaftsbewegung, d.h. den Kopenhagener Verbrauchervereinen, die Initiative ergriff

Beide Vereinigungen konnten ihre Ideen recht bald in Bauvorhaben umsetzen. Das Viertel «Grøndalsvænge» in Nørrebro entstand von 1914 an unter der Beteiligung des dänischen Gartenstadtvereins, und der Arbeiterwohnverein weihte 1913 sein erstes Haus ein, das Strassenhaus am Nyelandsvej. Die Häuser am Grøndalsvænge sind ein Prototyp der Strömung des «Besseren Bauhandwerks». Diese war einer Initiative des Akademischen Architektenvereins, der 1907 die «Planungshilfe» gründete, entsprungen. Die Architekten boten gegen bescheidenen Erleg an, den kleinen Bauherren des Landes mit Entwürfen für ihre neuen Häuser behilflich zu sein. Damit bezweckten sie, ein wenig ästhetische Ordnung in die Bauvorhaben auf dem Land und in den Vorstädten zu bringen, was ihnen in solchem Masse gelang, dass «die Hilfe» sich zu einer volkstümlichen ästhetischen Bewegung entwickelte. Man strebte finanzielle und ökologische Schlichtheit auf Grundlage guter dänischer Handwerkstraditionen sowie klassischer und einheimischer Formideale an. 1915 konstituierte die Bewegung sich als der Landesverein für Besseres Bauhand-

werk, der bis Ende der Vierziger tätig war. Die 40 Jahre lange Arbeit für besseres Bauhandwerk hinterliess überall im Lande deutliche Spuren in der Form einfacher, vernünftiger und robuster Häuser, die noch heute zu den begehrtesten Wohnungen zählen. Der Arbeiterwohnverein, später Arbejdernes Andels-Boligforening (MB), die Arbeiterwohnungsbaugenossenschaft, war der erste gemeinnützige Wohnungsbaverein im Lande. Diese Bauherrenkonstellation wurde im Laufe des Jahrhunderts zum entscheidenden Faktor im Rahmen der Wohnungs- und Stadtentwicklung des ganzen Landes, während der nahezu 450.000 Wohnungen erstellt wurden. Das Haus am Nylandsvej setzte während der nächsten Jahrzehnte mit seinem schweren, roten Backsteinmauerwerk und der traditionellen Bauweise den Standard für die vielen Karreebebauungen der AAB in Kopenhagen. Die Allgemeine Wohnungsgesellschaft Kopenhagens (KAB), die 1920 durch FC. Boldsen gegründet wurde, kreiste von Anfang an um die Gartenstadtidee und verwirklichte diese Ideen radikal und neuerungsbewusst mit Bebauungen wie Bakkehusene bei Bellahøj und Studiebyen in Hellerup. Mehrere der bei der Stiftung des «Besseren Bauhandwerks» und der beiden Wohnungsbauvereine beteiligten Leute nahmen auch die Initiative zum «Dänischen Stadtplanungslaboratorium», das 1921 als Reaktion auf die wuchernden Bahnhofstädte des Landes gegründet wurde. Das Laboratorium ist heute noch ein wichtiges Archiv und Diskussionsforum für den Städtebau in Dänemark.

### Noch einmal Klassizismus

Trotz beherzter Initiativen der Wohnungsbauvereine wuchs die Wohnungsnot während des Ersten Weltkriegs dermassen an, dass die öffentliche Hand zum ersten Mal einen aktiven Einsatz im Wohnungsbau leisten mußte. Die Stadt Kopenhagen war Bauherr bei sowohl provisorischen Notbauten, die in mehreren Fällen allerhand gute Eigenschaften besaßen, aber wieder abgerissen wurden, wie auch für permanente Bebauungen, die den Ring von Karreebebauungen um die Brückenviertel herum ergänzten. Die von Povl Baumann entworfenen Karrees in der Struenseegade sind ein klarer Prototyp dieser Haus- und Wohnungsform, und Kay Fiskers Hornbækhus stellt den monumentalen Höhepunkt in der Entwicklung des Grosskarrees dar. Die geschlossene Karreeform wurde in Classens Have und im Solgarden gebrochen, um Licht und Sonne hereinzulassen, und damit begann man, Forderungen an den Wohnungsbau zu stellen, die der Funktionalismus später an erste Stelle setzen sollte. Die er-

steren Bebauungen waren neoklassizistisch. Die neue Vorliebe für das Klassische war auf eigentlich lächerliche Weise von der sogenannten Turmspitzendebatte hervorgerufen worden. Der Brauer Carl-Jacobsen (nach dem die Carlsberg-Brauerei benannt ist) bot 1910 an, eine neue Turmspitze für den Turm der Vor Frue Kirke zu spenden, die seinem Geschmack nach nicht ansehnlich genug war. Diese Idee führte zu einer heftigen Debatte unter den Architekten, von denen die älteren dem Vorschlag zustimmten, während die jüngeren, angeführt von Carl Petersen, meinten, die Spitze würde C.F. Hansens klassizistisches Hauptwerk vandalisieren. Die Jungen gewannen den Streit. Der Turm bekam keine Spitze, aber der Streit weckte die Diskussion zum Thema des klassischen Kerns in der Architektur und rief erneutes Interesse an der C.F. Hansens-Architektur hervor. Der Neoklassizismus erreichte seinen künstlerischen und theatralischen Höhepunkt im Polizeipräsidium, das 1925 fertiggestellt wurde. Aber dann fiel auch dieser Bau der beissenden Kritik jüngerer Architekten zum Opfer, die mit Poul Henningsen an der Spitze die satirisch-kulturradikale Zeitschrift «Kritische Revue» herausgaben. Dies fast bis zum Boshaften unorthodoxe Organ gab einen Vorgeschmack auf die wichtigste Bewegung im Gesellschafts- und Kulturleben unseres Jahrhunderts, den Funktionalismus.

### Funktionalieren

In der nordischen und der dänischen Architektur hatte der Funktionalismus seinen Durchbruch 1930 mit der Produkt- und Wohnausstellung der Svenska Slöjdföreningen in Stockholm. In Kopenhagen fing der Leiter des Hochbauamts Poul Holsoe die neuen Signale frühzeitig auf und ließ sie mit klarer Konsequenz am 1931-34 errichteten Den Hvide Kodby zum Ausdruck kommen. Arne Jacobsen stellte gleichzeitig seine elegante Version des weissen Stils mit der Wohnbebauung Bellavista, dem Bellevue-Theater und dem Bellevuebad vor. Die konsequente, funktionalistische Bauform des Zeilenbaus erhielt im selben Jahr ihre erstmals abgeklärte Form in der Wohnbebauung Bli-dah Park in Hellerup. Was gewerbliche Bauten anbelangt, bieten die Norrebro Station und das Bürogebäude Vesterport Beispiele eines gleitenden Übergangs vom Neoklassizismus zum Funktionalismus, während das Hotel Astoria expressiv-freizügig die Nutzung neuer Möglichkeiten in bezug auf Formen, Materialien und Konstruktionen vorstellt. Dasselbe gilt für das Wohn- und Postgebäude vom Jahre 1939 am H.C. Orstedvej und die Schule am Sund, einer erfolgreichen Auseinandersetzung mit dem ka-

stenförmigen Funkis-Stil.

Die grosse Errungenschaft des Funktionalismus im Wohnungsbau war der Balkon, den man für völlig neue Fassadenformen z.B. im Ryparken und Storgården verwendete, wo die Wiederholung der vielen kleinen Lehnstul-Balkons eine überwältigende Wirkung erzielt. Der Balkon war denn auch das Hauptmotiv in Kay Fiskers und c.F. Møllers mächtigem Vestersøhus vom Jahre 1939, wurde hier aber in eine Architektur eingespannt, die einerseits traditionsbewusst, andererseits Ausdruck eines starken, persönlichen Formwillens ist. Die beiden Architekten hatten sich schon 1929 am fortschrittlichen Wohnhaus am Vodroffsvej mit neuen Ideen versucht und seit Anfang der Dreissiger mit dem Kollegen Poul Stegmann zusammen den Bau der Universität Århus geleitet. Diese Bauten waren Prototypen der später als «funktionelle Tradition» bezeichneten Richtung, einer pragmatischen, formbewussten Linie in der dänischen Architektur, die schon bei Bindestrup zu spüren ist und sich noch heute bemerkbar macht. In Dänemark zeichnete der Funktionalismus sich besonders eklatant und persönlich in den völlig neuen, grossen Aufgabentypen ab, die der Staat als Bauherr unter der Leitung des Architekten Vilhelm Lauritzen ins Werk setzte. Das Radiohaus und der Flughafen von Kastrup lieferten mit grossem Einfühlvermögen blendend einfache Lösungen zu Funktionen, für die es keine herkömmlichen Vorstellungen gab, und die beiden Bauten gelten als Hauptwerke der damaligen Architektur sowie des ganzen Jahrhunderts.

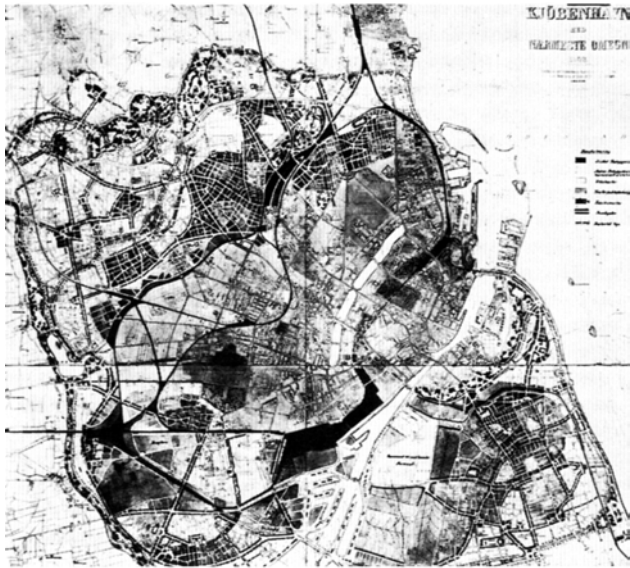
Die Stadt Kopenhagen bekam ein umfassendes, im grossen und ganzen zusammenhängendes Parksystem. Wesentliche Teile davon laufen an der Stadtgrenze entlang, und der Parkring erstreckt sich vom Emdrup-See im Norden durch das Utterslev-Moor) und Teile des Westwalls weiter nach Süden durch den Krogebjergpark, die Damhuswiese und den Damhussee bis zum Vigerslevpark und dem Valbypark am Kalvebod Strand.

### Krieg und Vernunft

Der Zweite Weltkrieg und die Besetzung Dänemarks durch die Deutschen legte den Dreissiger Experimenten mit Kunst, Kultur und Gesellschaft einen Dämpfer auf. Die Architektur der vierziger Jahre war meist gedämpft und konzentrierte sich nationalbewusst auf die funktionelle Tradition. Die Atelierhäuser von 1943 bringen poetisch eine spartanische Zeit und kultivierte Zurückhaltung zum Ausdruck. Die fast gleichzeitige Wohnbebau-

ung Bispeparken der «Bischofspark», kombinierte die Errungenschaften des Funktionalismus mit der funktionellen Tradition zu einem Muster, das den gemeinnützigen Wohnungsbau ein paar Jahrzehnte lang dominierte. Das Rathaus von Søllerød, das 1942 eingeweiht wurde, war von Arne Jacobsen und Flemming Lassen 1939 entworfen und galt als abgeklärte Typenlösung für die dänischen Rathäuser im funktionalistischen Stil. Während des Krieges nahm man die damals grösste Stadterneuerung in den verschlissenen Vierteln um die Borgergade und Adelgade herum in Angriff. Der Neubau, mit dem man die alten Häuser ersetzte, d.h. der 1943 begonnene Dronningegården (Königinnenhof), ist mehrdeutig in seinem Ausdruck des Vorzeitig-Monumentalen, kombiniert mit der komplizierten Situation in der Gegenwart, aber die architektonische Qualität der Bebauung knüpft auch an die funktionelle Tradition an.

Bis weit in die Nachkriegszeit hinein prägte einfache Vernunft in der funktionalen Tradition den Wohnungsbau. Die Zusammenarbeit zwischen gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften und Architekten pendelte sich zu jener Zeit auf einer nie übertraffenen fruchtbaren Ebene ein. Der Søndergardspark von ungefähr 1950 lehnt sich deutlich an den Formen- und Materialstil der Tradition an und war ausserdem ein Beispiel der Experimentierfreudigkeit bei der Dänischen Gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaft (DAB) in bezug auf niedrige Hausformen und neue Wohnungstypen. Der Bredalspark derselben Gesellschaft wurde gleichzeitig als eine riesige Parkbebauung angelegt, in welcher die versetzten Blocks mit den dazwischenliegenden Parkräumen eine harmonische Einheit bilden. Die Bevölkerung Dänemarks und nicht zuletzt Kopenhagens verzeichnete in der Nachkriegszeit einen nie gesehenen Zuwachs. Es waren drastische Massnahmen vonnöten, um der drohenden Wohnungsnot zu begegnen und dazu noch den gehobenen Wohnungsstandard zu gewährleisten, den alle unter der beginnenden Hochkonjunktur erwarteten. Als Mittel benutzte man Planung Industrialisierung. 1947 zeichnete das regionale Planungsamt unter Leitung des Architekten Peter Bredsdorff die Skizze zu einem Städtebauentwurf für die Region Kopenhagen. Sie zeigte eine Ausrichtung der Bebauung an fünf von der Stadtmitte ausgehenden Fingern entlang, und der Plan wurde bald unter dem Namen «Fingerplan» bekannt. Aufgrund ihrer einfachen, auf der gegenwärtigen Entwicklung aufbauenden Plansymbolik erzielte die Skizze in der Folgezeit denn auch wesentlichen fachlichen und politischen Einfluss.



Entwurf des Leiters des Vermessungsamtes Carl Strintz 1908



Fingerplan 1947

Das Entstehen Christianias 1971



Während der Zwanziger war die Idee entstanden, in der Umgebung Kopenhagens ein Waldgebiet anzupflanzen, um die Vorzüge - natürliche wie künstliche - der nordseeländischen Landschaft nachzuahmen. In der «grünen Denkschrift» von 1936 über ein System von Freiluftgebieten für die Bevölkerung der Hauptstadt suchte man, das Kopenhagener Parksystem durch zusammenhängende Fusswegsysteme, Ausflugsstrassen und Grünflächen in der Umgebung Kopenhagens weiterzuführen. Durch die Bewahrung von benachbarten Landwirtschafts- und Waldgebieten und eventuell Naturschutz schlug man die Etablierung zusammenhängender Systeme von Naturparks sowie das Anpflanzen von Staatswäldern in waldlosen Gegenden vor. Das Parlament und die beteiligten Gemeinden gaben 1967 neuen Anstoss zur Verwirklichung der alten Westwaldpläne, und dieser umfasst nun ca. 1500 Hektar Wald und Weideland. Auf staatlicher Ebene kam die Planung 1947 in der Einrichtung des Ministeriums für Wohnungsbau und des Staatlichen Bauforschungsinstituts zum Ausdruck. Nun wollte der Staat sich wirklich aktiv am Bau- und Wohnungsmarkt beteiligen, und mit Hilfe staatlicher Zuschüsse begann man mit der Umlegung des Wohnungsbaus in Richtung zunehmend industrialisierter Prozesse. Eine der ersten Bebauungen dieser Art waren die Hochhäuser auf der Bellahöhe ein Experiment sowohl in bezug auf die neue Bautechnik und mit der Hausform an sich, da so hohe Häuser in Dänemark bisher nicht existierten. Der modernistische Städtebau, wie ihn der französische Architekt Le Corbusier skizzierte, war damit eingeführt, erhielt jedoch einen noch radikaleren Ausdruck in der 1953-58 erstellten Bebauung Milestedet in Brøndby. Einige Architekten meinten, man habe die Rationalisierung in den Hochhäusern auf Kosten der Wohnqualität und des allgemeinen menschlichen Wohlbefindens zu weit getrieben. Diese Haltung wurde durch soziologische Untersuchungen unterstützt und bestätigt, aber die Industrialisierung des Wohnungsbaus rollte weiter voran.

### Einzelgänger und Meisterwerke

Die modernistische Architektur fand oft einen mechanischen, unartikulierten Ausdruck im industrialisierten Wohnungsbau. Arne Jacobsen dagegen vermochte es bis zu seinem Tod im Jahre 1971, die modernistische Formensprache zur persönlichen Vollkommenheit und Vereinfachung zu treiben, durch die seine Bauwerke internationalen Ruf erlangten. Dies galt z.B. für das Bürohaus für Jespersen & Son und das Rathaus von Rødovre bei

de aus dem Jahre 1955, das SAS Royal. Hotel von 1960 und die Nationalbank von 1971. Das individuell raffinierte und gleichzeitig Typenartige lässt diese Werke zu den architektonischen Höhepunkten dieses Jahrhunderts zählen. Eine andere bedeutende Architektpersönlichkeit der Nachkriegszeit war Kay Fisker, der seine formsichere Version der funktionellen Tradition in Werken wie der Wohnbebauung Wallpark und Wallparkschule, beide aus den Fünfzigern, weiterführte. Jørn Utzon gewann 1957 internationalen Ruhm durch sein Gewinnerprojekt im Wettbewerb um das Sydney Opera House, aber bereits während der unmittelbar vorausgehenden Jahre hatte er die Atriumhausbebauungen in Helsingør und Fredensborg geschaffen, die ein paar Jahrzehnte später, als allgemeine Vorbilder für den Wohnungsbau dienten, aber ausserhalb des Bereichs unseres Guide liegen. Jørn Utzon hat nur wenig in Dänemark gebaut, aber seine organisch straffe Architektur ist in der Bagsværd Kirche von 1976 und dem Paustian-Haus von 1987 vertreten. Die Bebauung Piniehoj in Rungstedlund weist eine konsequente, vereinfachte Architektur auf, die von amerikanischen Werken jener Zeit sowie traditioneller japanischer Baukunst inspiriert ist. Die Architekten Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert hatten wenige Jahre zuvor dieselben Motive im Louisiana-Museum in Humlebæk, das inzwischen ein Bauwerk von internationalem Ruf geworden ist, bearbeitet.

### Debatten und Reaktion

U.a. die Anregung durch Utzons Atriumhäuser lag der grossen, niedrigen Wohnstadt Albertslund Süd zugrunde, die 1963-68 als erster Versuch mit dem industrialisierten verdichteten, niedrigen Siedlungsbau entstand. Im selben Zeitraum errichtete man die monumental hohe Wohnbebauung Hoje Gladsaxe als bisher radikalstes Beispiel des rationalen Etagenwohnungsbaus. Die beiden Bebauungen gaben Anlass zu noch einer heftigen Debatte zum hohen gegenüber dem niedrigen Wohnungsbau, jedoch zeigte es sich nachfolgend, dass die niedrige Bauform vorzuziehen war. Die Bauindustrie, eingestellt wie sie war auf Massenproduktion, setzte sich indessen ihr letztes Denkmal in der Wohnbebauung Brøndby Strand. Sie wurde 1973 fertiggestellt als die dänische Wohnungsbauindustrie mit einer jährlichen Produktion von 50.000 Wohnungen kulminierte. Eine Reaktion auf industrialisiertes Bauen im grossen Massstab wurde vom Staat selbst angeregt. Das Staatliche Bauforschungsinstitut (SBI) schrieb 1971 einen Wettbewerb über verdichteten,

niedrigen Siedlungsbau aus. Er wurde vom radikalen Vorschlag des Architekturbüros Vandkunsten gewonnen, der Bewohnerdemokratie einen hohen Stellenwert einräumte und freimüde, unformelle Lösungen für alles von der Landschaftsplanung bis zur einzelnen Raumausstattung vorlegte. Der Vorschlag wurde, wenn auch in bescheidenem Format in der Bebauung Tinggarden in Herfolge (ausserhalb dieses Guides) verwirklicht, die aber durch ihre lockere und bildhafte Architektur erheblichen Einfluss auf den zeitgenössischen Wohnungsbau gewann. Die rebellische Atmosphäre jener Zeit materialisierte sich desweiteren in der Errichtung der Freistadt Christiania auf Christianshavn 1971. Feellestegnestuen (das «Gemeinschaftsbüro») leitete zwei markante Experimente mit einer Kombination aus Garten- und Stadtwohnungen. Der Farum Midtpunkt von 1974 ist eine kompakte Struktur aus parallelen Terrassenhäusern, während Solbjerg Have in Frederiksberg vom Jahre 1980 in ihrem Karree hohe, straffe Strassenfassaden mit in Terrassen aufgelösten Fassaden zum Hof hin kombiniert. Beide Bebauungen waren einzigartigen Charakters und hatten Sondereigenschaften, die keine weitere Verbreitung fanden. Nach dem SBI-Wettbewerb gewann der verdichtete, niedrige Siedlungsbau an Dominanz. Im Galgebakken in Albertslund Nord wurde 1974 mit Haustypen und Nachbarbeziehungen experimentiert, und ein paar Jahre später demonstrierte die benachbarte Bebauung Hyldespjeldet, wie sich eine kasbah-artige Struktur aus Fertigteilen aufbauen ließ. Bauherr für beide Bebauungen war die Vridsloselille Baugenossenschaft, die auch die Siedlung «Dorfteich», Gadekeeret in Ishøj von 1979 bauen ließ, in dem die Fertigelemente in einer Dorfszene benutzt wurden, die alte dänische Dörfer zum Vorbild nahm. Der verdichtete, niedrige Siedlungsbau erreichte seinen architektonischen Höhepunkt mit der vom Architekturbüro Vandkunsten entworfenen Bebauung Fuglsang Park in Farum vom Jahre 1983, wo die Wohnungen mit der kongenialen Stenvadsskule des Architekturbüros A5 in einer harmonischen Ganzheit zusammengebaut sind. Eine entsprechende Originalität und Kraft liegt in der fast gleichzeitigen Doppelbebauung des Büros Vandkunsten in Veerlose, den Hesseibo und Norgards Plantagen.

### Öffentliche Monumente

Während der Wohnungsbau mit Grossbetrieb und Rationalisierung zu kämpfen hatte, markierten Stadt und Staat sich mit monumentalen Grossbauwerken. Über denselben Zeitraum hinweg bis Mitte der siebziger Jahre wurde das Kopenhagener

Amtskrankenhaus in Herlev und das Gemeindehospital in Hvidovre auf Grundlage zweier völlig entgegengesetzter Vorstellungen errichtet. Das erstere ist mit seiner Höhe von 120 m eine grossartige Skulptur der Kopenhagener Skyline, während das andere eine langgestreckte, flache Anlage mit struktureller, modernistischer Formsprache darstellt. An der Technischen Universität Dänemarks in Lyngby baute man mehrere Jahre hindurch bis 1974, und sie verbildlicht die damaligen Ideale von Rationalität und struktureller Organisation. Das Panum Institut in Nørrebro ist der Ausdruck einer ähnlichen Denkweise, aber stärker konzentriert und mit einer brutaleren Formsprache. Vom Kirchenbau der Periode zeigt der Guide drei Werke von Johan Otto von Spreckelsen, der 1983 den Wettbewerb über den Triumphbogen der Menschheit in Paris gewann. Wie dieses internationale Grosswerk bauen die katholische Sankt Nikolaj Kirche in Hvidovre, die Vangede Kirche und die Stavnsbolter Kirche in Farum auf dem Würfel und Quadrat-Prinzip. Die Werke zeigen die intensive Arbeit des Architekten mit dem Verhältnis zwischen Geometrie, Form und Licht. Ein ganz anderer Einfallswinkel zum Kirchenbau geht aus der Auferstehungskirche von Inger und Johannes Exner in Albertslund von 1984 hervor, wo Formen, Licht und Materialien Räume voller Stimmung und Mystik hervorbringen. Um einen wesentlichen Teil des Stadtwachses im Hauptstadtraum nach Süden zu dirigieren, verabschiedete das Folketing (Parlament) 1961 das Gesetz zur Planung des Koge Bucht-Bereichs. Der Ausbau dieses Stadtbands ist einzigartig in Grösse und kraft des rekreativen Wertzuwachses, der dem Bereich durch die Planung zugeführt wurde. Das Gebiet erhält mit dem Museum für Moderne Kunst, das 1996 eingeweiht werden soll, eine weitere architektonische Attraktion.

### Alte Tugenden

Mitte der 1980er entstand ein neues Interesse am Etagenhaus im Wohnungsbau, und wieder trug der Staat zur Anregung bei. Der Wettbewerb des Ministeriums für Wohnungsbau 1983 über «Das-neue Etagenhaus» wurde vom Büro «Arkitektgruppen» in Århus gewonnen. Die Bebauung Engen, «die Wiese» in Rødovre ist eines mehrerer Projekte, die nach dem Bausystem des gewinnenden Projekts realisiert wurden. Im selben Zeitraum erwiesen die Rentenkassen sich als ein neuer Typ Bauherr im Wohnungsbau. Ohne den Rahmenbetrag, der die Entfaltungsmöglichkeiten im gemeinnützigen Wohnungsbau beschränkte, traten die Bauten der Rentenkassen mit einer ehrgeizigen Architektur hervor,

die sich oft an den zeitgenössischen Ansprüchen an Formalismus und mondänen Lebensstil orientierte. Die Wohnbebauung Dalgas Have und die Handelshochschule in Frederiksberg vom Ende der achtziger Jahre bilden einen ganzen in diesem Gedankengang konzipierten Stadtteil, der von Henning Larsens Architekturbüro entworfen wurde. Die Handelshochschule ist ausserdem von einem international bekannten Werk des Büros inspiriert, dem Aussenministerium in Riyadh, Saudiarabien. Weniger formell, aber doch im Sinn eines kurzgehaltenen, dem Zeitgeist entsprechenden Lebensstils, ist der elegante und poetische «Dianas Garten» in Horsholm des Büros Vandkunsten von 1992. Die formalistische Architektur erreichte jedoch ihren Höhepunkt in bezug auf Radikalität und Umfang in der neuen Stadt Hoje Taastrup, die nach einem preistragenden Vorschlag des Architekturbüros von Jacob Blegvad im 1978 ausgeschriebenen Wettbewerb gebaut wurde. Die Stadt ist das eindeutigste Werk des Neo-Rationalismus hierzulande, und die Bögen über dem Bahnhof haben Høje Taastrup zur «Stadt der Bögen» werden lassen.

### Neuerungen und Zukunft

In der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts stellte sich die wichtige Aufgabe der Stadterneuerung in Kopenhagen wie auch in anderen Städten. Die ersten Arbeiten wurden bereits während des Zweiten Weltkriegs im Viertel um die Borgergade und Adelgade herum ins Werk gesetzt. Die Sanierung am Bremerholm Ende der sechziger Jahre war drastisch und führte zu sowohl markanten Neubauten wie dem beschriebenen alten Karree. Die Anlegung der Pistolstreeede-Passage 1971 zeugte vom Interesse an der Bewahrung alter Bauten nur um ihres malerischen Äusseren willen, und der gleichzeitige Sofienhof auf Christianshavn war ein intelligenter Vorschlag zur Anpassung neuer Bebauungen an eine alte Umgebung. Diese Haltung hatte allerdings keine Durchschlagskraft, als man Ende der Siebziger die Slumgebiete des «Schwarzen Vierecks» (Sorte Firkant) in Nørrebro in Angriff nahm. Eine Stadterneuerung dieser Grössenordnung erwies sich als reiner Sprengstoff, was die Zusammenstösse zwischen den Einwohnern Nørrebros mit den Behörden im Jahre 1980 deutlich zeigten. Die neuen Häuser in Nørrebro konnten auch im Rückblick nicht von der Notwendigkeit bzw. Richtigkeit dieser Form der Erneuerung überzeugen. Bei der Erneuerung der Viertel an der Rigensgade und am Gammelholm Anfang der 1980er ging man behutsam zu Werk, und die Arbeiten bestanden zum Teil in reiner Restaurierung. Mittels geringfügiger Erneuerungen

und reiner Baulückenschliessungen konnte die neuzeitige Architektur sich besser geltend machen. Dies kommt besonders ausgeprägt zum Ausdruck im Garvergaden des Büros Vandkunsten in Osterbro und «Der blauen Ecke» auf Christianshavn, die beide vom Ende der Achtziger stammen, und etwas moderater im Porthuset von 1991 in Vesterbro. Das Gleichgewicht zwischen künstlerischen und städtebaulichen Kriterien bei Baulückenschliessungen ist schwer zu treffen, wird aber in Hennings Larsens strenglinigen BT-Haus von 1994 vorbildlich festgehalten. Die Erneuerung der gegenwärtigen Stadt wird sicher noch geraume Zeit hindurch mehr Kräfte in Anspruch nehmen als Neubauten. Die Rolle Kopenhagens als Kulturhauptstadt Europas 1996 gab sicher Anlass zu einzelnen grösseren Bauvorhaben wie dem Anbau an der Königlichen Bibliothek und am Staatlichen Museum für Kunst. Sie werden jedoch erst 1997 fertiggestellt sein. Die Erneuerung und/oder Erweiterung der Stadt wurde in Verbindung mit dem geplanten neuen Stadtteil Ørestaden auf Vestamager zum Diskussionsthema erhoben. In der Stadterneuerung dreht sich die Debatte ausserdem noch immer um Bewahrung oder Neubau, z.B. bei der bisher grössten Stadterneuerungsaufgabe, die in Vesterbro im Gange ist und noch bis weit ins nächste Jahrhundert reichen wird. Die Renovierung eines der soliden, alten Häuser Vesterbros beweist, dass die Architektur der Vergangenheit mit der gegenwärtigen und mit ökologisch ausgerichteten Techniken eine Einheit bilden kann, die vielversprechend für unsere Zukunft aussieht. Es gilt, den Kopenhagener Ton zu halten.



Beim «Hafenwettbewerb» von 1985 wurde das ehemalige Schifffahrtsgelände als Erholungsraum gesehen.



Badeanstalt von PLOT (2005) vor dem neuen Hafenpark Islands Brygge.

Übersichtsplan zum Hafenwettbewerb von 1985 im Hinblick auf die Umnutzung und Aufwertung von Industriebrachen mitten in der Stadt.

**DEL 1**  
HELHEDSPÅN







## Werk, Bauen, Wohnen, 10.2008

Jens Kvorning

# KOPENHAGENS NEUES GESICHT

### Die Umgestaltung der Hafenanlagen und der Bau des Stadtteils Ørestad

Kopenhagen hat in den vergangenen 25 Jahren wie viele andere Städte damit gekämpft, sich den veränderten Bedingungen der Globalisierung anzupassen. Die Geschichte dieses Ringens lässt sich anhand einiger wichtiger Wettbewerbe erläutern, denn diese dienen oft als Orientierungspunkte in der architektonischen Debatte.

Architektonische und städtebauliche Wettbewerbe eröffneten in Kopenhagen Diskussionen und setzten Prozesse in Gang, bei denen die verschiedenen Akteure der Stadtentwicklung gelernt haben, mit den neuen Gegebenheiten der globalisierten Welt umzugehen. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Politik, Planung und Medien ist dabei in den Vordergrund gerückt. Genau diese Beziehungen stehen in der Regierungsperiode der derzeitigen Oberbürgermeisterin im Mittelpunkt. Statt einer traditionellen Rollenzuteilung in politische Verantwortungsbereiche ist die Entwicklung der Stadt von der neuen Regierung zum politischen Gesamtprojekt erhoben worden. Das weist Architekten und Planern eine zentrale Rolle zu. Die Frage ist, ob sie ihr gerecht werden können.

In den achtziger Jahren bestimmte die Vision der Grossstadt Kopenhagen in einer industriellen Gesellschaftsordnung die konkreten politischen und planerischen Aktivitäten. Der Fingerplan von 1947 lieferte ein klares Bild davon, was Fachleuten und Politikern wichtig war: eine offene Stadt zu schaffen, die an ihren Rändern wachsen und dabei eine Balance zwischen den besiedelten Fingern und den unbebauten Landstrichen dazwischen gewährleisten sollte. Das Stadtzentrum galt nach der damaligen Auffassung als fertig gebaut.

Ende der achtziger Jahre begannen sich jedoch neue Bilder auf-

zudrängen. Auf einmal wurde der Entwicklungskanon des Nebeneinanders von Vorstädten und offener Landschaft in Frage gestellt. Auslöser war ein Wettbewerb von 1985/86, der die Frage aufwarf, wie sich die brachliegenden Teile des Hafens in den städtischen Alltag integrieren liessen. Dieser Studienauftrag weckte in der Öffentlichkeit ein neues Interesse für Architektur und Stadtplanung. Zudem generierte er hohe Erwartungen an eine Entwicklung des Hafens durch Umnutzung der aufgelassenen Industrieanlagen. Dies brachte auch Investoren dazu, den Hafen und die zentralen Stadtviertel als lukrative Orte für neue Projektentwicklungen wahrzunehmen.

### Ørestad als Ausweg aus der Immobilienkrise

Der Fokus der Stadtentwicklung verlagerte sich von den Vorstädten auf die innerstädtischen Viertel. Dies bedeutete, dass der Markt zu spielen begann. Doch stellte sich die Ökonomie bald auch als unbarmherzige Grösse heraus. Die Erwartungen an die Entwicklung des Hafens seitens der Investoren waren so unrealistisch, dass die gesamte Developer-Branche um 1990 zusammenbrach. Keines der vielen Umgestaltungsprojekte wurde ausgeführt, bevor Ende der neunziger Jahre wieder Leben in den Immobilienmarkt zurückkehrte.

Genau aus dieser Krise entstand eine andere urbanistische Initiative mit grosser Wirkung: der Vorschlag zur Errichtung des neuen Stadtteils Ørestad. Grund hierfür war vor allem eine steigende Besorgnis bei den staatlichen Verantwortlichen darüber, ob Kopenhagen es schaffen würde, sich im globalen Konkurrenzkampf der Städte zu behaupten. Der erste Versuch, die Prosperität der dänischen Hauptstadt zu stärken, war der Entscheid, eine Brücke nach Schweden zu errichten und dadurch eine grössere zusammenhängende Region zu schaffen. Im Zusammenhang damit tauchte der Vorschlag auf, einen neuen Stadtteil zu bauen, der die zentralen Teile Kopenhagens mit dem neuen internationalen Kommunikationskorridor verbinden sollte, den die Brücke entstehen liess.

Für den städtebaulichen Leitplan dieses neuen Stadtteils wurde ein internationaler Studienauftrag ausgelobt. Dieser sollte nicht nur Ideen zur Entwicklung Ørestads hervorbringen, sondern wurde auch als Methode begriffen, den neuen Stadtteil zu vermarkten. Das Ørestad-Projekt mit seiner Einbindung von Phänomenen wie Stadtmarketing oder der Medienszene zeigte, dass sowohl bei der gesamtstaatlichen wie auch bei Teilen der kom-

*Die mögliche neue Gestalt der Carlsberg-Anlage aus der Vogelschau.*



munalen Verwaltung ein Modernisierungsprozess ablief, der in Richtung einer stärker strategisch und handlungsorientierten Denkweise deutete. Die Neuorientierung manifestierte sich auch daran, dass Ørestad nicht nur ein ambitioniertes Stadtentwicklungsprojekt war, sondern mit der Schaffung einer neuen U-Bahnlinie einherging. Diese sollte von einer Entwicklungsgesellschaft durch den Verkauf von Bauland in Ørestad finanziert werden.

In städteplanerischen Fachkreisen gab es indessen eine ausgeprägte Skepsis gegenüber dem Ørestad-Projekt. Der Widerstand hatte sowohl mit einem anhaltenden Glauben an den Fingerplan und die offene Stadt zu tun, wie auch mit einem generellen Misstrauen gegenüber umfassenden Erweiterungsprojekten. Trotz aller Bedenken wurde die Entwicklung von Ørestad nach ein paar Jahren des Tauziehens jedoch ein grosser kommerzieller Erfolg. Er leitete eine zehnjährige Boom-Zeit ein, in der erhebliche Umgestaltungen im innerstädtischen Kopenhagen stattfanden.

### Der Hafenwettbewerb

Obwohl der Hafenwettbewerb ein reiner Ideenwettbewerb war, rief er eine innovative Strategie ins Leben:

Grossen Kulturbauten wurde die Rolle von Entwicklungsmotoren für den Hafen zugewiesen. Dabei gab es ein Aussenseiterprojekt, dem es wichtig war, den Hafen als grossen Erholungsraum zu verstehen - dieses wurde von einem der bekanntesten Comic-Zeichner jener Zeit illustriert. Das Projekt wurde 1987 von den meisten Architekten allerdings als völlig überzogen aufgefasst. Die Idee, Bäume und Heissluftballons sowie Zirkuszelte und Schrebergartenhäuser entlang der Quais zu platzieren, schien sich über das neu erstarkte Selbstwertgefühl der Architekturszene lustig zu machen. Schliesslich war dieses in einer klassischen Ordnung der Stadt mit Strassen und Plätzen verwurzelt.

Trotzdem hat die Entwicklung des Hafens am Ende zu gewissen Teilen die Gedanken von Befürwortern wie von Gegnern dieses Projekts aufgegriffen. Die sehr formellen Räume, die sich rund um die grossen Kulturinstitutionen bildeten und die einer Struktur der klassischen Stadt verpflichtet sind, erhielten auf einmal eine neue Herausforderung: Mit Verspätung war die Idee der Hafenfront als Erholungsraum wieder aufgetaucht.

Eine Interessenvertretung der Einwohner eines peripheren Stadtteils am Hafen hatte lange dafür gekämpft, einen Park zu

schaffen. Dies gelang Ende der neunziger Jahre ohne grosses Aufsehen. Zusätzlich wurde 2005 eine Badeanstalt im Hafen gebaut. Die Kombination von Park und Freibad schuf einen enorm populären Ort und lehrte die Kopenhagener ebenso wie die lokalen Politiker und Planer, dass der Hafenraum nicht als formeller Stadtraum verstanden werden sollte, sondern auch zu einem attraktiven Erholungsraum entwickelt werden kann. Dass es in der Praxis also möglich ist, mit Hybridräumen und Überlappungen zwischen Urbanität und Erholung zu arbeiten, über die in der Fachwelt so viel theoretisiert wird.

So folgt auch die Schaffung des Amager Strandparks demselben Interesse für neue Erholungsräume. Er wurde in der Praxis viel mehr als nur ein Strandpark nämlich zu einer neuen Form von öffentlichem Raum, der über das ganze Jahr viele verschiedene Gruppen anzieht.

### Die Metropolzone

Die Zeit zwischen dem Ende der achtziger Jahre und der Jahrtausendwende kann man als Kopenhagens tatsächliche Anpassung an die postindustriellen Bedingungen bezeichnen. Ausser der physischen Transformation haben sich auch andere Auswirkungen zu erkennen gegeben - unter anderem eine gewaltige Verteuerung der Immobilienpreise und eine dazu gehörende soziale Segregation des Stadtraumes. Vier Wettbewerbe zeigen, wie die neuen Fragen zur Stadt seither verstanden und behandelt werden.

Im Jahr 2007 wurden fünf Teams eingeladen, Vorschläge zu der «Metropolzone» zu erarbeiten. Dabei handelt es sich um das Gebiet um den Kopenhagener Hauptbahnhof, in welchem der Tivoli-Park und andere Vergnügungstätten liegen. Es ist eine Gegend, in die viele Menschen kommen, in der es gleichzeitig jedoch sehr wenig traditionelles städtisches Leben gibt. Die Leute gehen entweder in die geschlossenen Anlagen wie den Vergnügungspark Tivoli oder queren das Viertel bloss auf ihrem Weg vom Hauptbahnhof in angrenzende Stadtteile mit Geschäften, kulturellen Einrichtungen oder touristischen Attraktionen.

Man kann aber durchaus diskutieren, warum die «Metropolzone» einen so geringen Aktivitätsgrad hat und wie man ihre Potentiale weiterentwickeln könnte. Allein die Benennung ist ein klares Signal seitens der Stadtoberhäupter. Man wünscht, dass sich Kopenhagen zu einer international bedeutenden Stadt in einer globalisierten Wissens- und Erlebnisökonomie entwickelt.

Die neue Stadtregierung bringt sehr viel Aufmerksamkeit auf, wenn es darum geht, wie man das innerstädtische Kopenhagen attraktiver machen könnte - und hierbei ist der Eindruck, den das Stadtzentrum auf den internationalen Tourismus und die internationale Mittelklasse macht, sehr wichtig. Gleichzeitig liegt den Politikern eine breitenwirksame Diskussion um die Entwicklung der Stadt am Herzen.

Der Studienauftrag für die Metropolzone wurde daher mit einer Medienstrategie koordiniert, die sowohl mündliche wie visuelle Präsentationen als Events mit Ausstellungen und Debatten inszenierte. So war auch Medienmagnet Rem Koolhaas eingeladen, die eingereichten Projekte zu kommentieren. Etwas überraschend stand er denjenigen Beiträgen kritisch gegenüber, die seiner eigenen Arbeitsweise glichen, und lobte vielmehr diejenigen Projekte, die sich eher auf die spezifischen Qualitäten des Viertels bezogen. Es war genau die Fragestellung nach dem Aufgreifen bestehender Umgebungsqualitäten, welche die Entwürfe grundlegend voneinander unterschied. Zwei oder drei Projekte standen unverhohlen unter dem Eindruck des holländischen Pragmatismus und seiner Ausdruckformen. Zwei andere Beiträge identifizierten dagegen die Qualitäten und Traditionen der Gegend und arbeiteten auf traditionelle Art mit Gewichtungen im öffentlichen Raum.

### **Carlsberg**

Die Carlsberg-Brauereien verlagern im Herbst 2008 ihre Produktion aus Kopenhagen weg. Im Jahr 2007 wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben. Dessen Resultate sollten Vorschläge liefern, wie das Industriegelände zukünftig als gemischtes Stadtgebiet genutzt werden könnte. Dabei sollen es sein Qualitätsanspruch und seine Attraktivität zu einer selbstverständlichen Destination in der Region Kopenhagen machen. Die Brauerei lag ursprünglich ausserhalb der Stadt.

Heute findet sie sich im zentralen Dreieck zwischen Vesterbro, Valby und Frederiksberg, mitten in einer lebhaften städtischen Zone voller kultureller Angebote. Das Carlsberg-Gelände umfasst eine grosse Anzahl nobler Industriebauten. Es repräsentiert hundert Jahre Architekturgeschichte, war allerdings bisher nicht öffentlich zugänglich. Die Eigentümergesellschaft der Brauereien organisierte den Wettbewerb selbst, ebenso zeichnet sie für den weiteren Entwicklungsprozess verantwortlich: Dieselbe Aufmerksamkeit, welche die neue Kopenhagener Regierung der

Stadtentwicklung widmet, zeigt auch die private Bauherrschaft Carlsberg. Mit einer bis dahin nie gesehenen Intensität wurde der Wettbewerb als Event lanciert, das sowohl bei der breiten Öffentlichkeit als auch bei potentiellen Investoren eine hohe Erwartungshaltung aufbaute. Es gab Führungen durch die bislang unzugängliche Anlage, und es fanden zahlreiche Anhörungen und Gespräche mit verschiedenen Gruppen statt. Parallelwettbewerbe mit Kindern und mit Laien wurden durchgeführt, und die 250 Wettbewerbsprojekte in einer öffentlichen Ausstellung gezeigt, bevor die Jurierung überhaupt begann. Alle diese Aktivitäten trugen dazu bei, eine Leidenschaft für das aufzubauen, was sich in dieser Anlage entwickeln könnte, wie sie Kopenhagen noch nicht erlebt hatte.

Vor zehn Jahren war eine öffentliche Anhörung eine Veranstaltung, bei der diejenigen, die dagegen waren, kamen, um Nein zu rufen. Bei Carlsberg gelang es, mit einer Diskussion um die Zukunft der Stadt breit gefächerte Gruppen zu begeistern. Die grosse städtebauliche Herausforderung lag dabei in der Frage, was es bedeutet, ein Gebiet mit seiner eigenen Geschichte und seiner unverwechselbaren Struktur in die umgebende Stadt zu integrieren. Es galt, eine Serie von ausgezeichneten Industriebauten zu verdichten und zu erweitern sowie zwischen grossen, monolithischen Gebäudevolumina intime Stadträume zu schaffen, in denen man sich gerne aufhält. Gefordert waren funktionelle und prozesshafte Programme zur Nutzung der verschiedenen Volumina.

### **Kløvermarken**

Die baulichen Veränderungen Kopenhagens in den letzten zwanzig Jahren gingen mit kulturellen und sozialen einher - unter anderem in Form einer steigenden Segregation. Diese lässt sich teilweise auf das steigende Niveau der Wohnpreise zurückführen und treibt Menschen mit durchschnittlichen Einkommen weit in die Region hinaus.

Die neue Oberbürgermeisterin von Kopenhagen erklärte diese Problematik zu einem tragenden Thema in ihrem Wahlkampf und machte sich auch gleich daran, Pläne für 5000 «affordable homes» innerhalb der Stadtgrenzen zu entwickeln. Das Architekturbüro Plot entwarf teilweise in Eigeninitiative einen Vorschlag für Bauten entlang den Rändern eines grossen Sportareals.

Das Projekt «Kløvermarken» sollte einen wesentlichen Teil der Wahlversprechen einlösen. Stattdessen warf es erhebliche städ-

tebauliche und massstäbliche Fragen auf und rief bei den Sportorganisationen, die in diesem Gebiet zu Hause sind, vehemente Kritik hervor.

Kløvermarken vermittelt als grosses, unbebautes Areal zwischen der historischen Befestigungsanlage, die an dieser Stelle noch intakt ist, und den Stadtteilen, die in der Frühphase der Industrialisierung gebaut wurden. Dank seiner Leere macht es die Stadtstruktur lesbar: So kann man etwa vom grossen Rasen aus alle Türme der mittelalterlichen Stadt sehen.

Plots Vorschlag nahm auf diesen übergeordneten stadtkontextuellen Zusammenhang keine Rücksicht. Im Laufe der Zeit wurde die Kritik an dem Projekt so heftig, dass es zurückgezogen werden musste. Stattdessen wurden sechs Projektteams eingeladen, Lösungsvorschläge zu unterbreiten. Gleichzeitig wurde ein Privatgrundstück mit einbezogen, welches das Wettbewerbsgelände mit dem Oresund verbindet.

Der Studienauftrag ordnet sich in eine grössere städtebauliche Diskussion ein. Unter dem Aspekt der Nachhaltigkeit gibt es den Wunsch, dichter zu bauen. Wo wird aber der Punkt erreicht, an dem eine Verdichtung der Stadt zu einer Verschlechterung des Alltagslebens führt? Wann schwindet die Nachhaltigkeit, weil die notwendigen Erholungsanlagen verkleinert werden oder sich weiter in die Region hinaus verlagern? Wie soll Kopenhagen mit seiner Geschichte und deren Bedeutung umgehen? Wie lassen sich neue Typologien des öffentlichen Raumes entwickeln, die auch mit Hybridität arbeiten?

### Der Lernprozess

Der Bau einer Brücke zwischen Kopenhagen und Malmö war der Versuch, eine dynamische Entwicklung in der Oresundregion anzuschreiben. Ironischerweise haben die 2007 durchgeführten Revisionen der dänischen Gemeindestrukturen sowie der Planungsgesetzgebung die Regionalplanung geschwächt. Trotzdem lobte der private Fonds Realdania im Herbst 2007 einen Wettbewerb aus, der Visionen für die Oresundregion entwickeln sollte. Damit versuchten seine Initianten auch, die Debatte um die Zukunft der Regionalplanung wiederzubeleben. Schliesslich hat Kopenhagen in den vergangenen Jahren gelernt, was es heisst, die postindustriellen Bedingungen zu verstehen und mit ihnen umzugehen. Wenn man diesen Lernprozess positiv beurteilt, versteht er sich als erhöhtes öffentliches Interesse für Fragen der Architektur und der Raumplanung der Stadt, als neugewonnene

Fähigkeit, mit der Komplexität der Stadt und den postindustriellen Bedingungen umzugehen, sowohl baulich als auch auf politisch-administrativem Niveau. Wenn man die Entwicklung kritisch betrachtet, kann man sagen, dass man das Verständnis für die Stadtlandschaft als Gesamtheit verschiedenster Einzelteile vermisst. Bei Architekten und Stadtplanern gibt es eine Tendenz, die Stadt entweder als Ansammlung selbstständiger architektonischer Objekte aus dem internationalen Referenzrepertoire zu verstehen oder - im Versuch eine neue übergreifende Ordnung herzustellen - auf die Megastrukturgedanken der fünfziger Jahre zurückzugreifen.



Grundtvig-Kirche in Kopenhagen, v. P. Jensen-Klint und K. Klíngt, 1921-40.

Die tief eingeschnittenen Öffnungen lassen die Aussenwände des Schauspielhauses massiv wirken



Ein eben fertiggestelltes Geviert von Sluseholmen, einem neuen Quartier im Hafen von Kopenhagen, mit Fassaden aus verschiedenen Backsteinarten

Quaihaus in Sluseholmen D, von Force 4, 2005.



MusterwändeaneinerAussenwand der Fabrik von Petersen Tegl, mit roten, schwarzen, gelben bis weissen Backsteinen in mannigfachen Schattierungen.





## Werk, Bauen, Wohnen, 10.2008

Michael Hanak

### LEBENDIGE TRADITION

#### Backsteinbauten im Kopenhagener Hafen

In Kopenhagen findet, wie in anderen Hafenstädten Europas, eine städtebauliche Neuorientierung zum Wasser hin statt. In den letzten Jahren entstanden zahlreiche Wohnbauten und öffentliche Gebäude, von denen viele wie die umgenutzten Lagerhäuser - Sichtbacksteinfassaden aufweisen. Eine typische dänische Bautradition erfährt neuen Aufschwung.

Kopenhagen ist eine Stadt aus Backsteinen. Ihre Häuser sind mehrheitlich mit den Modulen aus gebranntem Ton aufgebaut. Viele tragen das Sichtmauerwerk offen zur Schau, andere geben die Materialität ihrer Aussenmauern erst in den Hinterhöfen zu erkennen. Oftmals wurde das Mauerwerk gekalkt, so dass die Steine noch durchschimmern, manchmal auch verputzt und mit einem Anstrich versehen. Typisch sind dennoch die roten und gelben Sichtbacksteinfassaden, die bei einfachen Wohnbauten flächig aufgemauert sind und bei besonderen Bauaufgaben Schmuckformen aufweisen. Backsteine haben in Kopenhagen eine grosse Präsenz über alle Gebäudetypen hinweg: Schlösser, Kirchen, Museen, Bahnhöfe, das Rathaus, die Universitätsbibliothek, aber auch die charakteristischen grossen Blockrandbebauungen und die Fabriken, die Bauten der Marine sowie die Lagerhäuser am Hafen demonstrieren materielle Einheit.

In Dänemark begann man um das Jahr 1160 mit Know-how aus der Lombardei geformte Tonerde zu Backsteinen zu brennen.<sup>2</sup> Der Einfluss auf das Bauwesen war enorm: Man war nun nicht mehr auf Natursteine angewiesen, sondern konnte relativ einfach viel Baumaterial bereitstellen. Valdemar der Grosse setzte den neuen Baustoff gezielt für den Ausbau des Königreichs ein. Die unzähligen Dorfkirchen, die in der Folgezeit in ganz Dänemark entstanden, wurden in diesem Umfang erst durch die Zieglherstellung möglich.)

Nachdem Kopenhagen Hauptstadt des Königreichs geworden war, regte Christian IV während der Renaissance eine ausgedehnte Bautätigkeit an: Schloss Rosenborg, die Alte Börse und der Runde Turm sind alle Backsteinbauten. Erst im Zuge des Klassizismus, als «Staatsarchitekt» C. F. Hansen die Gestalt der Stadt prägte, herrschten glatt verputzte, hell gestrichene Fassaden vor - wenn auch das Baumaterial darunter meist dasselbe blieb. Während der Suche nach einer dänischen Identität innerhalb der modernen Architektur entstand in den 1920er und 1930er Jahren ein Manifest des Backsteinbaus: die Grundtvig-Kirche. Peder Jensen Klint und sein Sohn Kaare Klint verbanden die typische Bauweise der dänischen Dorfkirchen mit den geometrischen Formen des Backsteinexpressionismus.

Bis heute wird die Architektur in Dänemark charakterisiert durch eine Schlichtheit und Nüchternheit, die der puritanischen Ethik entspricht und auf dem klassizistischen Erbe aufbaut. Die Moderne schloss an diese Qualitäten an und kreierte das, was der bedeutende dänische Wohnungsbauarchitekt Kay Fisker die «funktionale Tradition» nannte.<sup>4</sup> Den Traditionsbezug stellten nicht zuletzt «ortsverbundene» Materialien wie der Backstein her, der von Fisker, Vilhelm Lauritzen, Arne Jacobsen und anderen ganz selbstverständlich neben glatten, flächigen Fassadenverkleidungen der Moderne eingesetzt wurde. Mit Vorliebe bei Wohnhäusern und öffentlichen Gebäuden angewandt, scheinen die handlichen Backsteine jenen menschlichen Massstab zu vermitteln, der die skandinavische Moderne auszeichnet.

#### Städtebau mit Backsteinmodulen

Viele der in den letzten Jahren erstellten und derzeit im Bau befindlichen Neubauten in Kopenhagen zeigen Sichtbacksteinfassaden.<sup>5</sup> Im Hafen der dänischen Metropole wird die traditionsbezogene Materialwahl augenscheinlich - vergleichbar mit den Neugestaltungen in den Hafengebieten von Amsterdam und Hamburg, wo ebenfalls mit Backsteinbauten an die lokale Bautradition angeschlossen wird. Von besonderer Tragweite ist das Quartier Sluseholmen, ein neu erschlossener Stadtteil im einst rein industriell genutzten Südhafen, in dem gegenwärtig rund tausend Wohnungen und einige Geschäfte bezogen werden. Der Bebauungsplan sieht geschlossene Wohnblocks mit begrünten Innenhöfen vor, umgeben von Kanälen, Quais und Brücken. Der Masterplan, den der niederländische Architekt Sjoerd Soeters zusammen mit dem dänischen Büro Arkitema ausarbeitete, gibt

auch Regeln bezüglich Proportionen, Farben und Materialien der Gebäudehülle vor. Unter diesen Voraussetzungen entwarfen rund 25 Architekturbüros die einzelnen Häuser - respektive die Grundrisse und Fassaden. Mittels unterschiedlichem Sichtbacksteinmauerwerk versuchten sie, die uniform aneinander gereihten Häuser möglichst individuell aussehen zu lassen. Die Architekten experimentieren mit den Möglichkeiten der Verblendfassade in allen nur erdenklichen Verbänden, Farbschattierungen und Ornamenten. Gesucht wird urbanistische Einheitlichkeit bei architektonischer Vielfalt.

### Das Backen der Steine

Dänemark hat einen enormen Vorrat an Tonerde, die sich für die Ziegelherstellung eignet. Dank diesen geologischen Voraussetzungen etablierten sich über die ganze Nation verteilt etliche Ziegelwerke, von denen heute nur noch ein Bruchteil besteht. Lange Zeit waren Backsteine nur prominenten Bauvorhaben vorbehalten und für gewöhnliche Wohnhäuser zu teuer. Ende des 18. Jahrhunderts begannen etliche Bauern mit der Ziegelproduktion, und das brandsichere Mauerwerk setzte sich allgemein durch. Mit der Industrialisierung schliesslich gewann die Backsteinherstellung an Verbreitung. Der Produktionsprozess, während dem aus Lehm ein Mauerziegel wird, blieb seit den Anfängen im Prinzip unverändert, wenn auch die Hilfsmittel optimiert wurden: Lehmbau, Aufbereitung, Formen, Trocknen, Brennen (bei 1000 bis 1100 Grad Celsius) und Sortieren.

Eine Ziegelei, die in der zeitgenössischen Architektur Dänemarks äusserst präsent ist, heisst «Petersen Tegl» >>. An vielen, ja an fast allen hervorragenden Backsteinbauten werden die Erzeugnisse dieses Lieferanten vermauert. Das Werk liegt im südlichen Jütland, an idyllischer Lage direkt an einem Seitenarm des Flensburger Fjordes. Der Betrieb mit rund 100 Mitarbeitern stellt jährlich 18 Millionen Normalziegel und weitere 2,5 Millionen Spezialziegel her - eine vergleichsweise kleine Produktion. Seniorchef und Spiritus Rector ist Christian Petersen, der das Familienunternehmen in der siebten Generation führt. 1791 erhielt sein Urahne, ein Kleinbauer, von König Christian VII die Genehmigung zur Gründung der Ziegelei. Lange Jahre unterschied sich diese nicht von anderen Herstellern in der Gegend, die sich in einem Verbund zusammengeschlossen hatten. Als Petersen 1993 austrat, um eigene Wege zu gehen, prophezeiten ihm die nun zu Konkurrenten gewordenen Kollegen eine minimale Überlebenszeit.

Doch sein Motto, alle Wünsche der Kunden wenn irgend möglich zu erfüllen, sollte sich auszahlen.

Das Besondere an Petersens Mauersteinen sind die unzähligen Farbschattierungen und die unregelmässigen Oberflächen. Erreicht werden diese Eigenschaften durch traditionelle Techniken: Wasserstrich und Kohlebrand. Wasserstrichziegel werden hergestellt, indem man einen feuchten Tonklumpen in einen nassen Holzrahmen gibt, die überflüssige Masse abstreicht und die Formschablone abzieht. Kohlebrandziegel seien, so erklärt Christian Petersen, ganz anders als heutige Gasbrandziegel. In der Kohlefeuerung werden die Farben vielfältiger und die Steine bekommen unterschiedlich helle und dunkle Nuancen.

Petersen stellt die Maschinen selbst her, die nach den alten Prinzipien arbeiten, damit die maschinell hergestellten Steine das gleiche Aussehen wie die ursprünglich handgemachten erhalten. Und auf eine weitere Finesse in der Produktionskette legt er Wert: Die variierenden Backsteine werden von Robotern und von Hand gemischt auf die Paletten gestapelt, um ein Sortieren auf der Baustelle zu erübrigen. Denn die Mauer soll gleichmässig ungleichmässig aussehen.

Nebst der Tradition pflegt Petersen ebenso die Innovation. Das prominenteste Beispiel einer Produktentwicklung ist sein Kolumba-Stein. Als Peter Zumthor für den Museumsbau des Erzbistums in Köln einen geeigneten Ziegelstein suchte, um auf der vorgefundenen Ruine weiterzumauern, entwickelte Petersen in mehrjähriger Arbeit einen besonderen Stein. Dessen warmes Grau zeigt bunte Farbnuancen und korrespondiert so mit den mittelalterlichen Ziegelsteinen, Tuffen und Basalten. Seine schlanke Sichtfläche von 54 x 4 cm bei einer Breite von 21,5 cm ermöglichte ein Aufmauern auf den Fragmenten. Seither ist der lang gestreckte Kolumba-Stein ein gefragtes Produkt. Seine maximale Länge wird durch die Masse der Trockenbleche in der Produktion bestimmt, die anderen Dimensionen aber können von den Architekten gewählt werden.

### Innovatives Backsteinmauerwerk

Die Möglichkeiten im Backsteinbau wurden jahrhundertlang variiert, doch scheint der Spielraum noch nicht ausgeschöpft. Bereits der einzelne Stein bietet ein grosses Experimentierfeld in Bezug auf Format, Farblichkeit, Oberflächenbeschaffenheit. Entscheidend sind des Weiteren die Fugen: die Farbe der Mörtelmasse, ihre Ausformung, das Zurückweichen oder Hervorquellen



gegenüber der Maueroberfläche und der erzeugte Abstand zwischen den Steinen. Den Ausdruck einer Mauer schliesslich bestimmt auch der Verband: die hergebrachten Verlegearten mit ihren verschiedenen Mustern, die Plastizität und Ornamentik.

Das neue Schauspielhaus in Kopenhagen, ist ein Paradebeispiel für einen zeitgemässen Umgang mit Backsteinen. Es zeugt von einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Architekten und Ziegelhersteller. Lundgaard & Tranberg wollten für den Bau an einer städtebaulichen Schlüsselstelle ortspezifische Baumaterialien sprechen lassen. Hermetische, massiv und schwer wirkende Mauern tragen das zum Wasser hin auskragende Personalgeschoss aus Stahl und Glas, das vom kupferummantelten Bühnenturm überragt wird.

Einerseits nehmen die Backsteinmauern Bezug zu den imposanten umliegenden ehemaligen Lager- und Speicherhäusern, dem Hotel Admiral oder dem Gammel Dok. Ebenso wie in diesen massigen Bauten ist das Mauerwerk bis zum Boden geführt und die unregelmässig verteilten Fensteröffnungen sind rahmenlos eingeschnitten. Die Mauersteine wurden jedoch ganz anders verlegt: Die langen, schmalen Kolumba-Ziegel weisen ein erdiges, dunkles Graubraun auf, das mit Tonerde aus Grossbritannien erreicht wurde. Sie zeichnen sich durch vielfältige, vor allem gelbe und grünliche Farbeinsprengsel sowie durch eine unregelmässige Oberfläche aus, mit Sandspuren und Ecken und Kanten. Diese Eigenschaften resultieren nicht zuletzt aus der hohen Temperatur im Brennofen, die zum Erreichen der gewünschten Wetterfestigkeit nötig ist. Vermauert sind die Steine mit anthrazitgrauem Mörtel in gefüllten Stoss- und vertieften Lagerfugen, sodass die waagerechte Linearität betont wird - im weitesten Sinne eine Referenz an den weiten Horizont des flachen Landes und des umgebenden Meeres.

Dieses Mauerwerk wird im Innern weitergeführt, was den Eindruck eines homogen aufgemauerten Gebäudes erweckt. Im hohen Foyer verschränken sich Aussen- und Innenraum, und die Zugänge zu den Zuschauerräumen scheinen in den Ziegelblock eingeschnitten. Selbst der runde Hauptsaal im Innern ist von Backsteinen umgeben. Mit vor- und zurückspringenden Wandpartien und einzelnen versetzten Mauersteinen erreichen die Architekten eine optimale Akustik. Durch das Streiflicht der Beleuchtung wird die plastische Wandgestaltung in ein abwechslungsreiches Fleckenmuster überführt. Die hohe Komplexität des Mauerwerks bezüglich Steinformaten, Positionen und Stoss-

fugenverteilung erforderte, dass jeder einzelne Backstein in den Plänen der Architekten exakt eingezeichnet wurde.

1 «Backstein» ist als Bezeichnung für den historischen, handgeformten Mauerziegel gebräuchlich, in der Schweiz auch als Sammelbegriff für alle Bausteine aus gebranntem Ton. In Dänemark wurde für den heute gebräuchlichen «tegi» (Ziegel) früher ebenfalls der Ausdruck «bagte sten» (Backstein) benutzt.

2 Eine der frühesten Verwendungen von Backstein ist an der grossen Verteidigungsmauer im Süden des Landes, dem Danewerk («Dannevirke»), nachgewiesen.

3 Vgl. Hans Edvard Norregiird-Nielsen, *Magt og dragt. Dansk teglstensarkitektur*, Kopenhagen 2006.

4 Kay Fisker, *Den funktionelle tradition*, in: *Arkitekten*, 1950, S. 69ff.; vgl. dazu auch:

Erik Nygaard, Kay Fisker und die funktionale Tradition, in: Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), *Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt*, Stuttgart 2000, S.193ff.

5 Prominente aktuelle Beispiele für Backsteinbauten in Kopenhagen sind: Charlottehaven (von Lundgaard & Tranberg, 1999/2004), ein Wohnhofblock mit verschiedenen Wohn- und Serviceangeboten; Gymnasium Frederiksberg (von Henning Larsen, 2002/2004), ein kubischer Baublock einer Quartierzentrumsgestaltung; Wohnsiedlung Bispebjerg Bakke (von Bildhauer Bjorn Norgaard in Zusammenarbeit mit Boldsen & Holm, 2003-2007), ein organisch gewellter mehrgeschossiger Zeilenbau; *Wohnungsbau obro 105* (von C. F. Møller, 2006-2007), mit *affinierten Kontextbezüge*, die an die frühen Wohnbauten des Büros erinnern.

## Sigurd Lewerentz



- 1908 Diplom an der Chalmers Technology Licensing  
 1907–w1910 Praktikum in Deutschland  
 1910–1911 gehörte er zu den Schülern der Klara-Schule  
 1911 Praktikum bei Westman  
 1911–1917 Architekturbüro zusammen mit Torsten Stubelius.  
 Danach hatte er sein eigenes Büro, arbeitete aber über einen  
 langen Zeitraum zusammen mit Gunnar Asplund an der  
 Gestaltung des Stockholmer Waldfriedhofs.  
 1933 gründete er eine eigene Firma zur Produktion von  
 Stahlfenstern und Stahltüren (Idesta). In seinem Werk  
 zeigt Lewerentz einen »leidenschaftlichen Realismus«  
 gekoppelt mit einem starken Interesse für Materialien und  
 Vereinfachung.  
 Wichtige Arbeiten der Firma Lewerentz & Stubelius:  
 1912 Arbeitersiedlungen der Kohlegruben in Nyväng in Schonen,  
 1912 Wohnsiedlungen für die Stadt Helsingborg,  
 1914 Entwurf für die Kapelle des Helsingborger Krematoriums,  
 1914 Villa Ahxner, ferner Möbel, Lampen und andere Gebrauchs-  
 gegenstände.  
 Wichtige Arbeiten seines eigenen Büros:  
 1915 zusammen mit Asplund der erfolgreiche Beitrag für  
 den Wettbewerb um die Gestaltung des Stockholmer

- Waldfriedhofs. Lewerentz widmete sich vor allem der  
 Gestaltung der Landschaft und erarbeitete  
 1921–1925 den Entwurf für die Auferstehungskapelle.  
 1916–1976 Ostfriedhof in Malmö, danach auch andere  
 Friedhöfe und Kapellen.  
 1930 trug er mit einer Villa, einer Wohnung und der Gestaltung  
 von Emblemen zur Stockholmer Ausstellung bei.  
 1931 Gebäude für die Reichsversicherung in Stockholm,  
 1936 Villa Edstrand in Falsterbo.  
 1932 und 1935 gewann er den Wettbewerb um die Gestaltung  
 des Stadttheaters in Malmö, mußte aber den Auftrag  
 mit Lallerstedt und Hellden teilen (1944 fertiggestellt).  
 Ein Wettbewerbsbeitrag zu Restaurierung des Doms von  
 Uppsala (eine spätere Expertise zusammen mit Celsing).  
 1956–1960 Markuskirche in Björkhagen, Stockholm,  
 1962–1966 Kirche von Klippan.  
 1975 stirbt Sigurd Lewerentz.



## Sigurd Lewerentz, 2001

Sigurd Lewerentz

### MODERN CEMETERIES: NOTES ON THE LANDSCAPE

As a complement to the work on the architecture of the Swedish garden, I would like to add some notes on the parish churches, the larger religious communities and, above all, the most modern cemeteries.

The cemetery may, in fact, be regarded as a garden, but of a very special kind, because, as well as possessing the typical characteristics of this kind of open-air space-trees, shrubs, paths and lawns-it is, above all, a monument suitable for a burial ground. The disposition of the graves and the regulation of their design are factors of central importance in the formulation of projects for cemeteries. Today, however, this relationship is disregarded-or perhaps simply underestimated and so it often happens that cemeteries lack the peace and quiet necessary for places commemorating the dead. But how could it be otherwise, when the usual practice is now that of piling up huge quantities of enormous blocks of granite and other types of rock that stick out of the ground like a forest of stones? The eye does not find peace and the confusion of blocks of stone, large and small, causes distress. We get a very different impression when entering one of our old cemeteries, which are dominated by the remains of stone funerary monuments and horizontal tombstones. In these cemeteries-now, unfortunately, increasingly rare - contact with death is not in any way disturbing; on the contrary, one feels imbued with a feeling of peace emanating from eternity.

Valid solutions have not yet been found to the question of the large cemeteries, which should perhaps be tackled in critically, taking all the different aspects into account. For various reasons, despite the fact that many people believe that a solution is near at hand, this problem has been underestimated, so that it has not been dealt with in the correct way. So long as the tombstones

are vertical, not even architects will be able to reduce their impact, gaining space or drawing up projects able to inspire peace and serenity. The tendency today is to build cemeteries in thick woods, or to seek a different way to dominate and surround the site scattered with blocks of stone. Unfortunately, neither tall trees nor hedges are useful for this purpose, although the vegetation could help to create a number of isolated areas with a backdrop concealing the vertical tombstones. Nonetheless, the negative aspects of such monuments, which are so fragmentary and irritating, prevail over everything else: rather than the commemoration of a person, they are the most evident symbol of the struggles and rivalries that characterized those people's lives. The choice of verticality, appropriate for single tombs surrounded by high walls, or else-for old cemeteries in churchyards, cannot produce good results if applied to larger areas, as is demonstrated by attempts made up to now. The famous Danish artist and landscape architect Brandt found a single solution to the problem, based exclusively on the capacity of the new generations to rediscover the harmonious, serene forms of the large burial grounds, keeping them alive ...

From an architectural point of view it is possible to think of a large cemetery comprising a series of smaller cemeteries surrounded by walls: in this case, the funerary monuments do not disturb the overall effect. This solution is, however, impractical from an economic standpoint because of the high costs that the division of such a vast area would involve. The large cemeteries, in fact, usually consist of plots of land where the vegetation and other features are very specific and difficult to alter. As far as the funerary monuments are concerned, the best ones are those that do not disturb the lie of the land, but are integrated with it. The horizontal monuments deriving from our tradition generally satisfy this requirement and the vegetation growing all around creates a downward thrust, towards the carpet of grass and flowers ... From the eighteenth century onwards, those who concerned themselves with the «art of the garden» have stressed the limits imposed by the use of vertical monuments: «The tombs and monuments may become interesting parts of the garden, providing that, when they are being built, a number of norms of moderation and good taste are respected. If the monuments are enclosed in a small area, those strolling there should not be disturbed by their presence. If the dimensions of the monuments are unbalanced, visitors will have a sensation of disharmony

from which they will want to free themselves as soon as possible, and the purpose for which the monuments were erected will not have been achieved.» In such burial grounds the most important element is missing: an atmosphere of peace and quiet that the surroundings must emit, allowing the visitor to spend a few moments in tranquil silence at the graveside.

There is sense in erecting a monument to commemorate an important event or an outstanding deed, but we seem to have lost our sense of proportion when we build monuments for those who die ...

When designing a cemetery, it is necessary, first of all, to provide the shade serving to facilitate orientation. In a garden this could help to draw attention to the lie of the land or the presence of a building, but it must certainly not derive from a funerary monument... For the design of cemeteries with horizontal tombstones, I suggest a burial ground dotted with plaques or tombstones amidst the plants and flowers that are capable of instilling visitors with a sense of tranquillity. The tombstones and sunken burial areas allow the site to be used more economically and the inscriptions can be in front of one other without disturbing the whole, so the number of paths may be halved. The horizontal monuments are less intrusive than the vertical ones and require less maintenance. With the diffusion of the practice of cremation, the number of cemeteries housing cinerary urns will increase; the most significant consequence of this will be the layout of the areas set aside for them and the way these relate to the other burial areas. The horizontal tombstones solve this problem too ... As far as the decoration is concerned, there is a wide range of choices ... that is of particular interest to the funerary monument industry..

If we judge the situation with an eye on tradition, we obtain results that enhance the facilities, and come to the following conclusion: the construction of vertical monuments does not allow visitors to experience a sense of harmony in the very place where they seek it. The only cases in which monuments of this kind are justified are those in which they help people to orient themselves. Moreover, whether the graves face east or west or the width of the spaces between them are factors help to create a strong feeling of peace and harmony. The more horizontal monuments there are, the more beautiful and dignified is the whole.

The revival of horizontal tombstones will certainly lead to a re-

vival of the traditional Swedish approach to the design of burial grounds.

*\* This essay was written by Sigurd Lewerentz in 1939 for a book published by Lindfors Bokörlag of Stockholm devoted to the Swedish, which, however, only came out after the Second World War and without Lewerentz's text. This text, which is incomplete and at times disjointed, is probably the first and only draft of the essay, which was never corrected because it did not appear in the edition published after the war. It has, however, been decided to publish this text here, despite its obvious shortcomings, because it is the only known piece of writing by the architect. In fact, Lewerentz was not fond of writing and his critical output consists exclusively of detailed descriptions that he was required to submit together with the drawings of his projects. His works, on the other hand, are a very complete expression of his approach to architecture.*



## Sigurd Lewerentz, architect : 1885-1975

Janne Ahlin

# SIGURD LEWERENTZ

### Portrait

A subject, a person. A seeming boundary, but instead a wide ocean.

An elusive shadow, always ahead, already somewhere in the next room. I search along the footprints, in the remains. What emerges in the search is full of contradictions. These are part of the image of a man with a perpetually burning flame, the light of which shone out on his severely tested associates. There was spiritual conversation over given problems, but also silence, indifference and distrust toward colleagues. There was human caring, the will to take the part of the weak. In his path were dandelions and daisies, disappointments and successes. Long did he wait for the recognition of which he dreamt.

Within his production, virtually all kinds of projects are represented. The simple dwelling of the worker, the stately home of the aristocrat, factories, churches, cemeteries, office buildings, store interiors, furniture, town plans, as well as his own inventions produced in his own factory. He never did teach; he spoke instead through materials. He never possessed the immediacy of talent of his contemporary Gunnar Asplund, but raised himself slowly, and what finally emerged had the mark of genius.

From his seventy-second to his ninetieth year, Lewerentz lived in Scania. During his last five years, alone, he lived in Lund in a few rooms arranged by a younger colleague, Klas Anselm.

In the spring of 1975 I would still meet him during one of his walks near his home at Kävlingevägen. Supported on his cane, his steps seemed tired, certainly achieved with effort. However, appearance betrayed; nothing was lacking in his inner vitality.

Although his last years were mostly occupied with archiving and sorting of his own drawings for the Museum of Architecture, he was not likely to interest himself in the past more than was ne-

cessary. That would be out of character for a person who to the end so intensively occupied himself with new projects.

His sketches and buildings also demonstrate that in its various stages the work of the architect is an act of will. They show how ensnaring circumstances and contradictory conditions force forth, if not always clarity, at any rate an ultimate complexity. Traces of this are left in the evidence of the buildings' coming-into-being which speak of the struggle which must occur before anything can be called completed. Most clearly one sees this in his later production.

While his long career was in itself a piece of architectural history- he was a contemporary of Le Corbusier and Mies van der Rohe- it is regrettable that he was not so open, enabling us to share his thoughts about his time. He speaks rather through that which was built. The drawings bear witness to the fact that style is changed over time. This is most important when one considers what he has done is not in the style or language of the forms, even if during the twenties he showed a strong propensity for the formalistic. Recurring themes did not have much to do with style; rather they achieved their depth in real situations that he encountered on various occasions. This makes his buildings difficult to imitate, impossible to recreate elsewhere.

There are perhaps therefore no direct descendants of Lewerentz. His manner of working hardly allowed it, while the buildings of Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, or Mies van der Rohe have been imitated by sometimes talented, sometimes less than talented disciples.

Unlike certain other architects, Sigurd Lewerentz showed no romantic inclination to change the world order. In that respect he was not a radical.

His radicalness lay instead in the many surprising ways in which he handled the task of building. A despairing metal worker could exclaim: "If I can't do it this way, then how shall I do it?" To which Lewerentz would answer, "That I don't know. All I know is that you are not going to do it the way you normally do." When instructions eventually came- sometimes after an unreasonably long time- the enraged foreman would maintain that it was against all the rules. But the matter had been decided by Lewerentz, who was unwilling to discuss it further. When in due time it was built, the foreman might emphatically defend the solution he had at first opposed so vehemently.

The above situation is illuminating; such a manner of working

did not allow for a large office. A few employees including a secretary was the norm. It was important for Lewerentz to have control over the work, and employees were engaged to produce final drawings, build models, and on occasion to make site inspections. He made decisions alone and presented them as orders to the drafting room without explanations. If he at times gave explanations, he only enlarged on practical and technical problems. Aesthetic or conceptual concerns were almost never conveyed. These instead were formulated in silence, with sharply penciled lines on paper and in ruminations on the treatment and use of materials.

Nevertheless, grappling with aesthetic issues was not alien to him. Something which fascinated him throughout his life was the Golden Section. Within his immediate family, he could passionately describe its qualities, and he readily used the principle as an aid in proportioning his own buildings, primarily in the rational form we know as the Fibonacci Series.

Another quality was symmetry, or rather what form or shape the departure from it took. His attitude was at times capricious. Many sketches show how he with small adjustments and deformations set the symmetry in motion. He allowed deviations in the formal syntax he had originally set out. Sometimes he would alter plans, based upon the circle and the square, so that a tension was created within the space.

A third point of departure—perhaps the most important—was his direct study of nature. His excursions in the Stockholm archipelago were numerous, and the area around Utö was studied in detail. Moss and stones, water plants, and the movements of waves could capture his attention for hours and reappear in the choice of color and pattern in both buildings and industrial designs. Here he found respite from an at times harsh everyday life, and more than once his intense studies took such a long time that his forgotten family sat waiting before an ever colder dinner in the summer house on the island.

His intense inner life obviously demanded constant stimulation, and inactivity made him impatient. He was happiest when he could work with a given, concrete problem. There he felt safe, while social life made him uncertain and consequently wore upon his patience. It offered nothing to him; rather, the duty to be present stole from him valuable working time and so he sat for the most part silent and sullen.

Lonely evenings and nights were Lewerentz' most rewarding

hours. No one disturbed him, the telephone was silent, and there was nobody to watch how he worked. Thus he avoided embarrassment should someone happen to discover how arduous and difficult it really was to bring forth a design, and how deep the darkness in which he groped before clarity was reached. It was as if each time the thing had to be tested to its utmost depth in order to re-emerge in a new and sharper guise. It was as if he knew that if he searched long enough in the darkness it would in time lead him back again.

Oftentimes his projects took an unreasonably long time because it was so difficult to get going. In consequence, tense relations easily developed between Lewerentz and the client. It could even go 'so far that projects were taken away from him or that he had to leave them in an uncompleted stage. Disputes over fees followed in the wake. He shared this experience with a colleague one year his senior—Osvald Almqvist. Such an uncompromising attitude to problems, which distinguished them both, and which could easily be confused with indecisiveness, had both a human and an economic cost.

Lewerentz put high demands not only on himself but on his clients and associates as well. Every waking hour was a working hour. Rest was limited to a few hours' sleep toward morning. In the long run few employees could keep up with him, and it was not unusual for them to leave after some time. Some became nervous wrecks, probably without Lewerentz himself noticing it, or understanding why.

He produced an astonishing quantity of sketches which he delivered each morning to the drafting room, with orders for them to be drawn up with a hard, sharpened pencil—a testing of the mental efforts of the previous night. He then pinned the drawings up on the wall for assessment. They might evince small variations, important only to him; to an outsider they might suggest indecisiveness. The choice was his alone, and in this he is distinguished from many colleagues for whom that moment of decision would be an occasion to seek help from outside. For Lewerentz it was a matter of listening to himself, and once he had decided, his decision had the quality of uncompromising truth. He could sit at length and observe a common nail, and ask himself to what end it could be used. Not out of ignorance, but from the insight that out of the simple question a surprising answer could come forth.

Particularly in his latter years, Lewerentz appeared both awk-

ward and ignorant of current praxis in the eyes of his colleagues. The truth was more likely that the conventions had long since been tested, and 'when they did not hold, he had cast them out, leaving room for fresher and more healthy strategies. And it is precisely when the new comes forth, in its fragile light and wordless state, before verbose rationalizations have been mobilised to protect that which has been newly won, that one is most susceptible to attack.

Lewerentz chose silence over speech, and in this manner a mystical darkness arose around him.

Lewerentz would perhaps not recognize himself in that which follows. Experience shows that the one described seldom recognizes himself in the description. The picture that emerges is the product of a search through the papers he has left behind. At times it is more lasting, at other times more fleeting. The degree of insight depends on the material and its accessibility, its quality and its place in his long production.

The presentation is simple: a background sketch, an illustrated commentary, quotations, and a few lists. I have often wondered why no one else has taken on the subject before, since everyone shows such a respectful interest in Lewerentz. Possibly it is because he was so withdrawn and unable to represent himself. He was not the most eloquent of speakers; when he did try to express himself he limited himself to simple facts concerning his activities or a particular point at issue. In consequence, he is seldom to be seen in the architectural historian's world of explanations. It is striking how he was guided from within, exterior currents appearing to have been secondary.

All the same, he was an early force in the shaping of twentieth century architecture. To the best of my knowledge he was the first Swede to actively work in close connection with the newly formed Deutscher Werkbund in Germany, when he in his youth trained in the offices of two of the organisation's leading architects. His contribution to the Classicism of the 'twenties was of utmost importance, and his projects for the Stockholm Exhibition of 1930 are also noteworthy. The path he then followed became increasingly his own, and he was "forgotten". The difficult designs of the 'thirties, including the Woodland Cemetery in Stockholm and the town theatre of Malmö surely contributed to that. He only became more generally known during his long work with proposals for the restoration of Uppsala Cathedral. Thereafter he was elevated to the position of a demigod-expo-

sed to criticism-under the watchful eyes of his colleagues. Then followed two churches which led to international renown.

### **Wanderjahren**

Berlin, Munich, and the Deutscher Werkbund

Several circumstances influenced the young Lewerentz during his childhood and adolescence. He grew up at the Sandö Glassworks in a typical industrial environment in the middle of Sweden. His father was the manager of the factory, while his musically gifted mother devoted herself to the preservation of the local traditional music. On several occasions the factory was ravaged by fire, but the industrious father rebuilt after each incident. A fourth fire, however, left him a broken man, and he died in 1909, worn and empty-handed.

By 1903 Sigurd Lewerentz had left Sandö to begin his studies at the Chalmers Technical Institute. He began his five-year course in mechanical engineering, but soon transferred to construction technology. During the summers he apprenticed at his father's factory, and for his last summer holiday he travelled to Berlin where he worked without pay in the office of Bruno Möhring. With degree in hand he returned to Berlin in 1908 for a somewhat longer employment.

Such an apprenticeship in a foreign country was quite common among the newly graduated engineers and architects of the time, and was regarded as an almost essential complement to one's education for those, who wished to further their studies. At the same time those returning to Sweden brought with them in sights from the leading industrial countries of Europe. A certain status was also attached to the sojourns, which undoubtedly helped lay a good foundation for career opportunities within the country.

Möhring belonged to the leading group of bourgeois traditionalists. His aesthetic displayed the lingering quality of a Jugend form language. The office was both active and diversified, and Lewerentz had the opportunity to work on a range of projects. These were mainly institutional in character and included a concert hall in the Zoologischen Garten in Berlin and a bank building in Budapest. On the side, he studied at the Kunstgewerbeschule in order to improve his drawing techniques. Lewerentz stayed with Möhring until February 17, 1909.

Lewerentz was then offered an apprenticeship position in the office of Theodor Fischer in Munich, provided that he first make a

more thorough study trip to Italy to, so to speak, imbibe directly from the wellsprings of architecture. Lewerentz did not remain with Fischer more than two-and-a-half months, after which he worked for Richard Riemerschmid in the same city. The two professors played a certain role in the formation of the Deutscher Werkbund, together with the architect Hermann Muthesius.

Through his work in Munich, Lewerentz became one of the few Swedes early on to have direct contact with this movement, which was later to have importance in Sweden. The Werkbund was formed on October 6, 1907, following the third Handicrafts Exhibition in Dresden the year before. The society's aim was to raise the standard of the industrial products of the country. The dominant force behind the society was Hermann Muthesius, who for a time had been an attaché at the German Embassy in London, where he studied English literature, handicraft products, and industrial design. In this capacity, Muthesius came into contact with the ideas of William Morris, in which the artisans would be returned to the status they had lost with the onset of industrialism. Everyday utility objects again were to be well designed. In his time Morris strove to return to crafts their medieval character, while some years later the question became one of understanding how it could be possible to give industrially produced objects an acceptable form and on what grounds a standardization of production could be carried out.

Full of enthusiasm and with a sense of having realized something, Muthesius returned in 1903, after seven years, to Germany, where he published the book *Das Englische Haus in Berlin*. Through his book he made known the work of C.F.A.Voysey, Norman Shaw, and other architects. The house was the focus of interest.

To begin with, Muthesius' critique of contemporary German art and handicrafts met with strong resistance from the art societies as well as from industry. But he rode out the storm and stood by his conviction that good design and a sound economy had a direct connection. By establishing collaborations between artists, industrialists, merchants and economists, he maintained that the foundation would be laid for the development of sound industrial production. He further maintained that such a highly developed country as Germany should cease to underbid its competitors, and rather should outbid them with better quality goods. This objective quickly won a foothold not only in Germany but also in Austria, and the countries' leading artists, and in par-

ticular the architects, played an early and important role. These ideas took root in Sweden a few years later within the Swedish Society of Arts and Crafts.

The Deutscher Werkbund was, to begin with, interested in the skilled artisan. Through the dissemination of specialist literature the society wished to spread knowledge concerning different materials and their treatment. Through the publication of scientific manuals—the two first volumes of which were entitled *Die Schmuck (Jewels)* and *Edelsteine (Precious Stones)*—all areas were in the long run to be covered. The publication of a color chart and booklets were, for example, to communicate the most important experiences in the field of color printing with “true colors”, etc.

One group for which the society showed an early concern was the consumers, by which was meant not so much the individual as institutions and companies, and among these primarily those which had a high degree of contact with the public, such as hotels, railways, steamship companies, etc. The aim, of course, was to reach the greatest possible audience in the most effective way.

Examples of early design in the spirit of the Deutscher Werkbund were Norddeutsche Lloyd's steamships travelling between Germany and America, and the building for Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) in Berlin, with the architect Peter Behrens as chief designer of the latter. Behrens worked not only on the products of the company, such as lighting fixtures and various electric appliances, but also on factory buildings, workers' housing, office interiors and printed matter. Three of architecture's most prominent figures worked in his office: Walter Gropius, Mies van der Rohe, and Charles-Edouard Jeanneret, or Le Corbusier as he later called himself. Lewerentz surely had the opportunity to see the first AEG Turbine Factory when he was in Berlin.

The Werkbund also made early contacts with merchants' associations, through which the architects received commissions to design department stores, but more often interiors, signs, show-cases, advertisements, printed matter and packaging. Through chambers of commerce, lecture series were arranged for sales representatives and buyers—that is to say people in key positions who could spread the ideas concerning good, viable taste. The educational activities of the Werkbund led to the founding of a state-subsidized vocational school for the decorative arts in Berlin, where the students under artistic direction were trained in



window dressing. As a propaganda vehicle the Werkbund founded in 1910 the “Deutscher Museum für Kunst in Handel und Gewerbe” (The German Museum for the Arts in Commerce and Industry) in Hagen in Westfalen.

The Werkbund had a large impact. Among its first generation of architects could be counted Hans Poelzig, Heinrich Tessenow, Josef Hoffmann, and Henri van de Velde, as well as those mentioned above.

Both of Lewerentz’ employers in Munich—Richard Riemerschmid and Theodor Fischer—were also early adherents of the movement. The former, like several other Jugend-style artists, came to architecture and industrial design via painting. Among his most famous individual works are the interiors of the Schauspielhaus in Munich, but he was also a leading designer of furniture and household articles. During Lewerentz’ time in his office, works-in-progress included garden cities in Nuremberg and Hellerau outside Dresden, both according to plans by Riemerschmid. The Hellerau planning was initiated by the director of the Deutscher Werkstätten für Handwerkskunst, Karl Schmidt. The aim of the project was to erect an appealing residential environment at the lowest possible cost, and to demonstrate that a limited budget need not result in an impoverished aesthetic. On the contrary, unforeseen aesthetic advantages could be drawn from the standardization forced by economic constraints. Here were built houses, for the most part rowhouses consisting of three to five rooms and a kitchen, strikingly modern considering the circumstances, with bathroom, water closet, and electric lighting.

The community was built for working class families and innovations included the introduction of the “open kitchen”, or Wohnküche, the livingroom of the working class family. In Riemerschmid’s office, Lewerentz worked on individual houses in the colony. It is possible that Lewerentz came into contact with Tessenow, whose houses strongly contributed to Hellerau’s renown.

It was the open kitchen which took on a certain importance in the early debate in Sweden over housing, and Lewerentz and his colleague Torsten Stubelius returned to it in several projects for industrial communities in Scania and in Norrland during the 1910’s.



## Klas Anshelm



1914 wird Klas Anshelm geboren.

1940 Diplom an der Chalmers University of Technology.

1942–1945 Praktikum bei Hans Westman in Lund, danach bei Wejke und Ödeen in Stockholm.

Ab 1947 eigenes Büro in Lund. Ein Hang zum schlichten Bauen, aber auch Experimentierfreudigkeit kennzeichneten Anshelm. Seine umfangreiche Produktion, die umfasst 100 Gebäude, davon viele große Einrichtungen, besteht aus wenigen wiederkehrenden Materialien und Details: tragende Backsteinmauern, quadratische Fenster. Seine Sicht der Architektur war der von Lewerentz verwandt.

Wichtige Arbeiten:

1948–1978 Universität Lund,

1953 Villa Rausing in Lund,

1954–1957 Kunsthalle von Lund,

1954–1959 Medizinische Institute in Göteborg,

1960–1963 Chalmers Tekniska Högskola in Göteborg,

1960–1969 Technische Hochschule in Lund,

1960–1968 Stadthalle von Lund,

1969 Sjömansgården in Malmö,

1972 Villa Oljelund in Göteborg,

1976 Strohhaus Ararat in Stockholm.

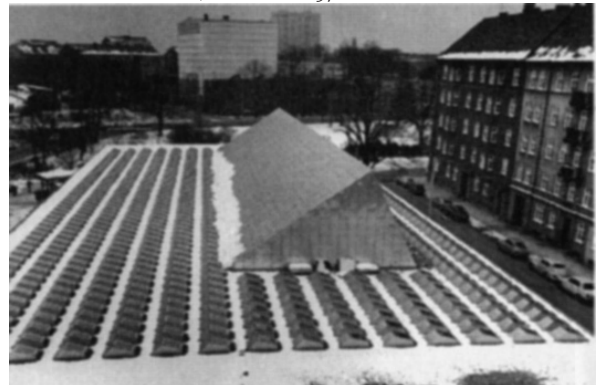
1980 stirbt Klas Anshelm

*Villa Oljelund, Göteborg. Klas Anshelm 1972. Lust und Freude am Bauen und die Fähigkeit, unkonventionelle Wege zu einfachsten Lösungen zu finden, waren für Anshelms Architektur bezeichnend, auch für die in kleinem Massstab.*



*Stadthalle von Lund. Klas Anshelm 1966*

*Kunsthalle von Malmö, Klas Anshelm 1976.*





## Werk, Bauen + Wohnen, 10/ 2004

Christoph Wieser

### KLAS ANSHELM? KLAS ANSHELM!

Klas Anshelm (1914-1980) ist ausserhalb Skandinaviens so gut wie unbekannt. Das erstaunt nicht, gab es doch bis anhin zu diesem, neben Peter Celsing interessantesten schwedischen Architekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nichts Greifbares - ausser in schwedischer Spraehe. 1 Das kürzlich erschienene Buch, das vom Umfang her eher ein Heft ist, schliesst diese Lücke leider nur ansatzweise. Oder positiv formuliert: Es ist ein prächtig fotografierter, schön gestalteter Appetizer, der Lust macht, mehr von diesem eigenwilligen CEuvre zu erfahren. Die Publikation erinnert von der Machart her an die bekannte japanische Serie «GA, Global Architecture» - und der zweite Band einer geplanten Reihe ist auch tatsächlich «The Architecture of Klas Anshelm» . 2 Auf den lesenswerten Essay des Architekturhistorikers Olle Svedberg folgt die Präsentation der fünf wichtigsten Bauten Anshelms mit je einem kurzen Erläuterungstext und viel zu knappem Planmaterial. Dafür wirken die grossformatigen Fotos von Åke E:son Lindman und Mikael Olsson umso eindrücklicher. Möglich, dass Schwedenreisende zwei, drei Bauten von Anshelm gesehen haben, vermutlich aber im Vorbeiweg zu den berühmten Werken von Sigurd Lewerentz in Südschweden: dem Theater und Ostfriedhof in Malmö, der Kirche in Klippan sowie der Villa Edstrand in Falsterbo. Über die zufällige geographische Nähe einiger ihrer Arbeiten hinaus bestand eine Verbindung zwischen den bei den Einzelgängern. Anshelm baute 1970 dem damals 85-jährigen Lewerentz dessen letztes Atelier in Lund: eine aus sen und innen mit Teerpappe verkleidete Black Box, innen teilweise mit Aluminiumfolie bespannt, belichtet nur über drei quadratische Acryl-Oberlichter.

### Lichtführung und Materialisierung

Dieses Projekt ist auf radikale Weise einfach, aber nicht minimalistisch, was zum späten Lewerentz ebenso wie zu Anshelm passt, dessen Bauten immer irgendwie spröde und unbequem sind, rau und von ausgesprochener physischer Präsenz. Auf zwei Themen ist der Entwurf des Ateliers beschränkt, zwei Themen, die in Anshelms Werk eine zentrale Rolle spielen: das Licht, vorzugsweise über Oberlichter in die Räume geleitet, und das Material, das als «sich selbst», aber auch als Stimmungs- und Bedeutungsträger eingesetzt wird. Die Reihung der drei Oberlichter sowie die Materialisierung des Ateliers erinnern an Herzog & de Meurons Fotostudio Frei in Weil am Rhein (1981-82). Ein weiterer Bau von Anshelm, die mit schwarz gestrichenen Sperrholzplatten verkleidete Villa Oljelund in Göteborg (1970-71), entsteht ebenfalls gut 10 Jahre vor einem formal wie von der Materialisierung her ähnlich gelagerten Werk von Herzog & de Meuron, dem «Sperrholzhaus» in Bottmingen (1984-85).

Damit soll in keiner Weise von einer Beeinflussung die Rede sein, sondern die Weltläufigkeit von Anshelms Entwürfen illustriert werden, die gleichzeitig fest in der Umgebung und der lokalen Bautradition verankert sind. So verwandte er bei der Mehrzahl seiner Bauten Backstein, der traditionellerweise in Skane vorherrscht. Er setzte ihn aber überraschend und provozierend ein, bei der Stadthalle in Lund (1961-64) beispielsweise, wo Anshelm zur Kennzeichnung der Zusammengehörigkeit des Ensembles bei der Renovation des alten, frei stehenden Rathauses partiell den gleichen gelben Backstein benützte wie beim neuen Komplex. Gerade bei diesem Bau ist die Nähe zum englischen Brutalismus unverkennbar, was nicht erstaunt, herrscht doch in den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten ein reger gedanklicher Austausch zwischen England und Schweden.<sup>4</sup>

### Oberlichter

Anshelms Vorliebe für tiefe Räume gab ihm die Möglichkeit, die oft komplexen Grundrisse mittels Oberlichter verschiedener Form, Grösse und Ausrichtung zu gliedern und ausreichend mit Tageslicht zu versorgen. Dieses Mittel setzte er bereits bei der Kunsthalle in Lund ein (1954-56), mit der ihm der Durchbruch als selbständiger Architekt gelang. Die Eingangsfassade ist bis auf eine schlitzartige Öffnung vollständig geschlossen und aus rotem Backstein gemauert, wodurch sich der Bau nahtlos in die historische Häuserzeile am Marktplatz einreihet. Umso ilber-

raschender ist dann die Lichtfülle im Innern, wo ein Kranz von grossen, an Industriehallen gemahnenden Oberlichtern den zentralen Innenhof des eingeschossigen, mit einer umlaufenden Galerie versehenen Museums umgibt und die introvertierten Räume in helles Tageslicht taucht.

Bei der Kunsthalle in Malmö (1971-73) führte der Wunsch nach grösstmöglicher Flexibilität zur Verwendung von Oberlichtern. Hier spielt Anshelm virtuos mit dem Licht und den Raumproportionen. Die Decke des eingeschossigen und weitgehend stützenfreien Ausstellungssaals ist in 550 Oberlichtlaternen aufgelöst. Kontrastiert wird das gleichmässige Lichtklima dieser Ausstellungsflächen von einem riesigen Shed-Oberlicht, das innerhalb des Raumes eine spezielle Zone auszeichnet, gleissendes Tageslicht einströmen lässt und den ansonsten niedrigen Raum weit gegen den Himmel öffnet. Auch bei diesem, seinem letzten grossen Bau bediente sich Anshelm bewusst billiger, unveredelter Materialien, die den Werkstattcharakter des Gebäudes betonen: aussen Sichtbeton, an den Innenwänden roh belassene Vermitplatten und für den Boden unbehandelte Fichtenriemen. «Ich will, dass man in den Boden und die Wände Nägel treiben kann, ohne dass etwas kaputt geht.»<sup>5</sup> Einfachheit und Robustheit sind bei Anshelm Ausdruck der Überzeugung, Architektur sei ein Gebrauchsartikel des täglichen Lebens. Dass ihre ästhetische Wirkung ebenfalls bewusst einkalkuliert wurde, etwa so wie bei Peter Märkli, verleiht den Bauten eine sperrige Eleganz.

## Architektur in 20. Jahrhundert, Schweden, 1998

Claes Caldenby

### DIE ZEIT DER GROSSEN PROGRAMME, 1960-75

#### Drei in Lund

Seit 1956 wohnte Lewerentz in Schonen, die letzten Jahre als Mieter bei Klas Anshelm, der für ihn ein einfaches Arbeitszimmer aus asphaltimpregnierten Holzfaserplatten, einem einfachen Fussboden aus Tannenholz und Aluminiumpappe an der Decke gebaut hatte. Das Interesse für ein Bauen mit geringen Mitteln und die Möglichkeiten des billigen Materials war ihnen gemeinsam. Von Anshelm und Lewerentz und deren »leidenschaftlichem Realismus« ausgehend, entstand in Lund eine sehr eigene Schule mit einer einfachen Backsteinarchitektur von grosser Intensität.

Anshelm machte 1947 in Lund sein eigenes Architekturbüro auf. Neben den grossen Aufträgen des Zentralamtes für Bauverwaltung entwarf er auch andere Gebäude, die seine Fähigkeit beweisen, den Respekt vor dem Bauplatz und der Bautradition mit einem innovativen Denken hinsichtlich Funktion und Konstruktion zu vereinigen. »Die Architektur kann nicht erfunden werden«, sie geht von einfachen Alltagssituationen und dem einfachen Bauen aus - das war Anshelms Überzeugung.

Die Stadthalle in Lund (1961-66) war das Ergebnis eines von Anshelm gewonnenen Wettbewerbs. Sein Entwurf sah ein dreieckiges Gebäude mit grossen, ovalen Sälen vor, die im Grundriss frei herumschwimmen und wie Kuppeln aus dem Dach ragen. Es handelt sich um einen grossen Anbau, der seine öffentliche Funktion deutlich zeigt, aber dennoch in Volumen und Material (gelber Backstein mit ausgestrichenem Fugenwerk) Respekt vor dem alten Stadthaus zeigt.

Die Malmöer Kunsthalle (1976) ist ein Rückgriff auf die Vorstel-

lung des Kunstmuseums als Werkshalle mit reichlich Oberlicht. 550 kleine, nach Norden gerichtete Kuppeln leiten das Licht in die grosse Halle hinab. Anshelms eigene Beschreibung zeigt seine Einstellung: »Ein grosser, langer Betonkasten, offen zum Park und zum Licht des Himmels. 75X30 Meter mit einer Deckenhöhe von 3,5 Metern und einem 10 Meter hohen Laternenoberlicht. Das grosse Problem war, eine gute Lichtqualität zu erreichen. Die Bedingung, die wir uns gestellt hatten, war: schräg einfallendes Oberlicht aus der Kuppel... Baubarkeit und geringe Kosten waren natürlich absolute Voraussetzung.«

Von anderer Art, aber mit derselben Lust am Bauen ist die Villa Oljelund in Göteborg (1972). Zwischen den konventionellen Villen eines Vorortes liegt ein Haus, das aussieht wie ein Bauspielplatz mit Fassaden in schwarz gestrichenem Sperrholz, roten Fenster Schnitzereien und Anshelms typischen Treppengeländern mit Pfosten, die rechtwinkelig statt vertikal zur Treppe angebracht sind, um Material zu sparen. Das Haus ist auf Plinthen gebaut, ohne Sprengungen des hügeligen Grundstücks. Der Grundriss ist in Reihen kleiner Schlafzimmer, Nebenräume und Wohnzimmer mit direktem Zugang zur Terrasse oder Aussicht auf das Meer strukturiert.»

Bernt Nyberg arbeitete zunächst für Anshelm und danach hin und wieder bei Lewerentz. Ab Ende der 50er Jahre hatte er in Lund einen eigenen Betrieb mit einer kleinen Produktion. Wie seine Meister betonte er die Eigenschaften des Materials, doch ist seine geometrische Klarheit strenger und seine Art, das Material zusammenzufügen, hat etwas Raffiniertes an sich. Der Anbau zum Landesarchiv in Lund (1971) ist ein geschlossener Backsteinspeicher für Kompaktlagerung mit einem Mauerwerk, das an Lewerentz in Klippan erinnert. Der einzige Akzent des Anbaus findet sich in dem Verbindungstück, das aus einem runden Treppenhausturm und einem verglasten Gang besteht. Die schmiedeeisernen Geländer, Radiatoren und Schalter sind beherrscht von einer Kontrolliertheit, die in der schwedischen Architektur ungewöhnlich ist. Die Kapelle auf dem Friedhof in Höör (1972) hat das gleiche Mauerwerk mit einer freieren Anordnung der Baukörper, die sowohl an Lewerentz als auch an Sven Ivar Lind denken lässt.

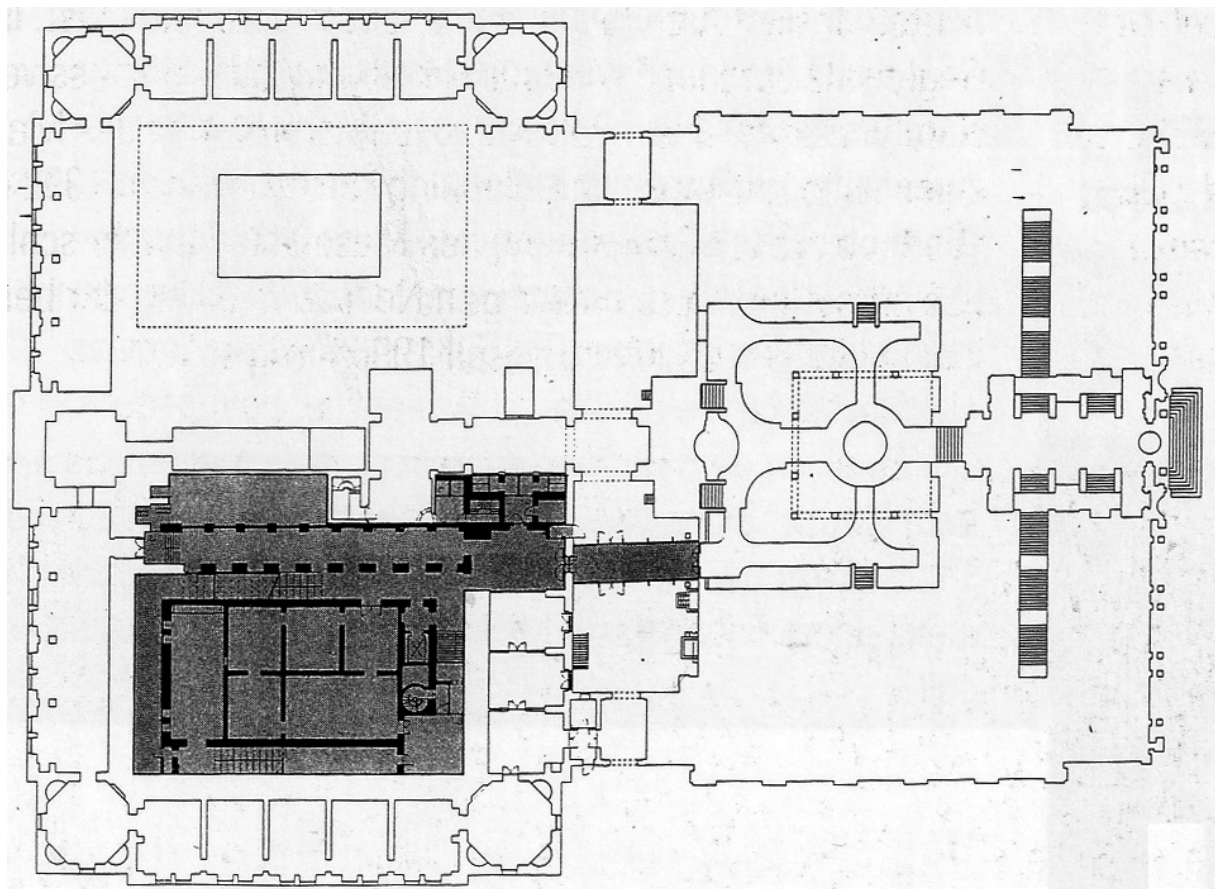
Bengt Edman kann ebenfalls zu diesem Kreis von Architekten in Lund gezählt werden, wo er sowohl mit einem eigenen Architekturbüro als auch als Professor der Architekturschule tätig war. Sein eigener Beitrag zu der Frühzeit des Brutalismus, die

Villa Göth in Uppsala, ist in einer Reihe von Gebäuden weiterentwickelt worden. Durch ILAUD und Giancarlo de Carlo hatte er auch Kontakte zur internationalen Diskussion. Edman wollte weg von den Häusern und den Gebäudeteilen als Objekten und hin zu einer Architektur als Bewegungsmuster und zu den Grenzen, die das Baumaterial setzt und »as found«, wie es Smithson ausgedrückt hat, benutzt werden. Deutlichkeit, Ordnung, Flexibilität und Kontext sind Begriffe, die er immer wieder benutzt, wenn er von Architektur spricht. Die Villa Hågerstrand in Lund (1964, siehe Katalog), die er für den Kulturgeografen Torsten Hågerstrand gebaut hatte, kann als »eine Fortsetzung dessen gesehen werden, wie die Landschaft durch die ländliche Wirtschaft und Planung in Anspruch genommen worden ist.« Der grosse Studentenwohnheimkomplex Sparta (1964-71) mit Unterrichtsräumen, Restaurant und Sporthalle in einer brutalistischen Betonarchitektur besitzt eine sehr deutliche Struktur, die um die Gangwege herum aufgebaut war, doch wurde sie von den Benutzern kritisiert. Seine Architektur will nicht gefällig sein. »Darüber zu diskutieren, ob Häuser schön sind, ist ebenso dumm, wie darüber zu diskutieren, ob Menschen schön sind. In beiden Fällen ist nur der Inhalt von Bedeutung.«

Lennart Holm setzte sich mit diesem Dilemma in einem Artikel über »die drei in Lund« - Anshelm, Nyberg und Edman auseinander. Holm bekennt, dass er sich in einem Konflikt zwischen seiner Wertschätzung ihrer Architektur und seiner Vorstellung von dem Haus als einem Werkzeug für das menschliche Leben befindet. Er beschreibt ihren Ausgangspunkt in der eigenen Grammatik des Bauens. »Der Grundriss ist keine Abstraktion, die allmählich in Material und Technik gekleidet wird, er ist von Beginn an Materie, die zu funktionellen Aufgaben gezwungen wird.« »Doch kann man heute,« schrieb Holm 1978, »wo jeder Benutzer Einflussnahme verlangt, mit solch einer Einstellung weiter arbeiten? Wahrscheinlich nicht. Gleichzeitig kann man sich fragen, ob dieser Respekt vor der eigenen Logik des Bauens Architekten und Benutzer nicht letztlich auf eine Ebene stellt: Beide müssen mit Kräften kämpfen, die Grenzen für das setzen, was sich durchführen lässt.«



## BAUTEN







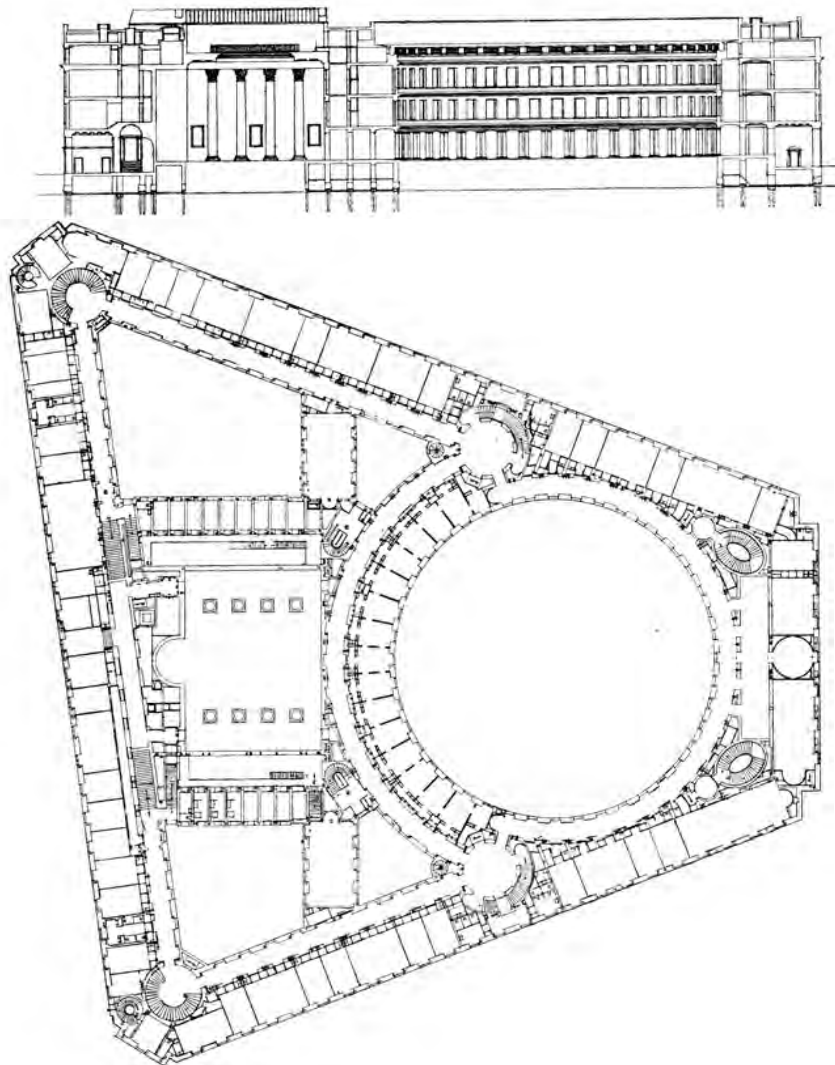
## Ny Carlsberg Glyptothek

**Vilhelm Dahlerup, Hack Kampmann,  
Henning Larsens Tegnestue**  
1892-1906, 1992-96

Dantes Plads 7, Innenstadt, Kopenhagen

Das Gebäude sollte einen Rahmen um C. Jacobsens große Kunstsammlung schaffen, die er 1888 dem Staat schenkte. Zum Dantes Plads hin liegt der Teil, der von V. Dahlerup gezeichnet und 1897 eingeweiht wurde. Die Eingangsfassade mit dem roten Mauerwerk hinter den blankpolierten Granitsäulen hat eine prunkvolle und polychrome Doppelwirkung wie ein venezianischer Prachtpalast. Das reich verzierte Interieur kulminiert im Wintergarten, der von einer großen Glaskuppel überdeckt ist. 1901-06 wurde der südwestliche Teil des Museums nach einem Entwurf von Hack Kampmann errichtet, dessen Architektur klassizistisch vereinfacht ist. Im Gegensatz dazu ist Dahlerups Architektur mit der massiven Gartenfassade eine phantasievolle Interpretation des Mausoleums in Halikarnassos. Henning Larsen gewann 1992 den Wettbewerb zur Erweiterung des Museums. Sein Vorschlag basiert auf einem selbständigen Neubau in einem der beiden Innenhöfe. Die Erweiterung soll 1996 fertig sein.







## Polizeihauptquartier

Hack Kampmann

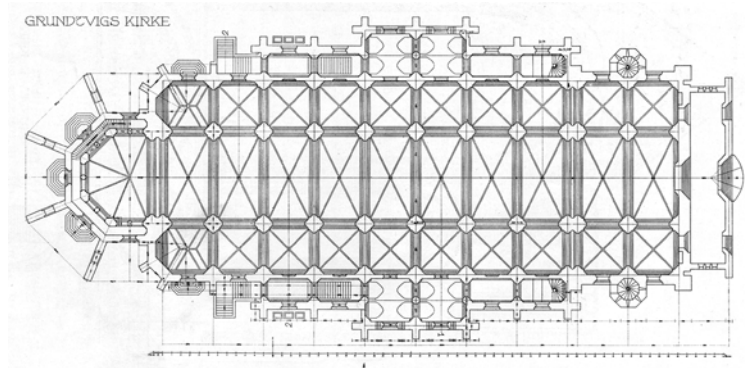
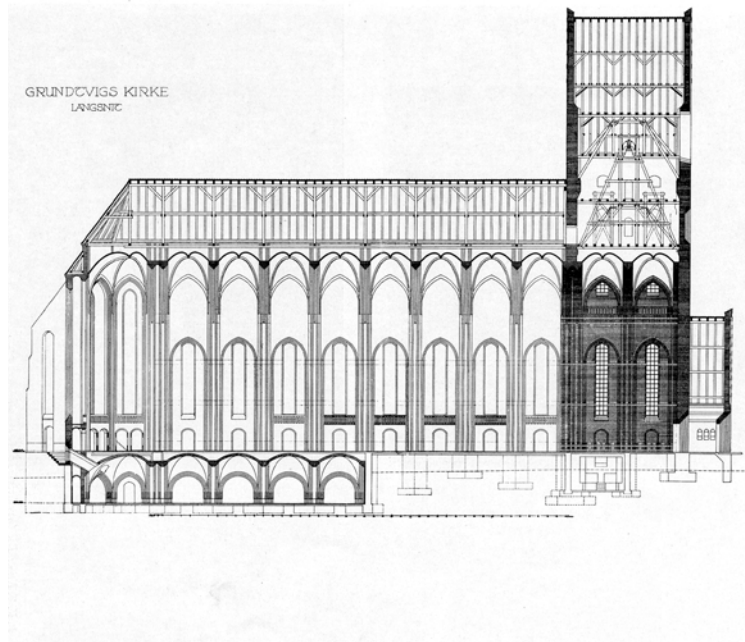
1918-1924

Polititorvet, Indre By, Kopenhagen



Das zweite bedeutende Monument des Neoklassizismus ist das Kopenhagener Polizeipräsidium (1918-1924). Chefarchitekt war Hack Kampmann. Er arbeitete mit seinen Söhnen Christian und Hans Jorgen Kampmann sowie mit Aage Rafn zusammen, wobei der letztgenannte in der Zusammenarbeit die dominierende Persönlichkeit war. Nach Hack Kampmanns Tod 1920 traten Holger Jacobsen und Anton Frederiksen in die Gesellschaft ein. Rafn muss aber dennoch als der eigentliche Schöpfer des Polizeipräsidiums gelten.

Nach aussen hin ist der grosse, dreieckige Baukomplex mit den breiten abgefasten Ecken streng, ja fast unnahbar anzusehen, und er hat einen recht tristen, grauen Zementputz. Aber nach innen öffnet das Gebäude sich gegenüber zwei grossen, geometrisch bestimmten Höfen von erhabener Schönheit. Der grösste Hof ist rund und gibt in seiner gleichförmigen Fassadenaufteilung keine Orientierung. Er hat Anklänge an den Palasthof von Karl v. in Granada. Der andere grosse, teilweise überdachte, rechteckige Hof bildet mit seinen mächtigen Säulen und wenigen, aber schweren Details einen machtvollen, von Spannung erfüllten Raum. Ein Spaziergang durch die Höfe bringt eine Fülle kontrastreicher Raumerlebnisse. Nichts im Gebäude ist dem Zufall überlassen, und die Intentionen des Architekten sind mit Konsequenz bis hin zu jeder Einzelheit im Inventar durchgeführt. Aber der Bau leidet darunter, dass die architektonische Idee so ganz und gar auf der Ebene der abstrakten Architektur liegt. Alles andere hat sich dem unterordnen müssen. Es ist schwierig, sich in dem Haus zu orientieren, und auf die funktionellen Forderungen der einzelnen Teile ist wenig Rücksicht genommen. Schon bei der Vollendung hatten viele das Gefühl, eine fast übermenschliche, formalistische Architektur habe dem eigentlichen Inhalt der Aufgabe völlig die Macht genommen. Das Haus könnte eher als Machtsymbol eines Polizeistaats aufgefasst werden, denn als Hauptsitz der lebenswürdigen Ordnungshüter einer kleinen demokratischen Nation. Der Bau stand nicht in Übereinstimmung mit sozialen und rationellen Bestrebungen in einem technisch und wissenschaftlich entwickelten Zeitalter, und beim Vergleich mit Arbeiten zeitgenössischer progressiver Architekten ausserhalb Dänemarks dürfte das Polizeipräsidium wie ein Anachronismus wirken. (...)



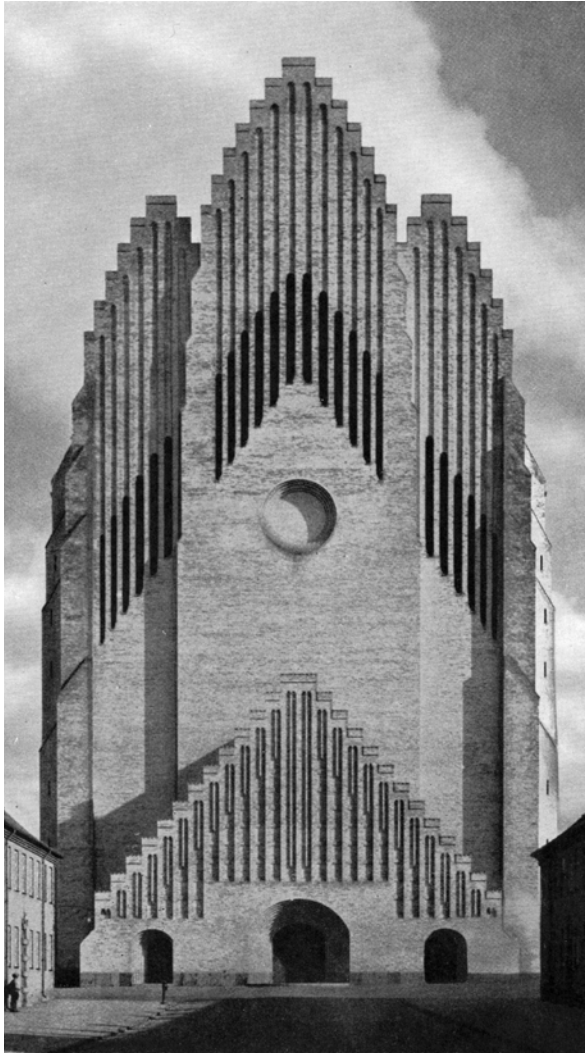


## Grundtvigs Kirche

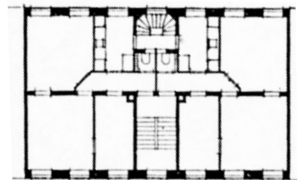
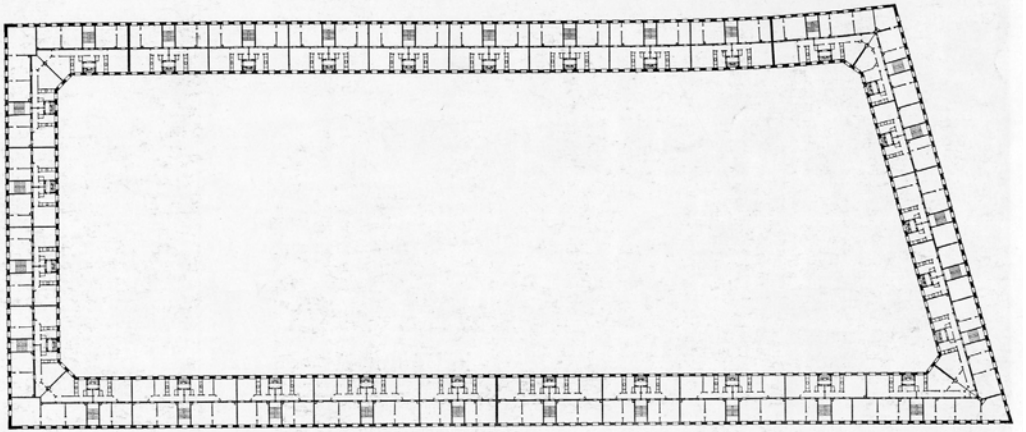
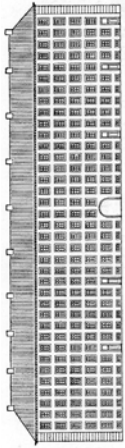
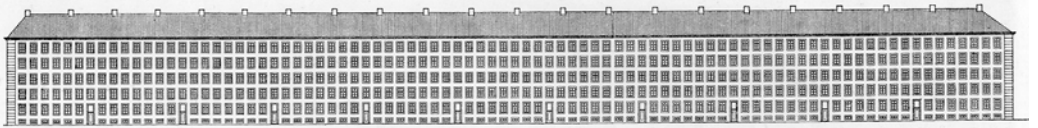
**Peter Vilhelm Jensen-Klint**

1921-1940

Pa Bjerget, Bispebjerg, Kopenhagen



Der Einfluß des „Dichter-Pfarrers“ NJS. Grundtvig (1783-1872) auf das Geistesleben Dänemarks war und bleibt monumental. Das monumentale Gepräge der Kirche, die auf gemeinschaftlichen Einsatz ihm zum Gedächtnis errichtet wurde, entspricht dem durch ihren milden und nuancierten Ausdruck. In der Turmfassade geschieht dies durch freies Phantasieren über dänische Dorfkirchen und Orgelfassaden im Kathedralformat, im Kirchenraum mit den drei Schiffen durch ätherische Lichtwirkungen und allgemein durch die mit dem gelben Backstein als einzigem Bau- und Dekorationselement erzielten Einheitlichkeit und Einfachheit. Die gotischen Stileinwirkungen sind der persönlichen Formsprache des Architekten unterworfen. Er selbst bezeichnete das Gebäude als überdimensionierte Dorfkirche. Nach P. V. Jensen-Klints Tod im Jahre 1930 vollendete sein Sohn Kaare Klint den Bau. Die angrenzenden Bauten (På bjerget 1-36) entstanden 1924-36 nach Zeichnungen der beiden Architekten. Die niedrige, einheitliche Bebauung hebt die Größenordnung der Kirche hervor und bildet einen harmonischen Stadt- und Parkraum um sie herum. Die Pläne für die Anbringung von Kirche und Bebauung in Bispebjerg sind den Architekten Charles I. Schou und Georg Gøssel zu verdanken.



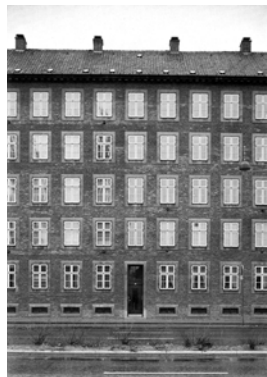


## Wohnhaus Hornækhus

Kay Fisker

1922-1923

Borups Alle, Hornbeakgade, Nørrebro, Kopenhagen



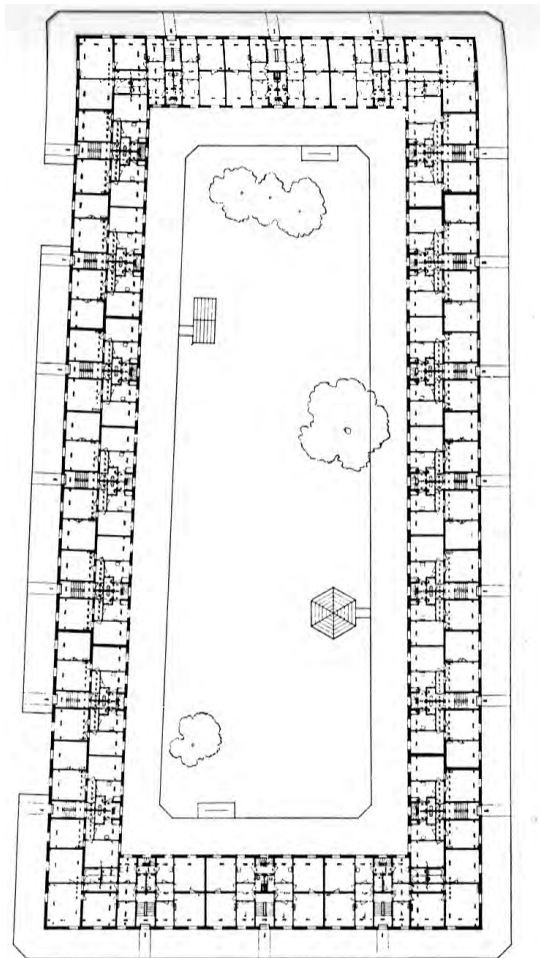
Die Anlage bildet den Höhepunkt in der Epoche der Großblöcke, sowohl aufgrund seiner Größe als auch wegen seiner strengen Architektur. Die 290 Wohnungen haben Wohnräume zur Straße hin und Küchen und Schlafräume zum Hof, ohne Rücksicht auf die Himmelsrichtungen. Damit knüpft das Projekt an den traditionellen Städtebau an. Der zusammenhängende und bepflanzte Hof dagegen war eine Neuigkeit. Die knapp 200m langen Fassaden treiben den sogenannten Kilometerstil auf die Spitze; der gleichbleibende Fenstertakt erzeugt eine monumentale Wirkung. Die neoklassizistische Formensprache zeigt sich an der Eckbetonung, die jedoch bei der enormen Länge der Fassaden kaum noch als Symmetrie aufgefaßt werden kann. Konsequenz, präzise Proportionierung und bearbeitete Details sind die Besonderheit und Qualität des Gebäudes. Der Kilometerstil hatte wirtschaftliche Vorteile, welche in der damaligen Periode der Wohnungsnot entscheidend waren. Aber die vielen Wiederholungen in Grundriß und Fassade wurden mit der Zeit zur Zwangsjacke, und ab Mitte der 20er Jahre suchte man neue Wege für Architektur und Städtebau.

## Wohnhaus Vognmandsmarken

Kay Fisker

1925-27

Vognmandsmarken, Glaenogade, Østebro, Kopenhagen



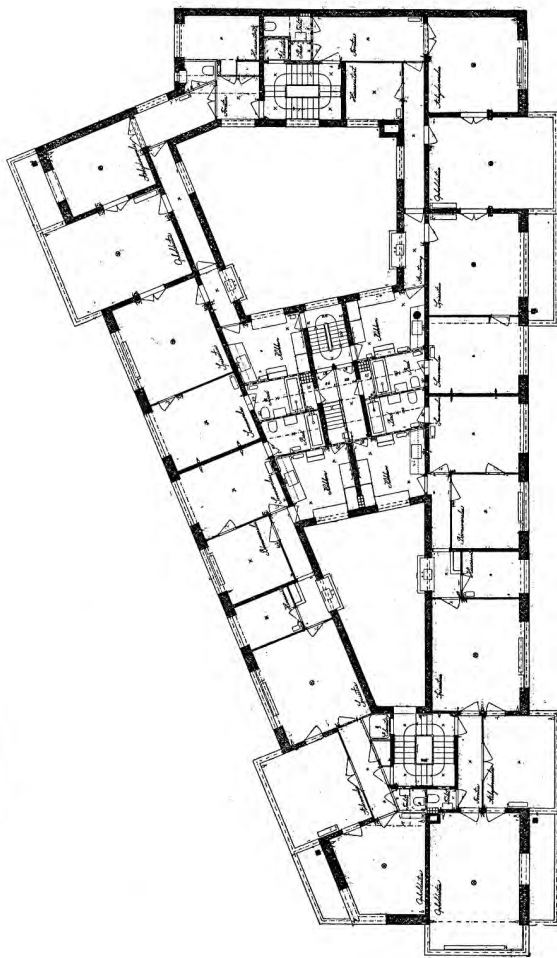
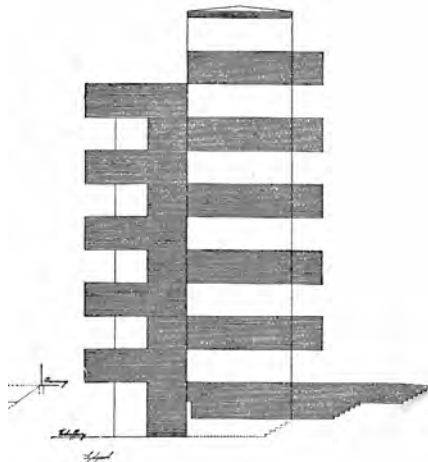
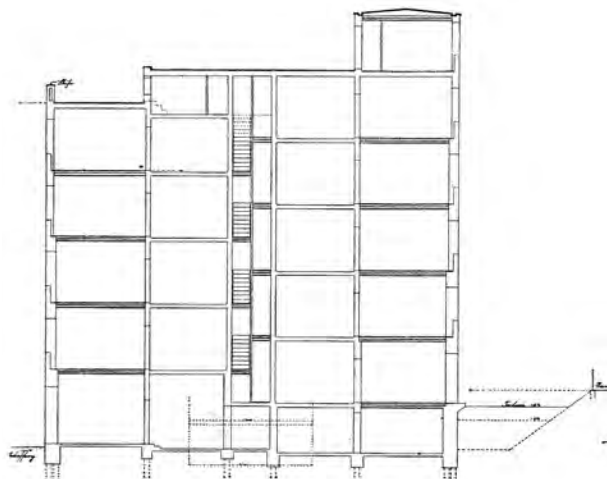




## Wohnhaus Gullfosshus

Kay Fisker  
1928  
Gullfossgade, Amagerbro, Kopenhagen







## Wohnhaus Vodroffsvei

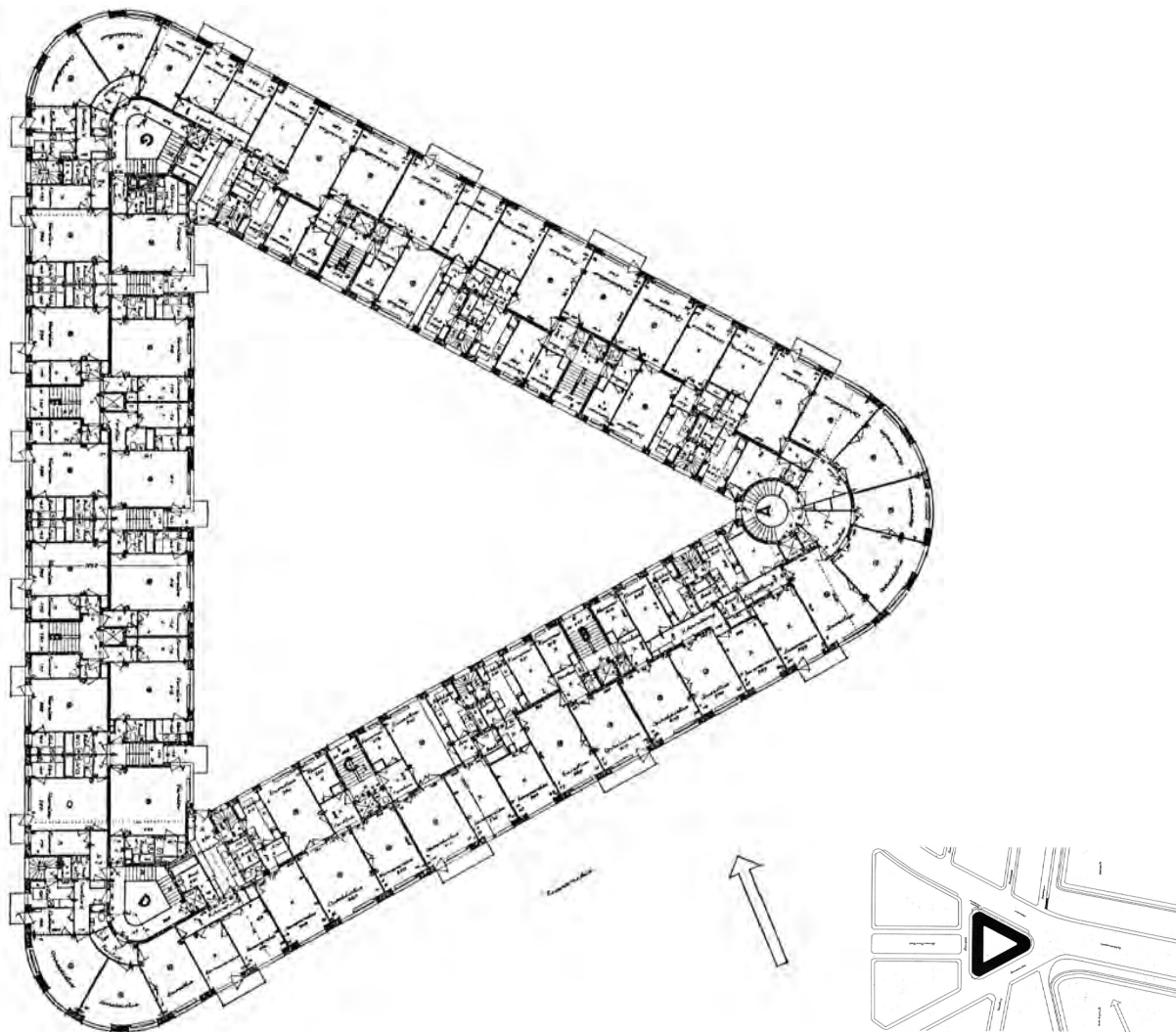
Kay Fisker

1929

Vodroffsvej 2A und 2B, Fredriksberg, Kopenhagen

Das Gebäude bedeutete einen radikalen Bruch mit dem Üblichen. Mit seinen kubischen Formen und den Fensterbändern war es vom Bauhaus inspiriert, aber die gelben und roten Ziegelflächen machten es zu einer dänischen Version des internationalen Funktionalismus. Es wurde dafür kritisiert, ein Mauerwerkshaus in der Formensprache des Stahlbetons zu sein, aber es ist auch ein unbefangenes Dokument neuer Zeiten. Der Versatz zwischen den sechs Etagen zu den „Seen“ und den fünf zur Straße kommt im Südgiebel elegant zum Ausdruck, wo sich die roten Brüstungen der Seeseite mit den gelben Brüstungen der Straßenseite verflechten. Insgesamt hat das Gebäude eine simple und skulpturale Ausstrahlung.





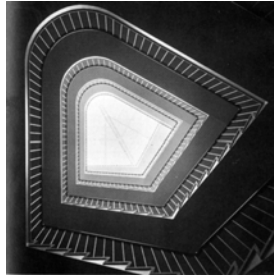
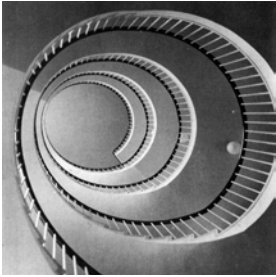


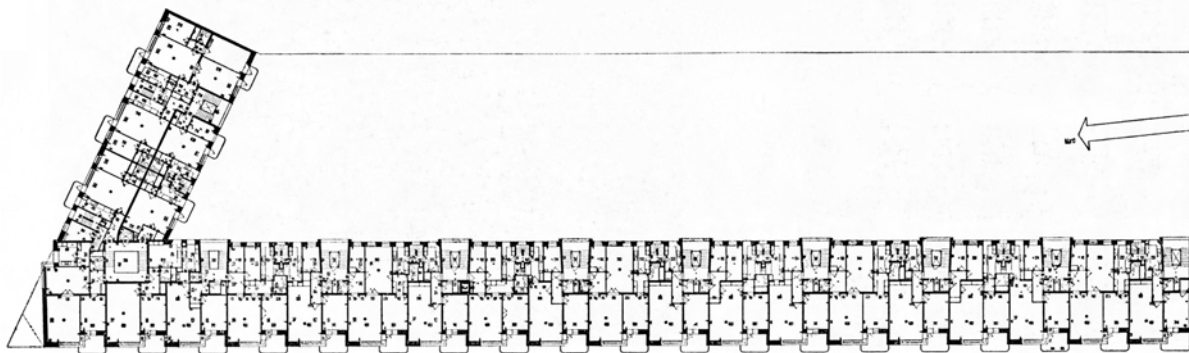
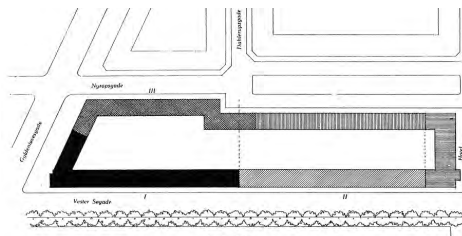
## Wohnhaus Bollyvebyggelse

Kay Fisker

1932

Triers Plads, Vesterbro, Kopenhagen







## Wohnhaus Vestersøhus

Kay Fisker und C. F. Møller

1935-1939

Vester Søgade 44-78, Gyldenløvesgade 21-23, Indre By, Kopenhagen



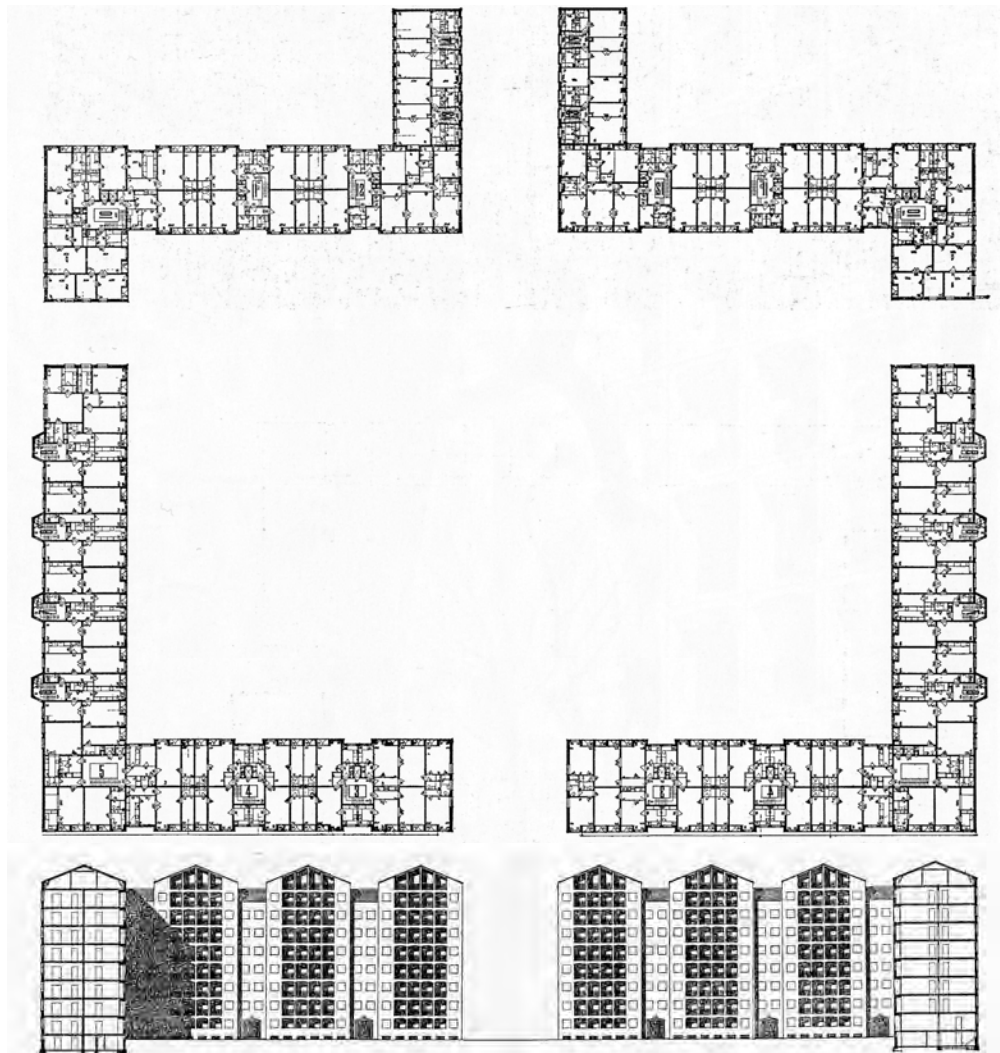
Vestersøhus wird das monumentale Gegenstück der dreissiger Jahre zum Hornbækhus, ist aber für die Zukunft von wesentlich grösserer Bedeutung. Wenn auch Hornbækhus für seine Zeit eine Neuerung war, so gehörten doch Formensprache und einzelne Elemente einer bereits vergangenen Periode an. Vestersøhus dagegen ist etwas vollständig Neues und bis dahin in der dänischen Architektur Ungesehenes. Es ist in verschiedener Weise der Anfang einer neuen Wohnkultur.

Der Mensch soll nicht mehr hinter mit Sprossen versehenen Fenstern leben, in schlecht erleuchtete Räume eingeschlossen, sondern in hellen, luftigen Wohnungen, in denen ganze Wände aus Glas sind und von denen aus er ins Freie gelangen und auf dem Balkon die Sonne geniessen kann; auf einem Balkon, der dank seiner Betonkonstruktion kühn aus der Fassade vorspringt. Moderne Materialien und moderne Installationen sollen für das Familienleben der Zukunft einen funktionellen und bequemen Rahmen schaffen.

Daraus ergibt sich eine dramatische Veränderung der Fassaden. War früher das Fenster das bestimmende Element und das «Auge» des Baues, so übernimmt jetzt der Balkon diese Rolle, anfänglich oft nur an das Gebäude «gehängt», wie man z.B. in Fiskers Østergarden von 1933 sehen kann. Im Vestersøhus werden Balkon und Fassade dagegen in wesentlich höherem Grad als vorher zu einer Einheit verschmolzen. Das Resultat spricht für sich selbst. Der Balkon springt nicht nur aus der Fassade vor, sondern drängt gleichzeitig in die Tiefe des Baues und vermeidet dadurch den Eindruck des «Angehängten».

Die runden Linien lassen an Mendelsohn denken, dessen Architektur Fisker auf seinen Deutschlandreisen studiert hat. Selbst wenn die Balkone in festen horizontalen und vertikalen Reihen angeordnet sind, so werden sie doch vom Passanten in den Diagonalen als stark dynamisch erlebt. Die Flacheisenkonstruktion der Balkoneinfassungen verstärkt diesen Eindruck.

Die Architektur des Baus betont sehr stark die Strassenfassade. Man könnte von einer kolossalen Stadtmauer sprechen. Die dahinter liegenden Wohnungen sollen sich zu den Seen hin, zum Licht und zur Aussicht öffnen. Die Hoffassade ist Rückseite im wahren Sinne des Wortes: geschlossen, flach, trist. Interessant sind die Grundrisse der Wohnungen. Sie stellen gewissermassen Prototypen dar für die dänische Wohnung der kommenden 30, 40 Jahre, wie sie im Rahmen des umfassenden Wohnungsbaus in grossen Einheiten gebaut wird.







## Wohnhaus Dronningegard

Kay Fisker, C. F. Møller, S. E. Kristensen

1943-1958

Dronningens Tværgade 23-45, Fredriksstaden, Kopenhagen



Fiskers dritter grosser Wohnungskomplex in Kopenhagen entsteht als Entwurf 1942 in Zusammenarbeit mit Eske Kristensen. Die beiden Anlagen sind eine Folge der sogenannten Sanierung des Bereiches Adelgade-Borgergade. Die Stadt Kopenhagen will für moderne Arbeits- und Wohnstätten Platz schaffen. Aus diesem Grunde lässt sie - unter heftiger Kritik u.a. von Architekten und Historikern - ein ganzes Viertel mit alten Bürgerhäusern abbrennen und betraut Fisker mit der Gestaltung von Dronningegården und Christiansgården, den zwei grössten Anlagen im Sanierungsgebiet.

Der äussere Rahmen für den Entwurf wie Strassenführung, Anzahl der Geschosse, Tiefe der Bauten usw. ist gegeben. Der ursprüngliche Charakter des Viertels wird dadurch radikal verändert.

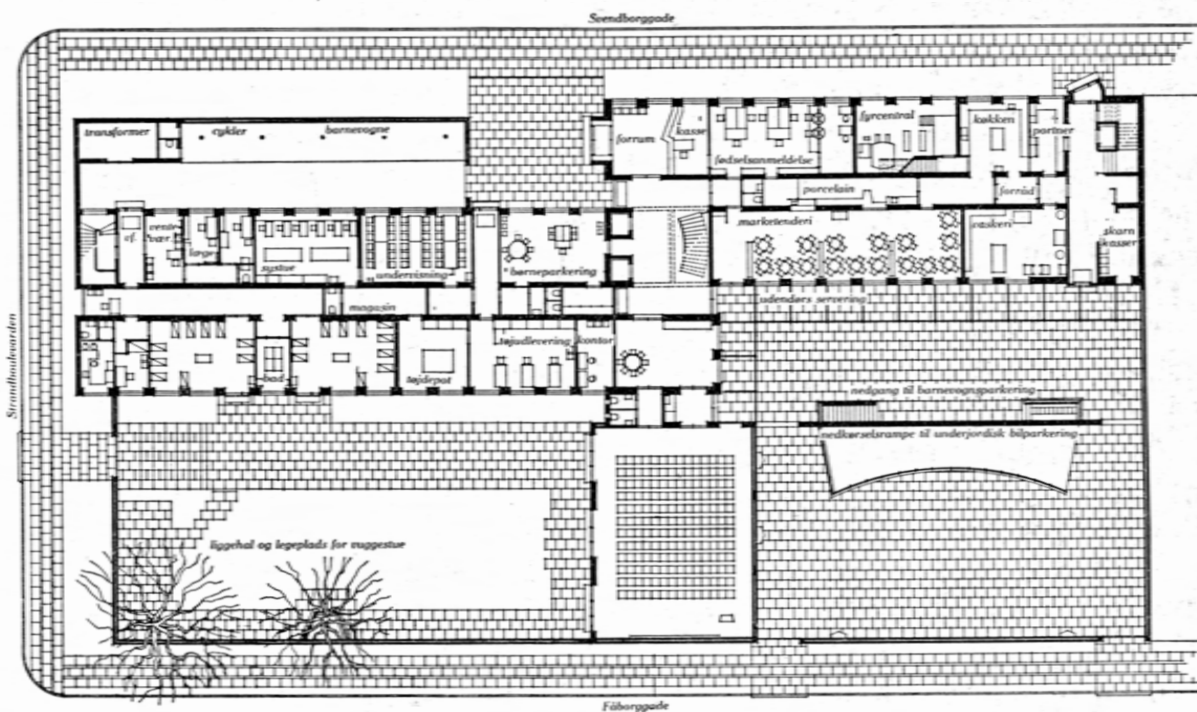
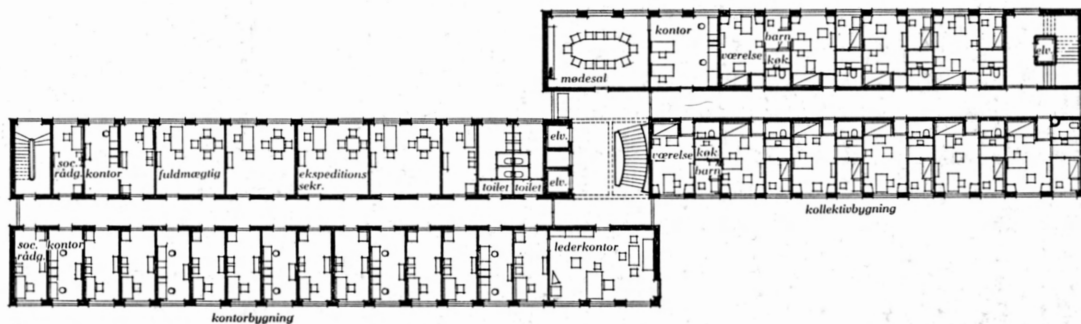
Eine Durchsicht der von den beiden Architekten vorgelegten Entwürfe zeigt, dass sie zeitweilig an sehr radikale Lösungen denken. Unter anderem schlagen sie eine Bebauung mit siebengeschossigen Punkthochhäusern vor, die von weiten Grünflächen umgeben sein sollen. Eine Idee, die wohl mehr für einen Vorort als für das Zentrum einer Grossstadt wie Kopenhagen geeignet erscheint. Das ausgeführte Projekt nähert sich allerdings weit mehr konventionellen Vorstellungen von der Gestaltung eines Gebietes im Zentrum einer Stadt. Es entsteht ein rechteckiger Platz, auf dem sich Adelgade und Dronningens Tværgade schneiden. Letztere wird auf Wunsch der Stadt über den Platz hinaus verlängert. Damit fällt die Idee der beiden Architekten, einen Platz frei von Durchgangsverkehr zu schaffen, den Forderungen der Stadtverwaltung zum Opfer.

Der Platz präsentiert sich dem Besucher heute mit gestreckten Blöcken, die die Schmalseiten begrenzen, unterbrochen von der kreuzenden Adelgade. Die beiden Längsseiten, geteilt durch Dronningens Tværgade, sind durch je 6 neungeschossige Risalite bestimmt, die den sieben Geschosse hohen Blöcken leicht vorgezogen sind. Die Fassaden dieser Risalite öffnen sich zum Platz vollständig in Balkonen und werden durch Giebel abgeschlossen. Ohne Frage sind Formen und Elemente hier wie in Hornbækhus von der einheimischen Tradition bestimmt. Und sicher hat die heftige Kritik am ganzen Sanierungsplan dazu geführt, dass die Architekten sich wieder stärker an alten Bauten im Lande orientieren. Die überdimensionierten «Giebeltürme» lassen an die Fassaden kleiner Bürgerhäuser denken oder an jene mit einem Mittenrisalit versehenen Häuser, wie sie für Kopenhagen nach der Feuersbrunst von 1728 und eben diesen Stadtteil so typisch waren.

Laut Plan sollen die Bauten in gelben Steinen ausgeführt werden. Doch die kriegsbedingte Materialsituation führt zur Verwendung roter Steine; gelbe werden lediglich für Einfassungen gebraucht. Ebenso wird man gezwungen, die Decken der Balkone zu wölben, um Stahl zu sparen.

Das dominierende Thema der Fassaden ist der französische Balkon, der wie aus dem Mauerwerk gehöhlt wird. In den «Türmen» stehen die Balkone so dicht zusammen, dass sie das grosse Volumen in einer skelettartigen Weise auflösen. Der so geschaffene Platz war ursprünglich als ein grosser Garten gedacht. Abgesehen von einigen Bäumen bilden heute parkierende Autos die hauptsächlichste «Vegetation». Natürlich wird dadurch der räumliche Gesamteindruck zunichte gemacht.

Die Architektur von Dronninge- und Christiansgården weist nicht in die Zukunft wie die von Vesterøhus. Doch muss gesagt werden, dass der geschaffene Platz der bedeutendste ist, der dem Kopenhagener Stadtbild in moderner Zeit eingefügt wurde.





## Verwaltungs- und Kollektivhaus der Mütterhilfe

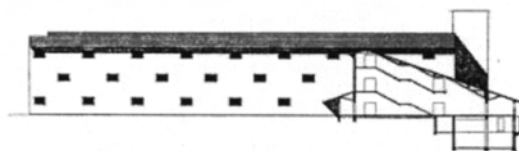
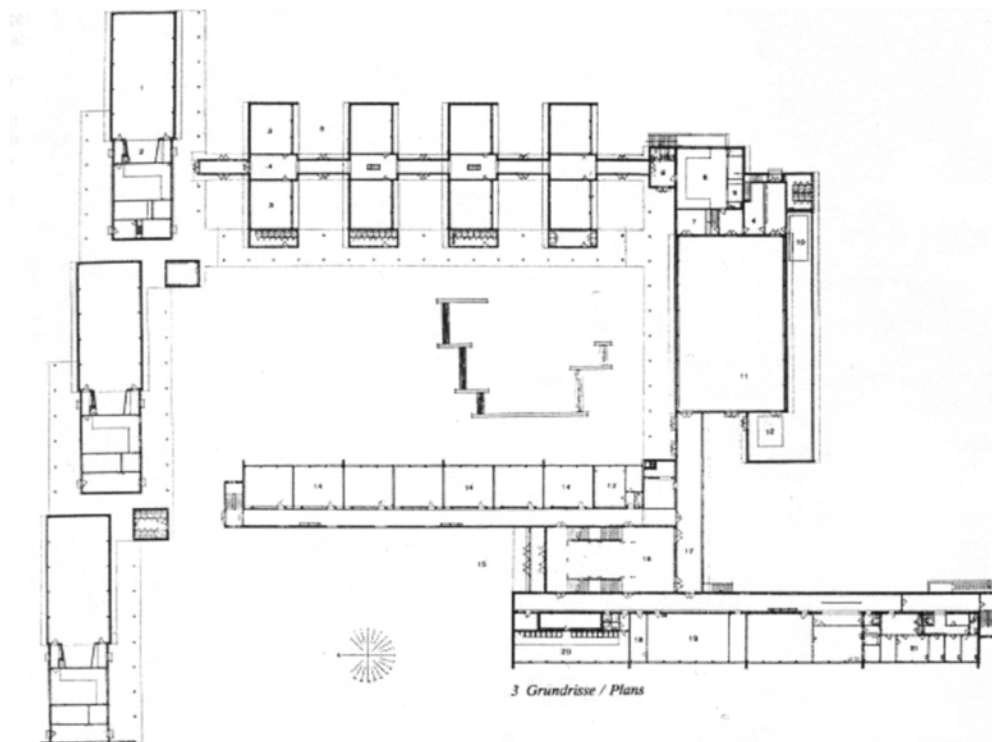
Kay Fisker

1955

Strandboulevarden, Fabogade, Østerbro, Kopenhagen

Die Mütterhilfe ist eine aus öffentlichen Mitteln finanzierte Einrichtung, die schwangeren Frauen, verheiratet oder ledig, sowie Müttern mit Kleinkindern mit Rat und Tat zur Seite steht. Der Hauptsitz des Instituts steht in Kopenhagen zentral am Strandboulevard mitten zwischen fünfgeschossigen Wohnbauten. In dem einen der bei den gegeneinander versetzten Blöcke sind die Verwaltungs- und Beratungsräume des Institutes untergebracht, im anderen 61 abgeschlossene Kleinwohnungen für alleinstehende Mütter mit Kind. Zum Raumprogramm gehören außerdem ein Vortragssaal und eine Anzahl von Gemeinschaftseinrichtungen. Das Gebäude ist aus gelbem Backstein errichtet. Das Zentral-Korridorsystem der beiden Gebäudeteile läßt sich am Außenbau an den doppelten Stirnmauern der beiden Flügel klar ablesen. Vor kurzem wurde die Anlage durch weitere Kleinwohnungen erweitert.





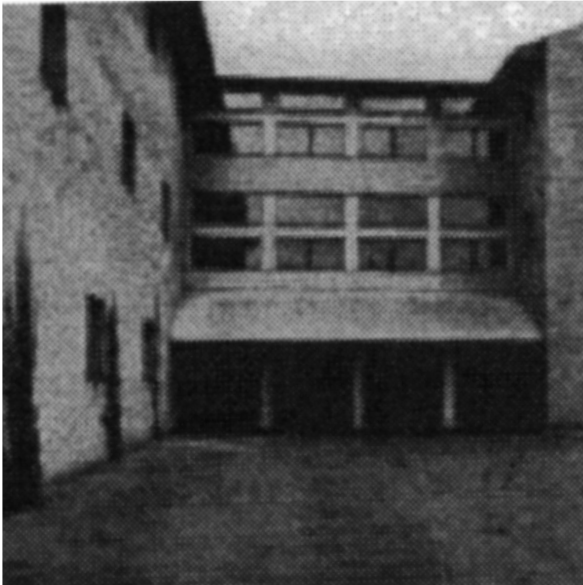
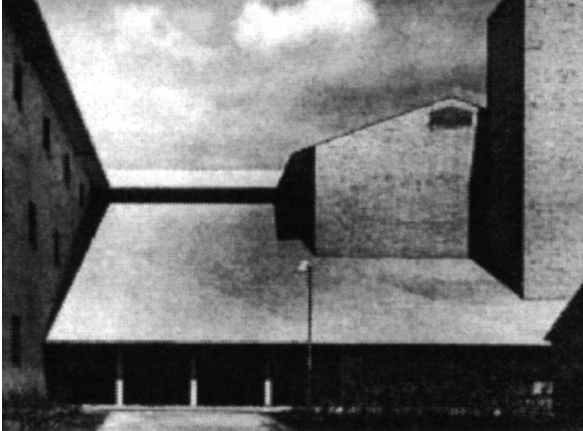


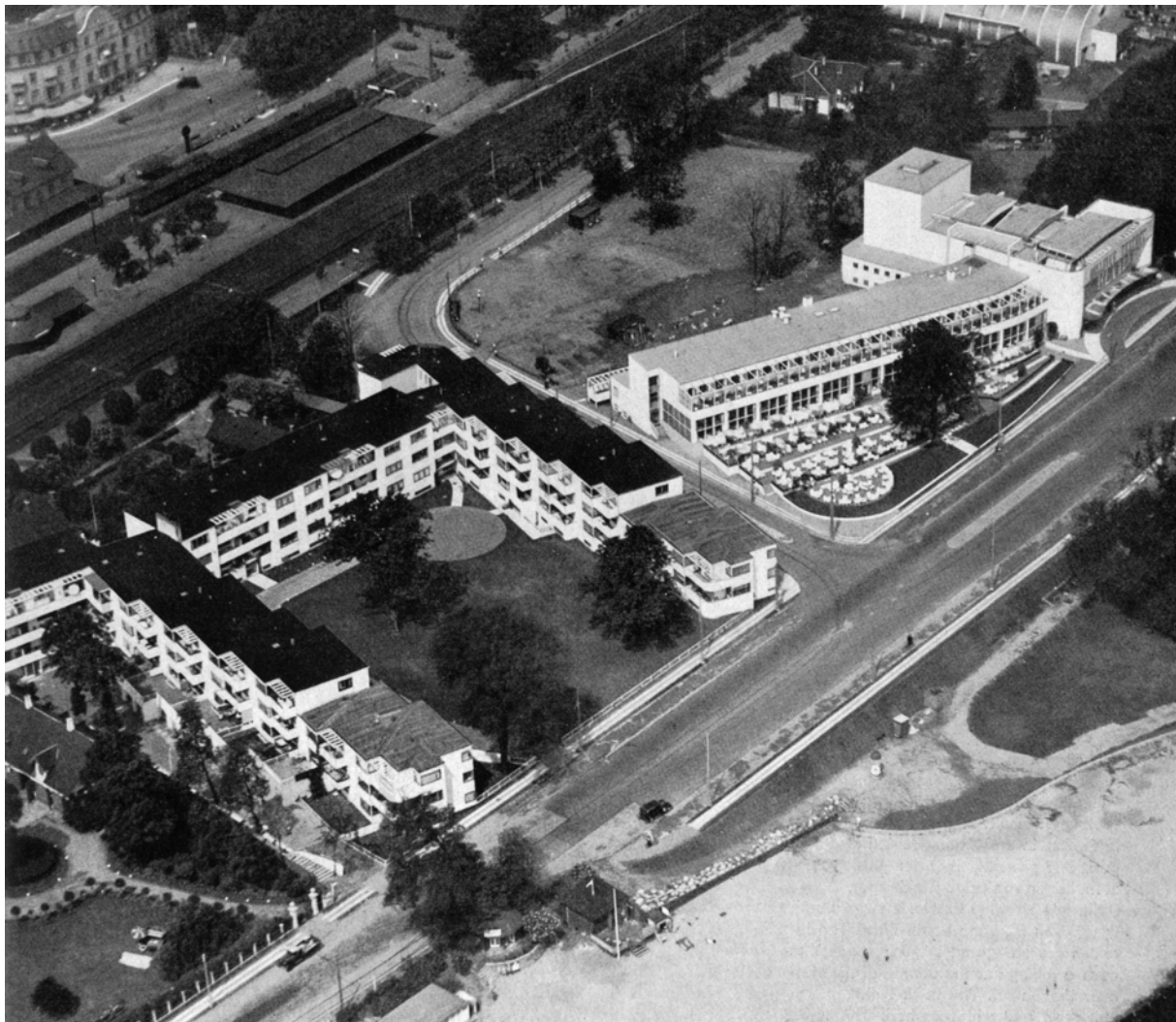
## Schule Voldparken

Kay Fisker

1925-27

Vognmandsmarken, Glaenogade, Østebro, Kopenhagen







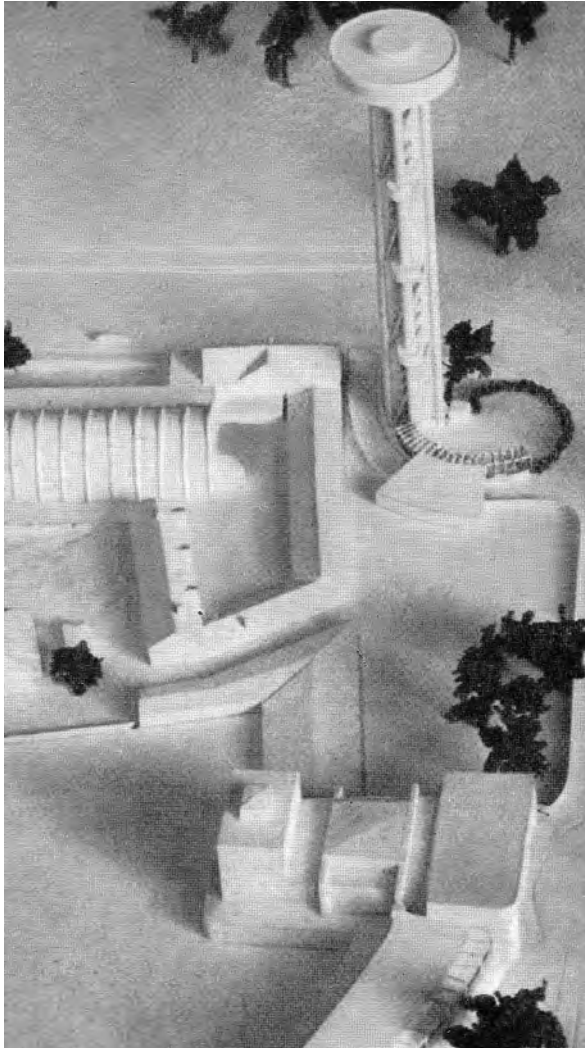
## Strandviertel Bellevue

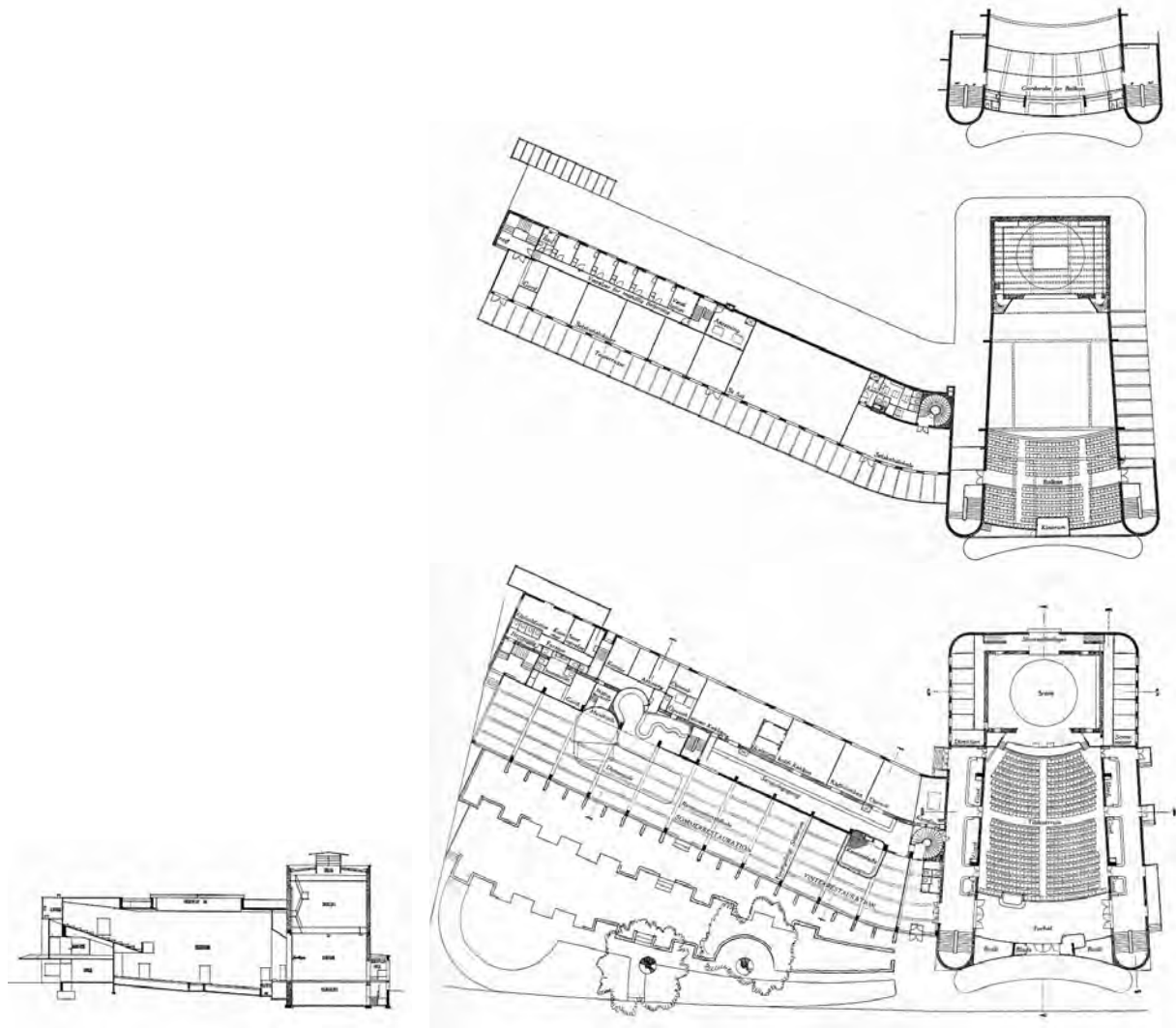
Arne Jacobsen

1930-1935

Strandvejen, Klampenborg

In Klampenborg gestaltete Arne Jacobsen ein ganzes Stadtviertel, wobei er die verschiedenartigsten Bauaufgaben zu lösen hatte. Das Strandbad Bellevue errichtete er 1932, nachdem er den vorausgegangenen Wettbewerb gewonnen hatte. 1933 folgte die dreiflügelige Wohnbebauung Bellavista gegenüber dem Bad auf der anderen Seite des Strandvej, 1934-35 das Bellevue-Theater mit dem anschließenden Restaurant Gammel Bellevue. Unmittelbar neben Mattssons Ridehus, einer bereits 1930 errichteten Reithalle, hatte Jacobsen einen hohen Aussichtsturm vorgesehen, der aber wegen der Opposition des Landschaftsschutzes nicht ausgeführt wurde. Der Turm sollte als oberen Abschluß ein Restaurant erhalten, das sich innerhalb einer halben Stunde um seine Achse drehte und einen weiten Blick über Dyrehave-Park und Øresund bot. Der gesamte Komplex ist deutlich von den Ideen des internationalen Funktionalismus beeinflusst, aber doch frei und undogmatisch konzipiert.





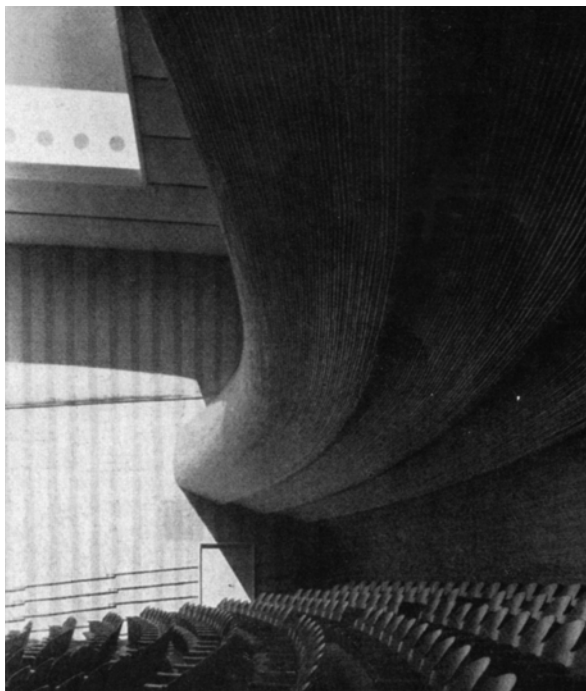


## Bellevue Theater

Arne Jacobsen

1932-1937

Strandvejen 449-457, Klampenborg



Das Theatergebäude liegt im rechten Winkel zum Strandvejen mit dem Haupteingang gegenüber dem ehemaligen Strand-hotel Bellevue, der Bühnenturm schließt es hinten gegen die Eisenbahn hin ab. Der Restaurantflügel ist dem Theatergebäude angeschlossen, wendet sich jedoch mit einer weichen Kurve vom Strandvejen weg.

Dieses Zurückweichen schafft Platz für den ursprünglichen Restaurantgarten, ohne daß dessen Fläche die U-Form der Bellavista-Bebauung direkt aufgreift. Dadurch wird die Autonomie der bei den Bebauungen aufrechterhalten, gleichzeitig aber eine Relation zwischen ihnen hergestellt, die von den Höhen und dem Maßstab der Gebäude, sowie von den weißen Fassaden unterstrichen wird.

Jacobsens Argument für diese abdrehende Zurückverschiebung war es, dem Restaurant die bestmögliche Aussicht zu verschaffen, oder, wie er sich ausdrückte „die größtmögliche Aussichtsfläche.“

Der Bühnenturm ist das fundamentale, stabile Element, aus dem das Gebäude wächst. Er ist der höchste Gebäudeteil und hat die dicksten Wände. Ein Klotz aus Basalt, rechteckig im Grundriß, rechtwinklig und scharfkantig, steht der Bühnenturm massig da. Die Bühne ist der Ausgangspunkt, um den herum sich das Gebäude entfaltet.

Im Erdgeschoß wächst ein sanft abgerundetes Volumen, welches das Foyer und die Garderoben für die Schauspieler und das Publikum faßt, rund um den Bühnenturm und aus ihm heraus, indem es zwei Arme in einer sich leicht öffnenden Gebärde nach dem Sund hin ausstreckt. Zwischen diesen Armen entsteht der leicht trapezförmige Zuschauerraum, davor, außerhalb des Haupteingangs zum Sund hin, liegt als Pufferzone die schwach gekurvte Vorhalle zwischen den beiden Armen gespannt. Den zwei gekurvten Schirmwänden, welche die Vorhalle der Länge nach abgrenzen, folgt nun eine dritte, die in entgegengesetzter Richtung gebogen ist: die umarmende, konkave Fassade des Erdgeschosses. In dieser zweiten und abschließenden Querzone, die in ihrer Fläche dem Profil einer Streulinse entspricht, sind der Windfang und zwei Kioske eingebaut.

Es gibt drei Kategorien von Wänden. Die Rechtwinkligen des Bühnenturms, gleichzeitig die dicksten, die leicht geschwungene Wand, die das Garderoben- und Foyerareal umhüllend abgrenzt, und quer dazu die Schirmwände, welche die dünnsten sind. Die Ersten konstituieren Raum und Masse deutlich nach innen und außen. Die Dritten, die Schirmwände dienen lediglich der Abtrennung. Und endlich die volumenbegrenzende Außenhülle, die, indem sie die rein abtrennende Wand der Fassade durchbricht, in einer Bewegung ihren Status von der Außen- zur Innenwand ändert.

Dadurch trägt sie bei zu dem Konzept des Ineinandergreifens von Exterieur und Interieur im Zuschauerraum, was dadurch verstärkt wird, daß ein Teil der Decke des Zuschauerraums geöffnet werden kann.

Auf dem Niveau des 1. Stocks, wo ein Teil des Volumens der Hülle zur Dachfläche wird, wird diese Wand in ihrem Schwanken zwischen Innen- und Außenwand festgehalten. Das, was im Verhältnis zum Zuschauerraum die Außenseite der Wand ist, wird im Treppenhaus zur Innenseite, worauf sie zum Restaurantflügel hin wieder Außenseite und, nach ihrem einzigen scharfen Knick, zur Fassade für dessen zurückgesetztes Obergeschoß. Die Wand, zum Theater hin jetzt reine Trennwand, wechselt nach dem Knick ihren Charakter und wird volumenbildend für das Obergeschoß des Restaurantflügels, und gerade an diesem Knick der Wand und am Schornstein findet die eigentliche Verbindung zwischen Theater und Restaurant statt.

Diese Wand artikuliert nicht nur die Einbeziehung des Außenraums des Sunds in den Theatersaal, sondern in direkter Verbindung auch die Einbeziehung des Außenraums des Hinterlandes in die Dachterrasse und die Treppenhäuser.



## Wohhäuser Bella-Vista

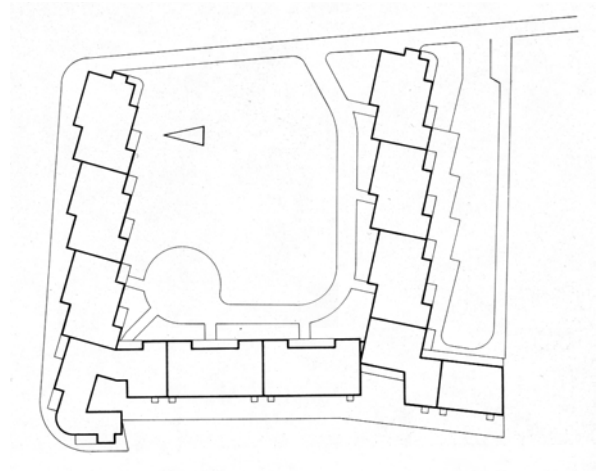
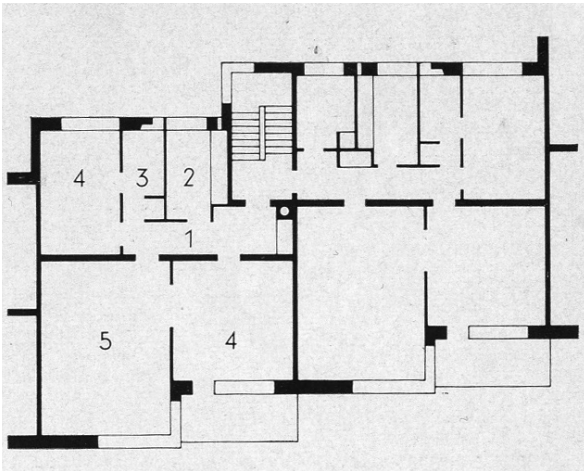
Arne Jacobsen

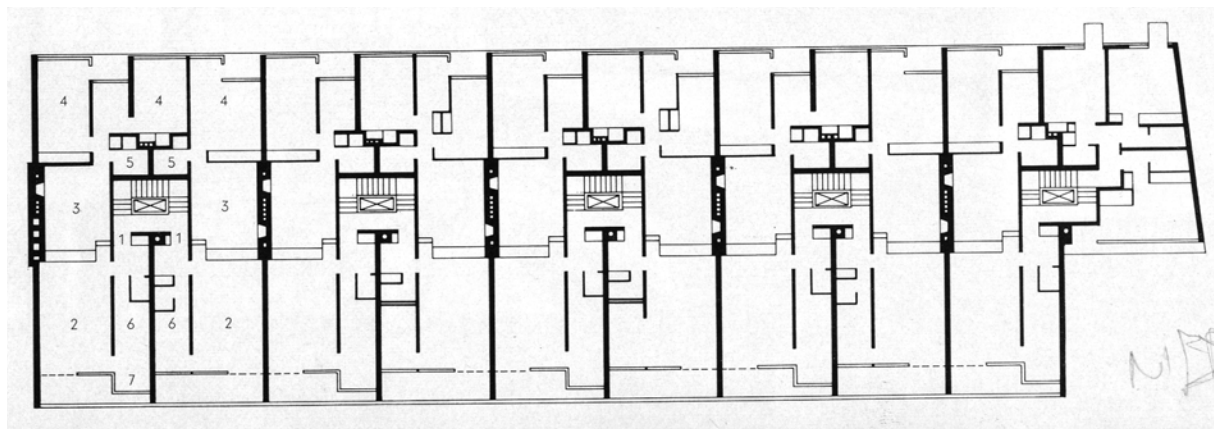
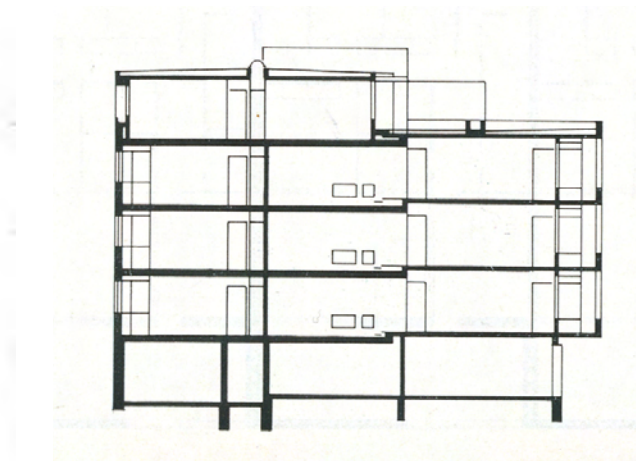
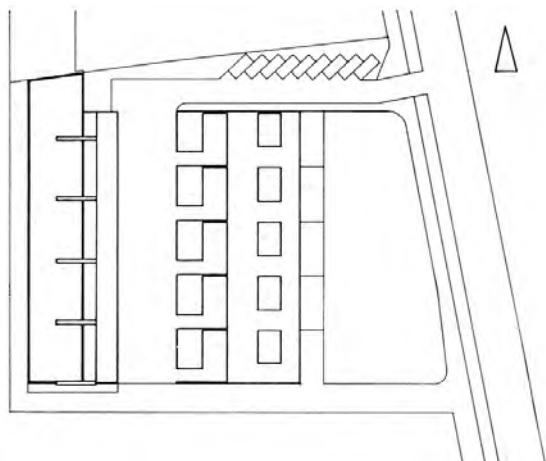
1932-1937

Strandvejen 419-433, Klampenborg



This residential complex constructed within a unified development exemplifies the Danish version of the Modern Movement. The project dates from 1933, and we can see its evident adaptation to the characteristics of the site and the orientation towards the sun and views of the landscape. The articulated layout follows the principles of international functionalism, although with the inconsistency of technique and clumsiness characteristic of the early 1930's and particularly apparent in the house Jacobsen had built two years before: metalwork, white rendered brick as a substitute for concrete, flat roof, etc. The fullest statement of formal principles is to be seen in the rear facade, the surface of which is modified by the balconies, the two walls giving onto the sea not only being treated as the culmination of the entire project but thought of as a balanced transition between the two main elements of the complex.





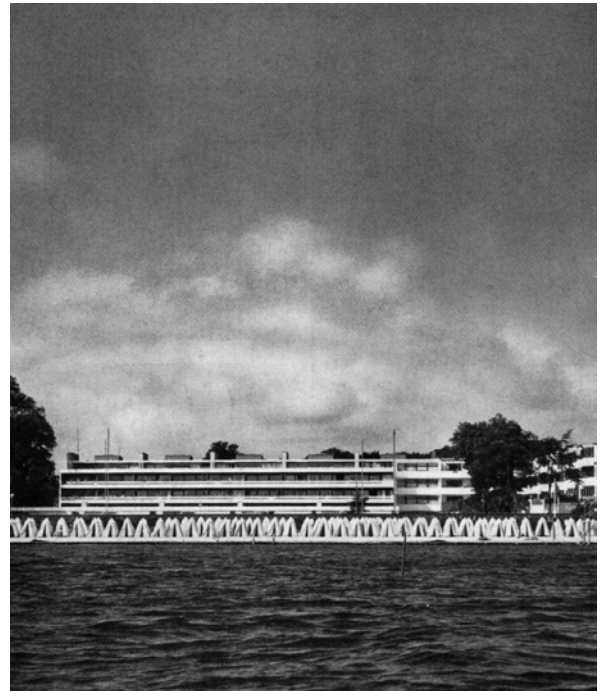
## Wohnhäuser Bellevue

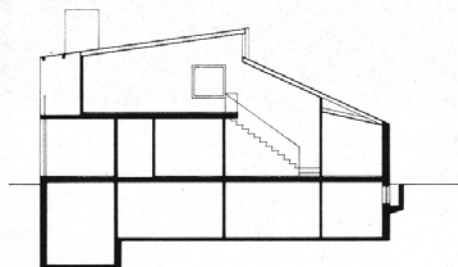
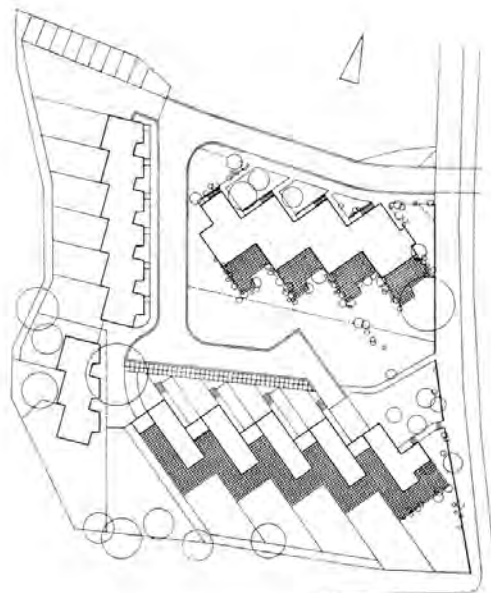
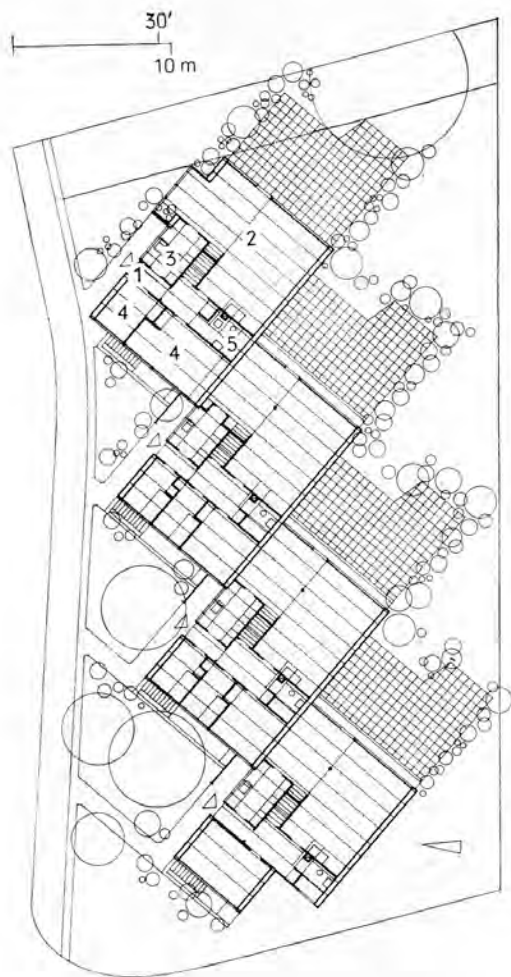
Arne Jacobsen

1960-1961

Strandvejen 419-433, Klampenborg

Die neuen Wohnbauten wurden parallel zum Strandvej errichtet und sind den Bellavista Appartements von 1933 unmittelbar benachbart. Sie bestehen aus einem viergeschossigen Wohnblock und fünf zum Sund hin vorgelagerten Atriumhäusern. Die durchlaufenden Balkonbrüstungen des mehrgeschossigen Wohnhauses, denen gegenüber die Vertikalen der schwarz gestrichenen, tragenden Querwände ganz zurücktreten, geben dem Gebäude eine starke horizontale Betonung. Die große Haus-tiefe von 20,30 m wurde für ein innen liegendes Kaminzimmer ausgenutzt. Das Erdgeschoß enthält Eingänge und Garagen.







## Wohnhäuser Søholm

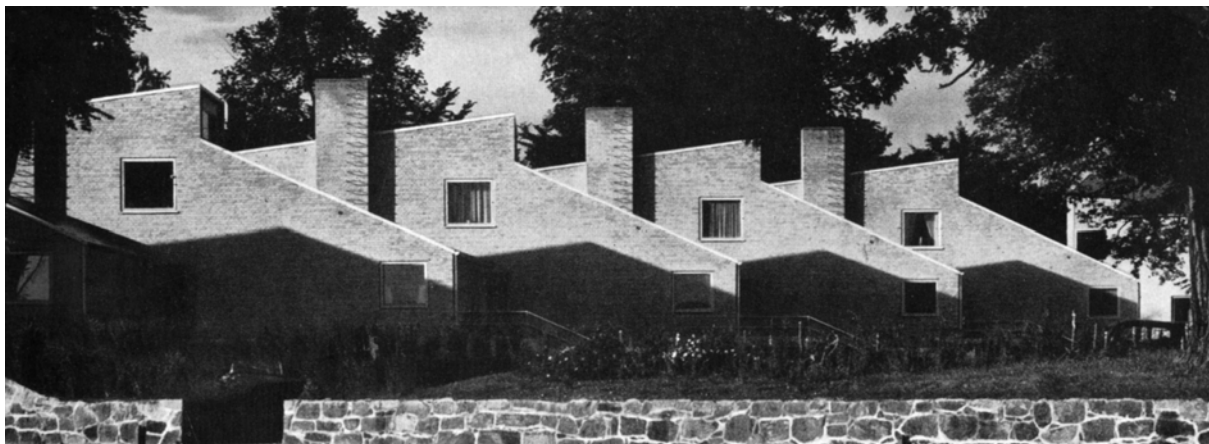
Arne Jacobsen

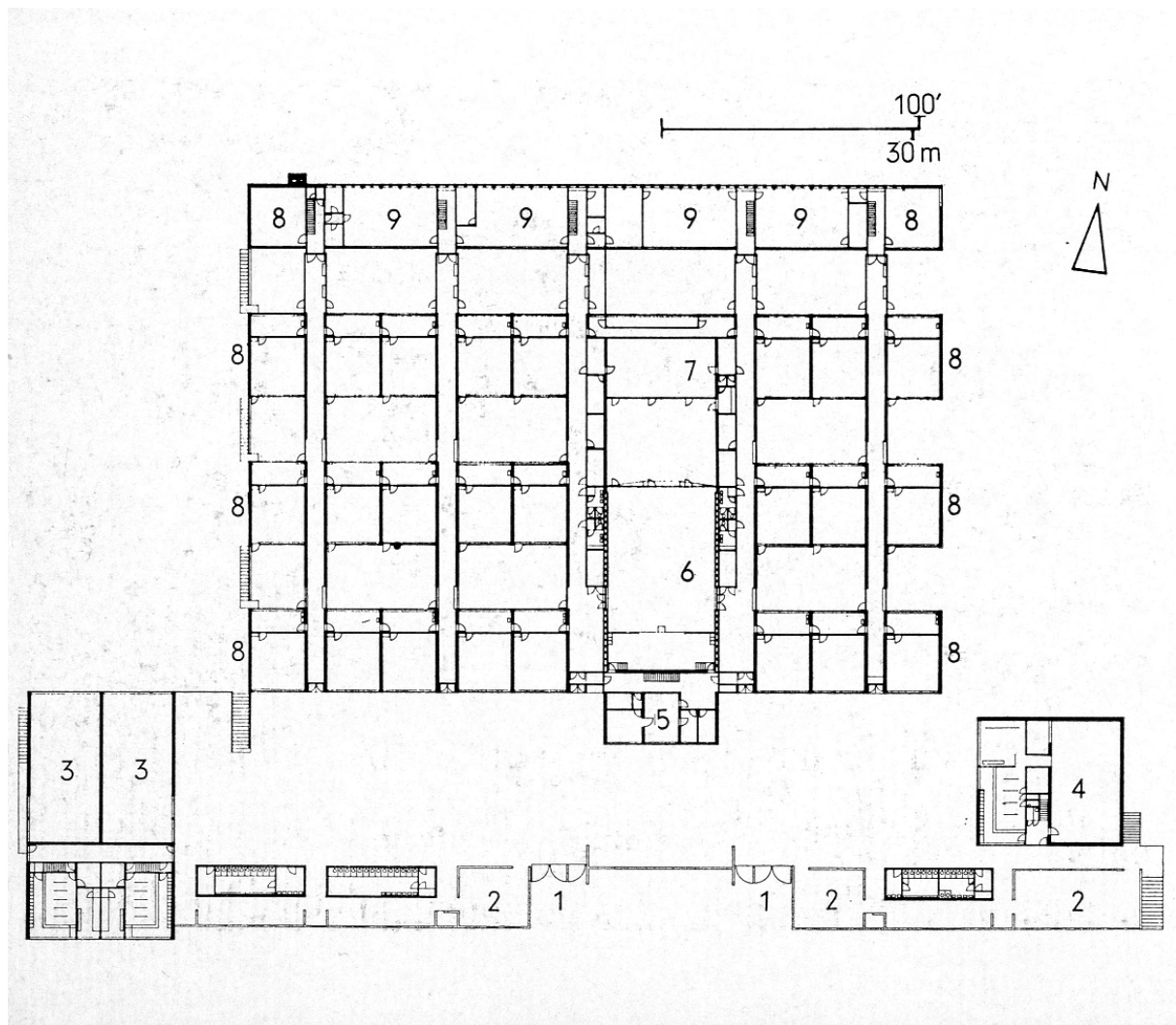
1950-1955

Bellevuekrogen 1-26, Strandvejen 413, Klampenborg



Die Siedlung Søholm liegt an der Küstenstraße (Strandvej) des Øresunds auf einem mit schönen, alten Bäumen bestandenen Gelände, das ursprünglich den Park einer inzwischen abgerissenen Patriziervilla bildete. Der Bebauungsplan mit seinen drei verschiedenen Arten von Ketten- und Reihenhäusern wurde durch den Wunsch bedingt, allen Wohnungen so-wohl Aussicht nach Osten auf den Øresund als auch möglichst viel Nachmittagssonne zu geben. Aus Gründen, die mit verschiedenen Beschränkungen zur Zeit der Bauausführung zusammenhängen, haben die zuerst erstellten Reihenhäuser am Südrand eine Wohnfläche von nur 110 m<sup>2</sup>, während die Wohnfläche der übrigen Typen 130 m<sup>2</sup> beträgt. Dennoch ist es geglückt, reich differenzierte Wohnungen zu schaffen. Besonders gelungen sind die am Südrand des Baugebiets errichteten Haustypen, deren Wohnraum im Obergeschoß Aussicht über den Øresund bietet, während im Erdgeschoß zwischen den Wohnräumen und den geschützten Freisitzplätzen der Privatgärten eine gute Verbindung besteht. Bemerkenswert ist auch der fließende Übergang zwischen Wohnraum und Eßplatz im Erdgeschoß. Alle Häuser wurden aus gelben Backsteinen errichtet. Die Dächer bestehen aus Eternit.









## Schulhaus Munkegård

Arne Jacobsen

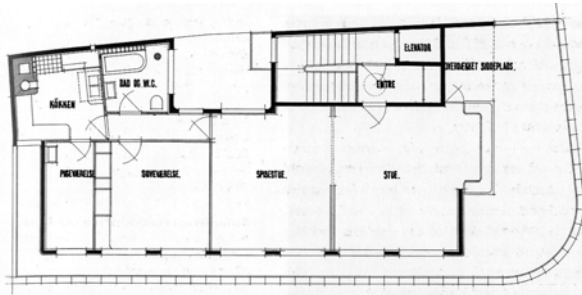
1948-1957

Vangedevej 178, Vangede, Gentofte

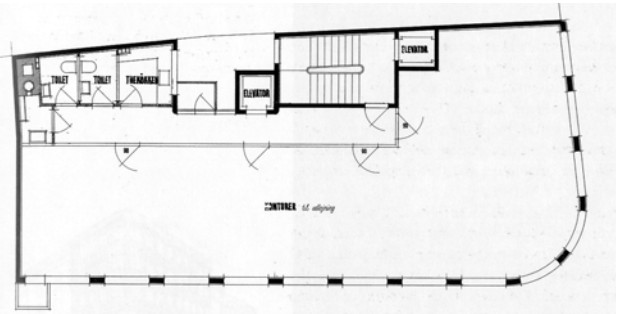


Die Munkegårdsschule steht in einem wenig ansprechenden, gemischten Wohnviertel in einem nördlichen Vorort von Kopenhagen. Arne Jacobsen ist es gelungen, der Anlage dadurch eine überdurchschnittliche Qualität zu verleihen, daß er die 24 Normalklassen paarweise in einstöckigen Pavillons unterbrachte und jeder Doppelklasse einen eigenen Gartenhof zuteilte. Ein einfaches System von querlaufenden Korridoren verbindet die Klassenzimmer mit der Aula, dem Lehrzimmer und einem zweigeschossigen Fachklassentrakt. Turnhallen und Fahrradaufbewahrung begrenzen als selbständige Gebäude den großen Pausen- und Spielhof. Sowohl die Außenmauern als auch die Trennwände bestehen aus gelbem Backstein. Alle Holzteile sind weiß gestrichen, die Dächer sind aus Aluminium. Arne Jacobsen war auch für den Entwurf des Mobiliars und für die Bepflanzung der einzelnen Gartenhöfe verantwortlich.

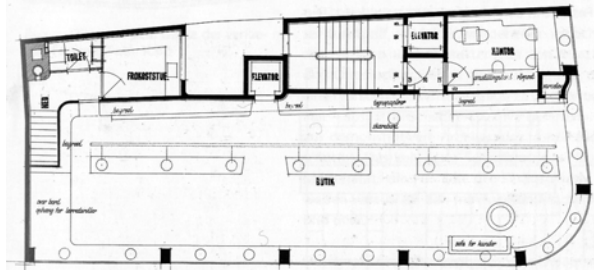




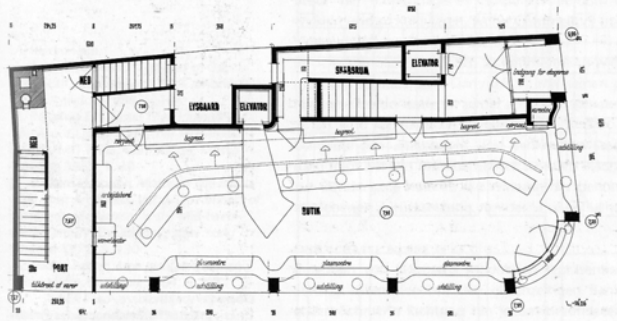
Dachgeschoß



Normaletage



1. Stock



Erdaeschoß



## Geschäftshaus Stelling

Arne Jacobsen

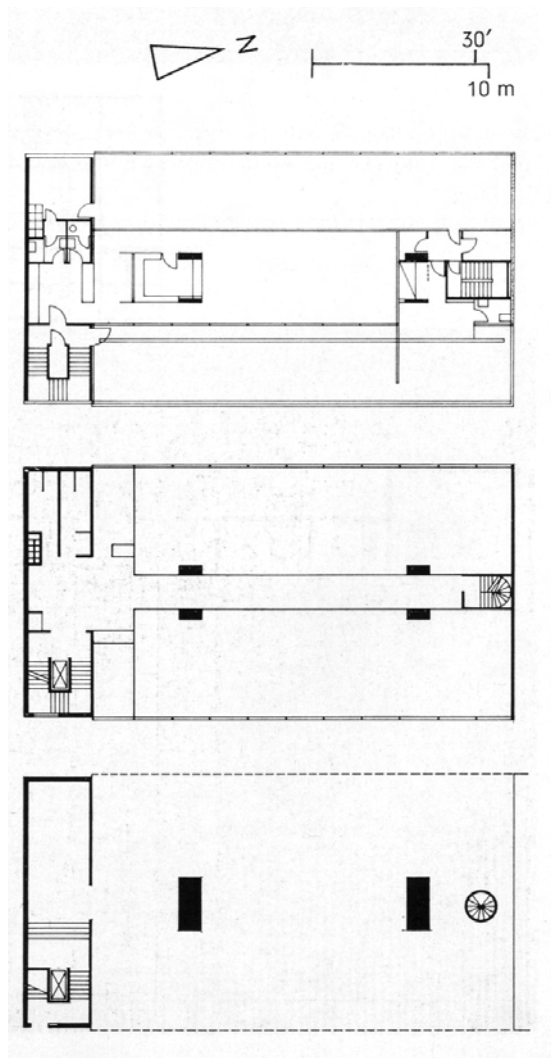
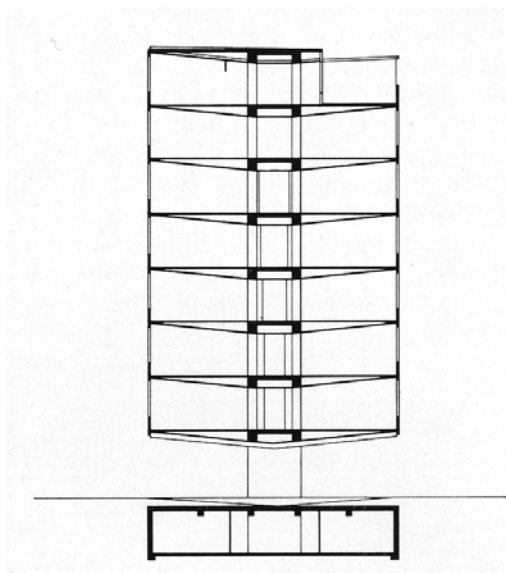
1937-1938

Gammeltonv, Indre By, Kopenhagen



This is one of the buildings which is most representative of Arne Jacobsen's professional career as a whole. While it was under construction and in the years following its completion the building caused a great deal of controversy and provoked criticism on every level, with more than one published article at the time calling for Jacobsen to be prohibited from ever build again. The direct relationship with Erik Gunnar Asplund is quite explicit in this project. The facade - with a coat of pale green ceramic tile - continues the compositional principles of the neighbouring building in a clear attempt at linking up with it. The elevation can therefore be divided into three parts: a base, occupied by the shop, an intermediary body, its windows tending towards the vertical, and an absent moulding which finishes off the composition. The plan turns to introduce the square at the beginning of the street, just at the point of inflection making way for the shop in the lower part. The conflict which could have arisen from the meeting of the continuation of the compositional criteria of the neighbouring building in the square with the other adjacent building in the street is ably avoided by turning the facade inwards to the interior of the plot, leaving some of the party wall exposed. The meeting is resolved by means of three light balconies which are the project's signature.







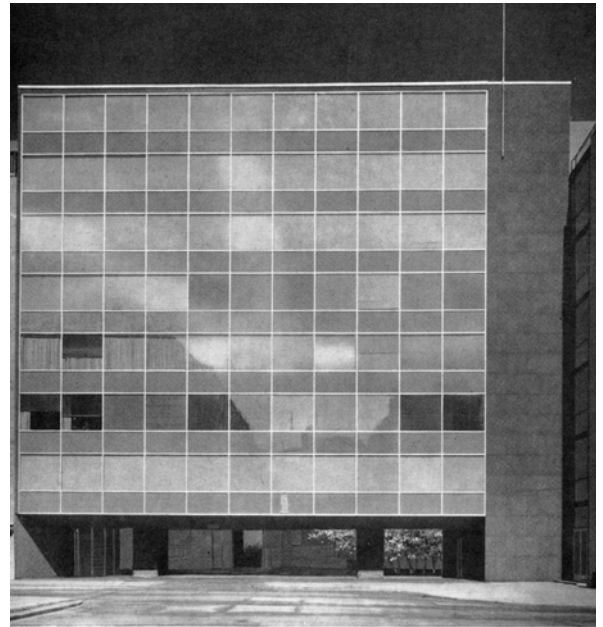
## Kontorhaus Jespersen & Son

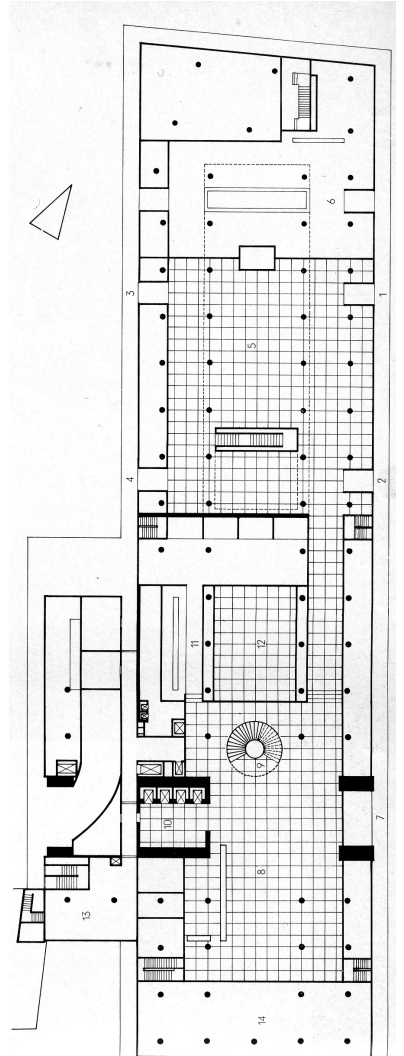
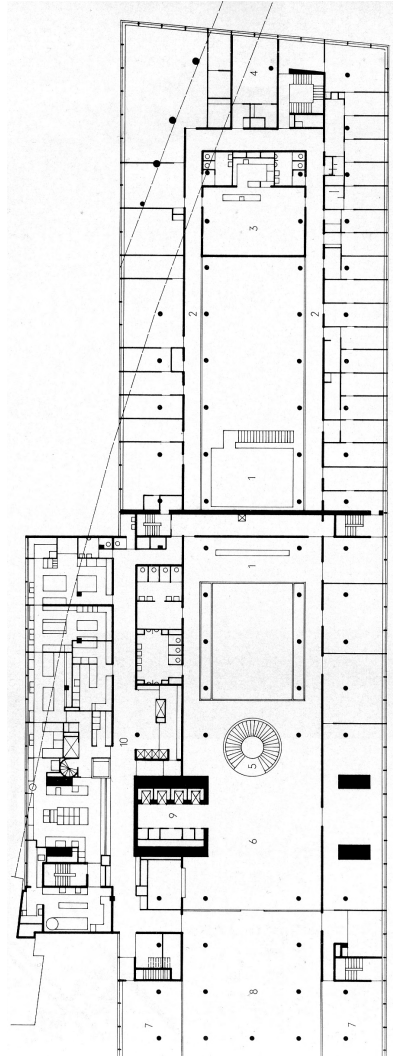
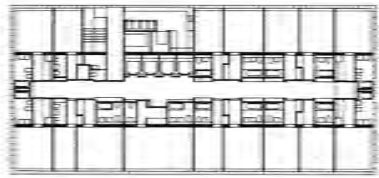
Arne Jacobsen

1955

Nyropsgade, Indre By, Kopenhagen

Die vertikalen Tragelemente des Gebäudes bestehen aus Ortbeton-Wandscheiben an den Stirnseiten und aus zwei massiven Stahlbetonpfeilern, die sich in den oberen Stockwerken in je ein schlankes Stützenpaar spalten, zwischen dem der Mittelkorridor der zweibündigen Anlage verläuft. Von hier aus kragen die Geschoßdecken nach bei den Seiten weit aus. Die Fassade, ein reiner Curtain-wall, besteht aus aluminiumverkleideten Holzrahmen mit Fensterbrüstungen aus grünem Glas. Die Fenster auf der Straßenseite sind fest verglast, während sie auf der Hofseite aus Wendeflügeln mit Thermopanescheiben bestehen. Einer Auflage der Behörden folgend, ist das gesamte Untergeschoß als Durchfahrt offen gelassen.





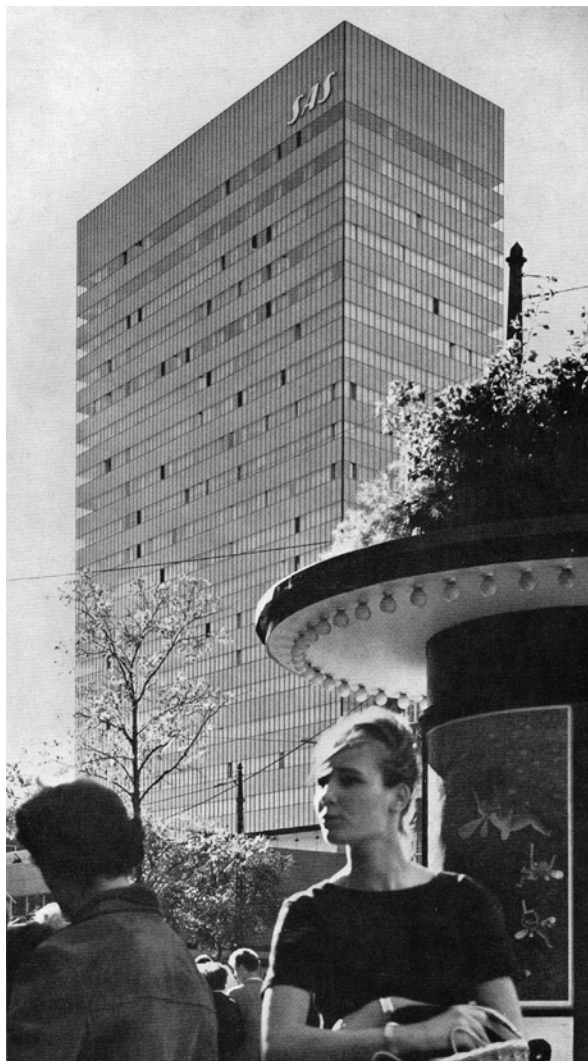


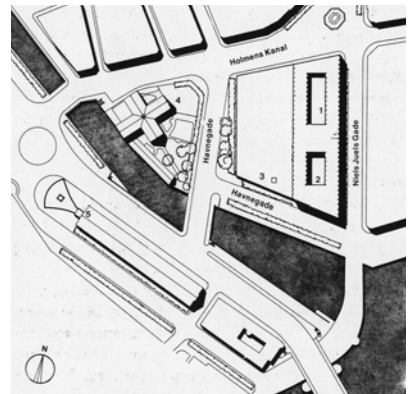
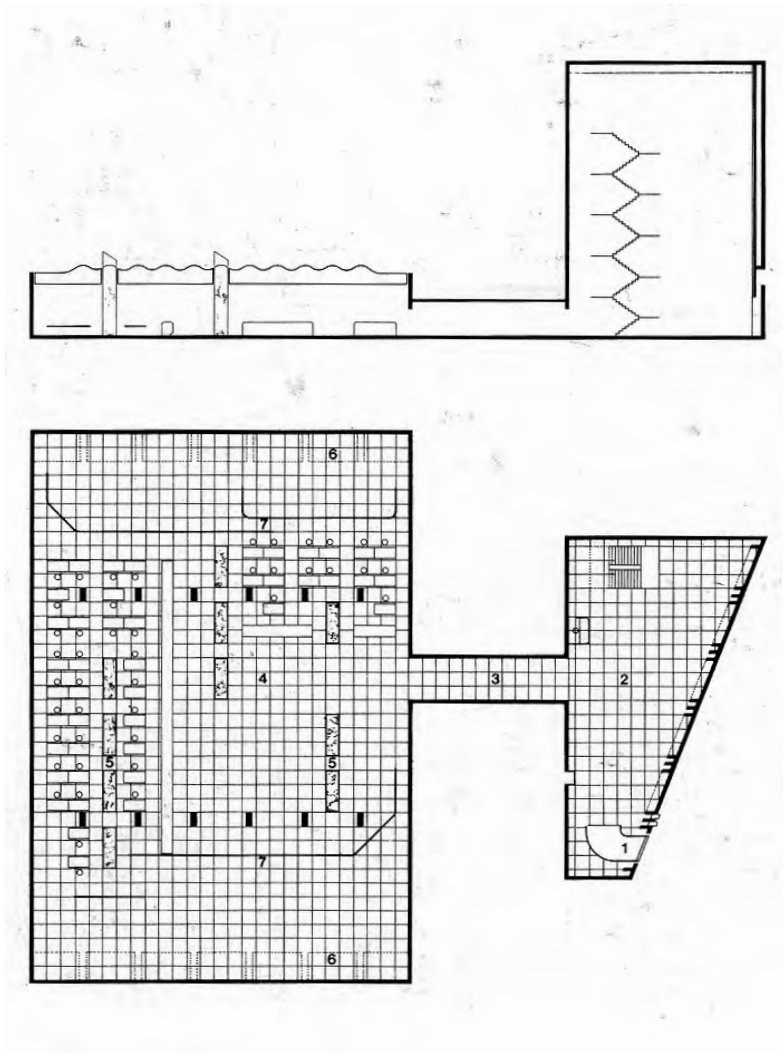
## SAS Radisson

Arne Jacobsen  
1956-1961

Gammel Kongevej, Indre By, Kopenhagen

Das Gebäude im Zentrum der Stadt dient nicht nur als Hotel, sondern auch als innerstädtisches Empfangsgebäude der SAS. Die Anlage gliedert sich in einen langen zweigeschossigen Bau, dessen Fensterband die Horizontale betont, und in einen Hotel-turm, der sich frei über dem niedrigen Baukörper erhebt. Der flache Trakt nimmt in seinem nördlichen Teil die Abfertigungshalle der SAS, in seiner südlichen Hälfte Restaurant und Foyer des Hotels Royal auf; er ist mit dunklen, graugrün emallierten Stahltafeln verkleidet. Das achtzehngeschossige Hochhaus - wie der Flachbau eine Stahlbetonkonstruktion - hat einen Curtain Wall aus dünnen, grau eloxierten Aluminiumprofilen mit Brüstungselementen aus graugrünem Glas.









## Nationalbank

Arne Jacobsen

1965-1971

Havnegade 5, Indre By, Kopenhagen



So wie die klassischen Stadthäuser und die übrigen Gebäude Jacobsens in Kopenhagen selbst ist auch die Nationalbank horizontal geteilt. Und wie schon beim SAS-Gebäude ist auch hier der obere Teil im Grundriß kleiner als die Basis und wiederum klar in Fächer geteilt. Die Fassadenteilung ist scharf artikuliert, und jedes einzelne Fassadenelement für sich ist deutlich definiert. Und doch, und trotz der Differenzierungen in der Tiefe, erscheinen die Fassaden klar als Flächen. Wegen dieser Charakteristika und wegen der Strenge, die „durch eine schöne Proportionierung und feine Details gemildert“ ist, spricht Poul Erik Skriver von „kühlem Klassizismus“ (...)

Der Respekt vor „dem alten Kopenhagen“ und das absichtsvolle Bemühen, sich mit ihm zu verbinden, kommt auch in der vornehmen Anpassung des Gebäudes an die Umgebung zum Ausdruck. (...)

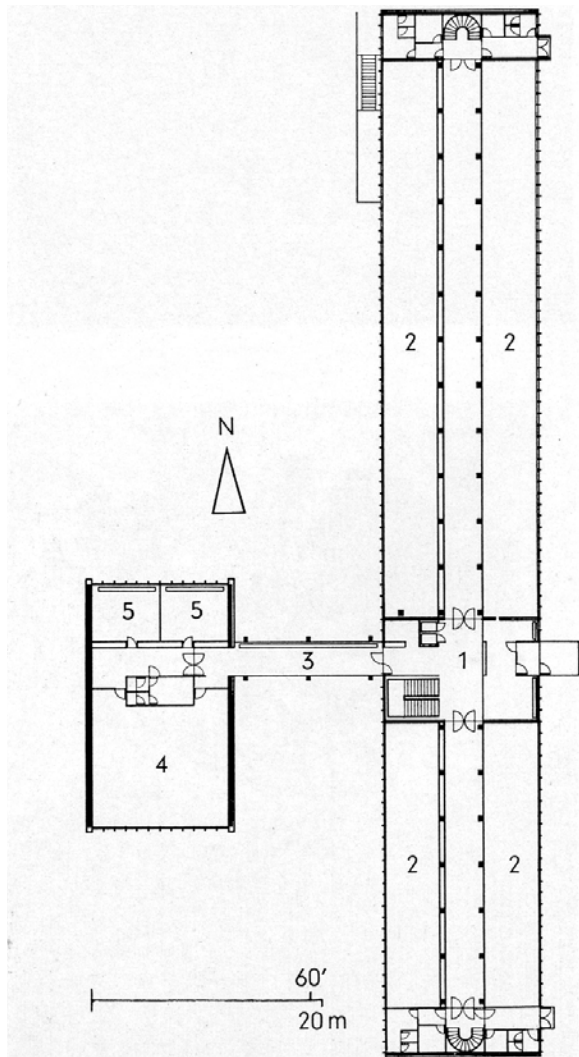
Andererseits wiederum muß sich auch das Bankgebäude im Stadtbild behaupten, und seinen besonderen Status und Charakter zur Geltung bringen. Das gelingt allein schon dadurch, daß es das Areal eines ganzen Blocks einnimmt. Und eben durch das Einhalten der Straßenfluchtlinien, die diesen Block definieren, fügt sich das Gebäude einerseits unmittelbar in den städtischen Kontext ein und tritt andererseits durchaus solitär auf. (...)

Hinzu kommt noch, daß die klassischen Aspekte des Gebäudes weit vielfältiger sind und sich nicht auf die Verwandtschaft mit den ölfarben-gestrichenen Kopenhagener Stadthäuser beschränken, sondern daß sie vielmehr, (...) zurückreichen auf die Monumentalbauten der großen klassischen Tradition und sogar bis auf die antiken Tempel.

Die Umfassungsmauer ersetzt dabei das Podest. Darüber erhebt sich der obere Teil des Gebäudes wie ein Tempel, wobei sich die Wangen und die Spalten zwischen den Feldern der Fassaden auf die Säulen und die große Ordnung beziehen, richtiger noch: auf den großen Rhythmus, in dem es keine Hierarchie gibt und keine Zentrierung, der vielmehr bloß die Fassaden wie mit gigantischen Maßstäben ausmißt. Die Giebelwände, die den schiefen Winkeln der Straßen folgen, unterstreichen noch den Eindruck, daß der obere Teil des Gebäudes wie aus einem größeren Zusammenhang geschnitten wirkt, was auch noch kräftig von den schräg, nämlich der Richtung der Längsfassade folgend, in die Giebel einschneidenden Wangen und Schlitzfenstern bestätigt wird.

Der Charakter des Gebäudes als besonderer Ort und seine Monumentalität begründen sich nicht so sehr darin, daß es durch den Aufbau einer Hierarchie oder überhaupt kompositorisch ein Zeichen setzt oder auf ein Zentrum hinweist. Als besonderer Ort wird es durch die Abschneidung definiert, die übrigens etymologisch mit dem Wort „Tempel“ übereinstimmt. (...)

Das obere Volumen der Nationalbank hat nicht die Geschlossenheit eines Tempels und auch nicht nur, aber auch, den Charakter einer Masse, oder eines Körpers, der aus der Stadt ausgeschnitten ist. Durch seinen reinen Rhythmus und seine Metrik reicht es nämlich weiter, aus der Stadt hinaus und über die Stadt empor. Dadurch ist der Charakter des besonderen Orts auch dem Feld vergleichbar, das der Wahrsager aus dem Himmel ausschneidet. Wie dieses scheint auch das obere Volumen der Bank in seiner räumlichen Kontinuität abgeschnitten. Auf diese Weise wird die Nationalbank zu einem modernen Monument in Kopenhagen.





## Stadthaus Rødovre

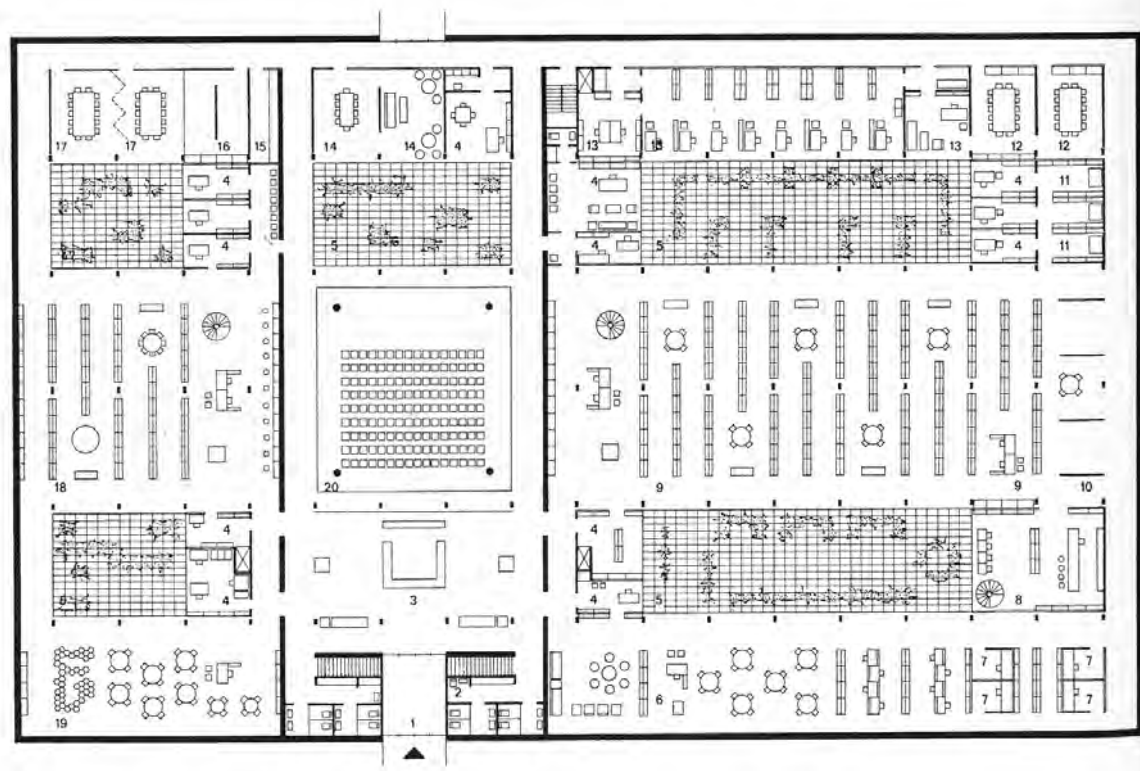
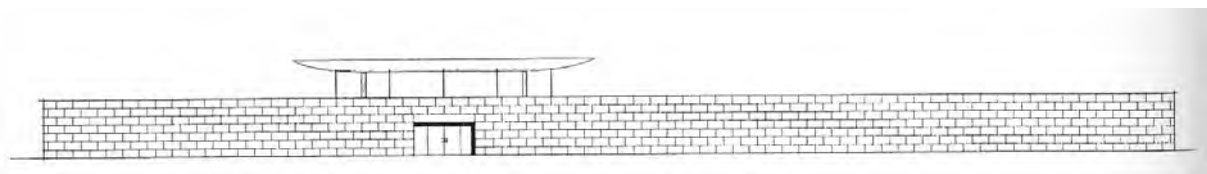
Arne Jacobsen

1955

Gemeinde Rødovre bei Kopenhagen

Das Rathaus steht zwischen Wohnbauten in der Nähe des örtlichen Einkaufszentrums inmitten einer Grünfläche, auf der inzwischen eine ebenfalls von Arne Jacobsen entworfene Bibliothek errichtet worden ist. Der Komplex besteht aus einem dreigeschossigen Verwaltungsgebäude und einem frei stehenden, eingeschossigen Pavillon, in dem der Ratssaal und zwei Ausschußzimmer untergebracht sind. Die Geschoßdecken des Bürogebäudes kragen von einer Doppelreihe tragender Stahlbetonstützen zu beiden Seiten des Mittelflurs frei aus. Die Fassaden der Längsseiten sind als Curtain-walls mit Stahlprofilen und hellgrünen Glasbrüstungen ausgebildet. Die Stirnwände sind mit schwarzen Marmorplatten verkleidet.







## Bibliothek Rødovre

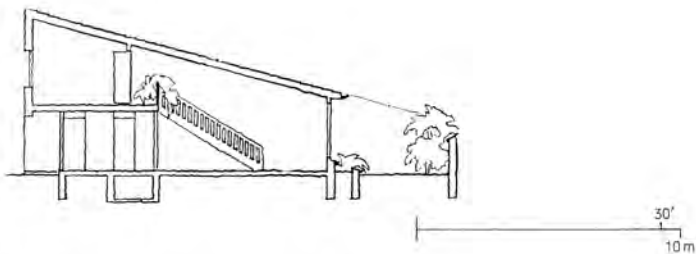
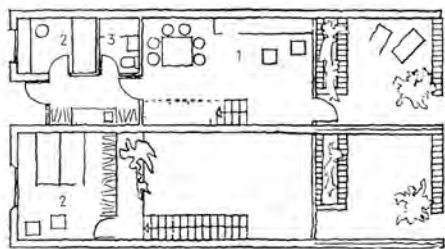
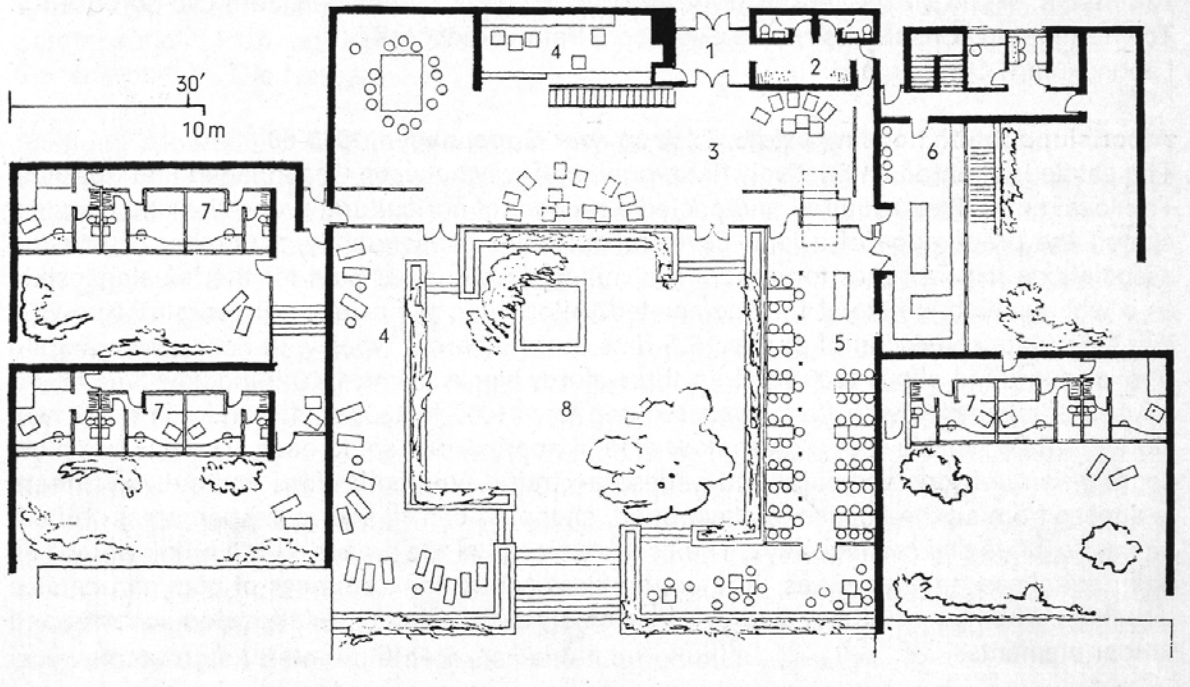
Arne Jacobsen

1967-1969

Rødovre Parkvej 740

The two Arne Jacobsen buildings that lie opposite each other on the Town Hall Square in Rødovre, the town hall from 1955 and the main library, are architectural contrasts. The town hall is light and transparent while the library is heavy and closed - a contrast that appears more architecturally than functionally motivated in the case of the library. The black marble facades surround the low rooms like an uninterrupted cloister wall, with daylight access from the roof and courtyards. Only the roof lantern over the main hall breaks with the extremely low heights of the facades and rooms. The library was one of the architect's last works. The aesthetic simplicity that controls the building was a natural extension of his personal form.







## Terrassenhaussiedlung Fredensborg

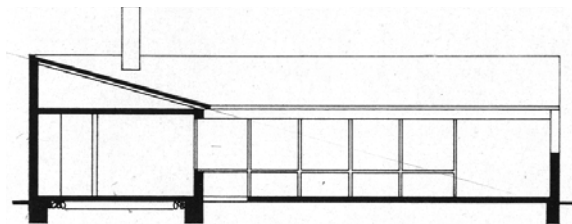
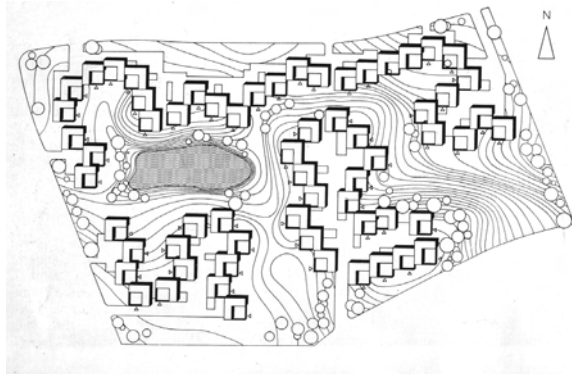
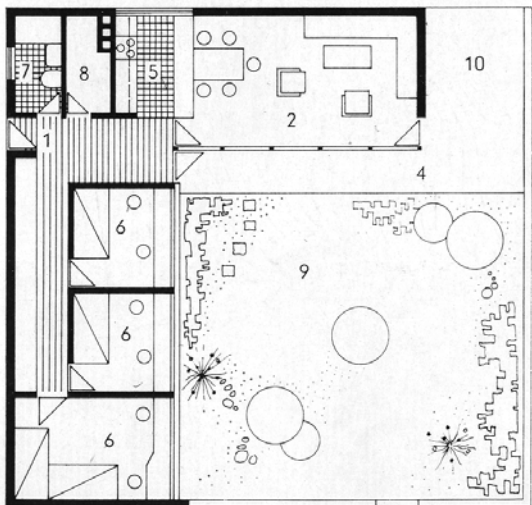
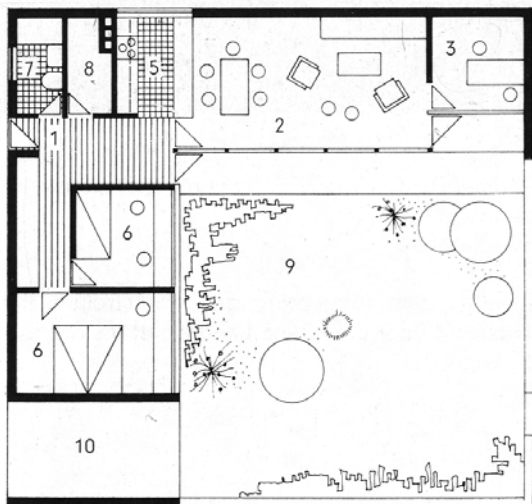
Jørn Utzon

1962-1963

Im Norden der Insel Seeland

Eine dänische Genossenschaft namens »Foreningen Dansk Samvirke« ist der Bauherr einer Wohnsiedlung, die für zurückgekehrte Auslandsdänen bestimmt ist. Zu dieser Siedlung gehören Familienwohnungen in Hof- und Reihenhäusern, Wohnungen für einzelstehende Personen sowie ein Gemeinschaftszentrum mit Klublokalen und Restaurant. Der Baugrund liegt in unmittelbarer Nähe der kleinen Stadt Fredensborg und geht, nach Westen abfallend, in eine schöne, offene Landschaft mit Feldern und Wäldern über. Hier hat Utzon das bereits in Helsingør entwickelte Motiv der frei stehenden Reihen von Hofhäusern auf eindrucksvolle Weise variiert. Durch die buchtenförmige Anordnung der Hausreihen verliert er der kleinen Siedlung einen ausgesprochenen städtischen Charakter. Jedes einzelne Haus ist an eine Zufahrtsstraße angeschlossen, während das Zentrum und die einzelnen Hofhaus-Terrassen zugleich einen Ausblick in die offene Landschaft bieten. Wie bei den Kingohusene wurde der Eindruck der Einheitlichkeit durch die Verwendung ganz weniger Baustoffe erreicht: gelber Backstein und Kiefernholz, das entweder unbehandelt belassen oder dunkel gebeizt ist. Einzige Abweichung sind die Fensterrahmen, teils mit roter Glasurfarbe gestrichen.





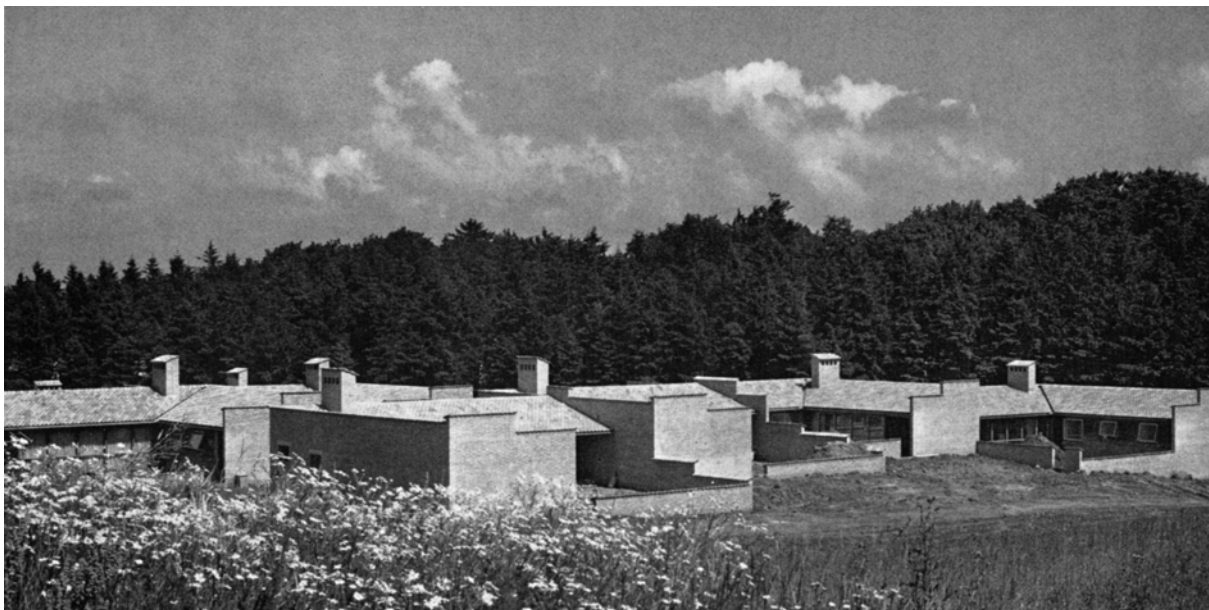


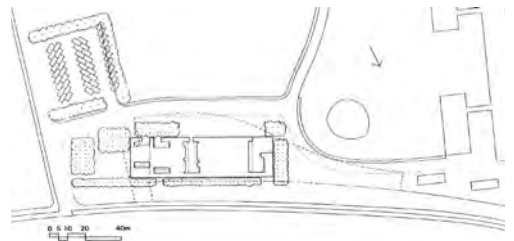
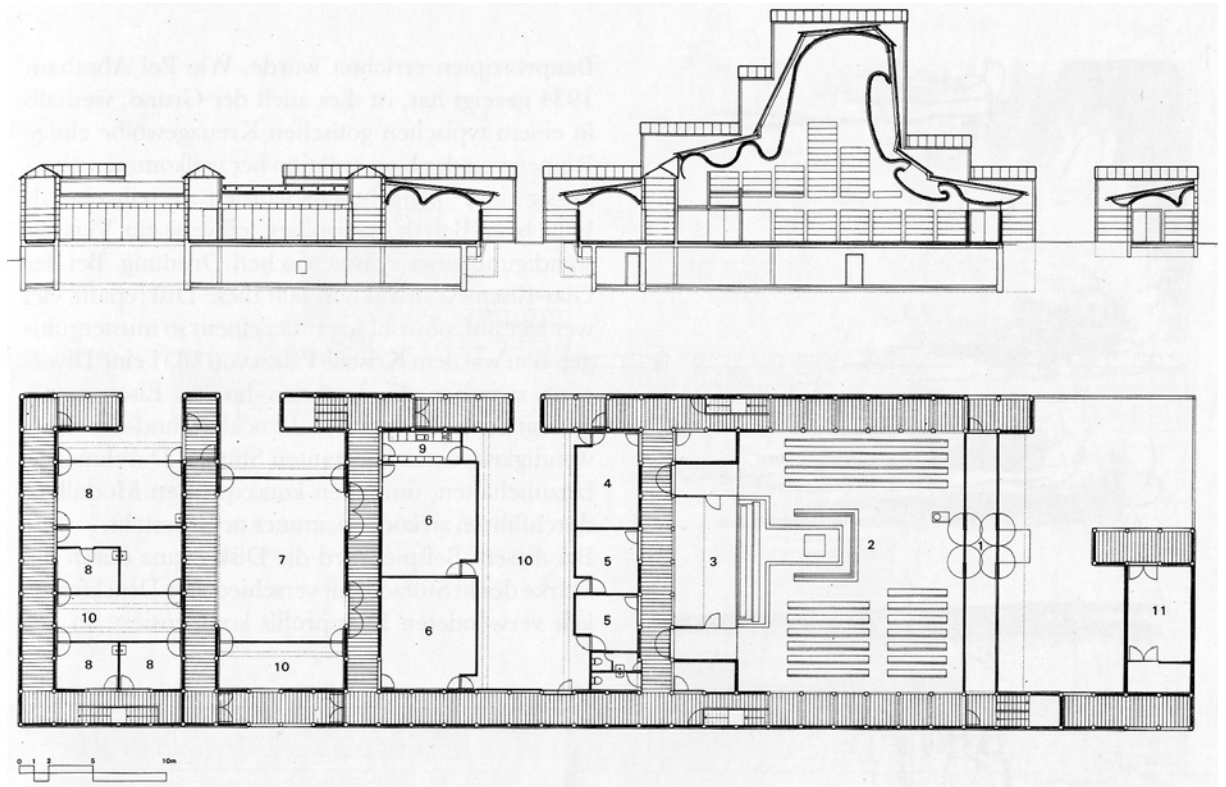


## Hofhaussiedlung Kingohusene

Jørn Utzon  
1958-1960  
Helsingør

Auf einem hügeligen Gelände wurden 60 Hofhäuser von je 15 x 15 m Grundfläche so verkettet, daß alle Häuser von den besonderen Gegebenheiten dieses Areals profitieren, Aussicht über eine gemeinschaftliche Grünanlage haben und gut besonnt sind. Die Begrenzungsmauern der Hofhauseinheiten haben verschiedene Höhe; auf diese Weise behindern sie die Aussicht nicht, bieten jedoch hinreichenden Schutz gegen Einblick von den Nachbargrundstücken. Die verhältnismäßig bescheidene Wohnfläche von 110 bis 130 m<sup>2</sup> wird durch den Gartenhof in gelungener Weise ergänzt. Alle Häuser sind aus gelbem Backstein errichtet, alle Holzkonstruktionen dunkel gebeizt. Als diese Häuser gebaut wurden, stellte die Siedlung Kingohusene eines der preiswertesten Wohnprojekte in Dänemark dar.







## Kirche Bagsværd

Jørn Utzon

1973-1976

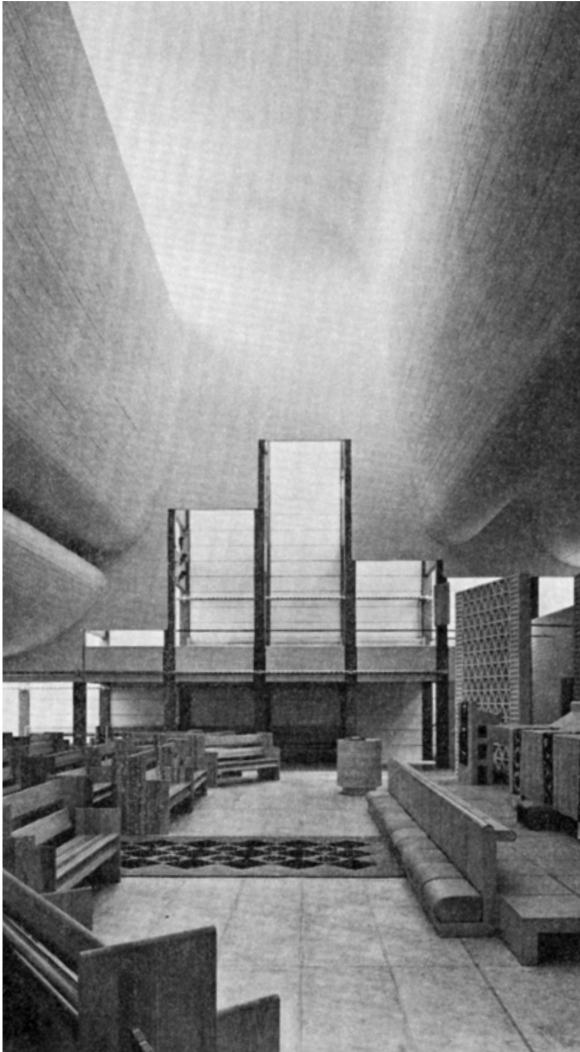
Taxvej 14-16, Bagsværd, Kopenhagenw

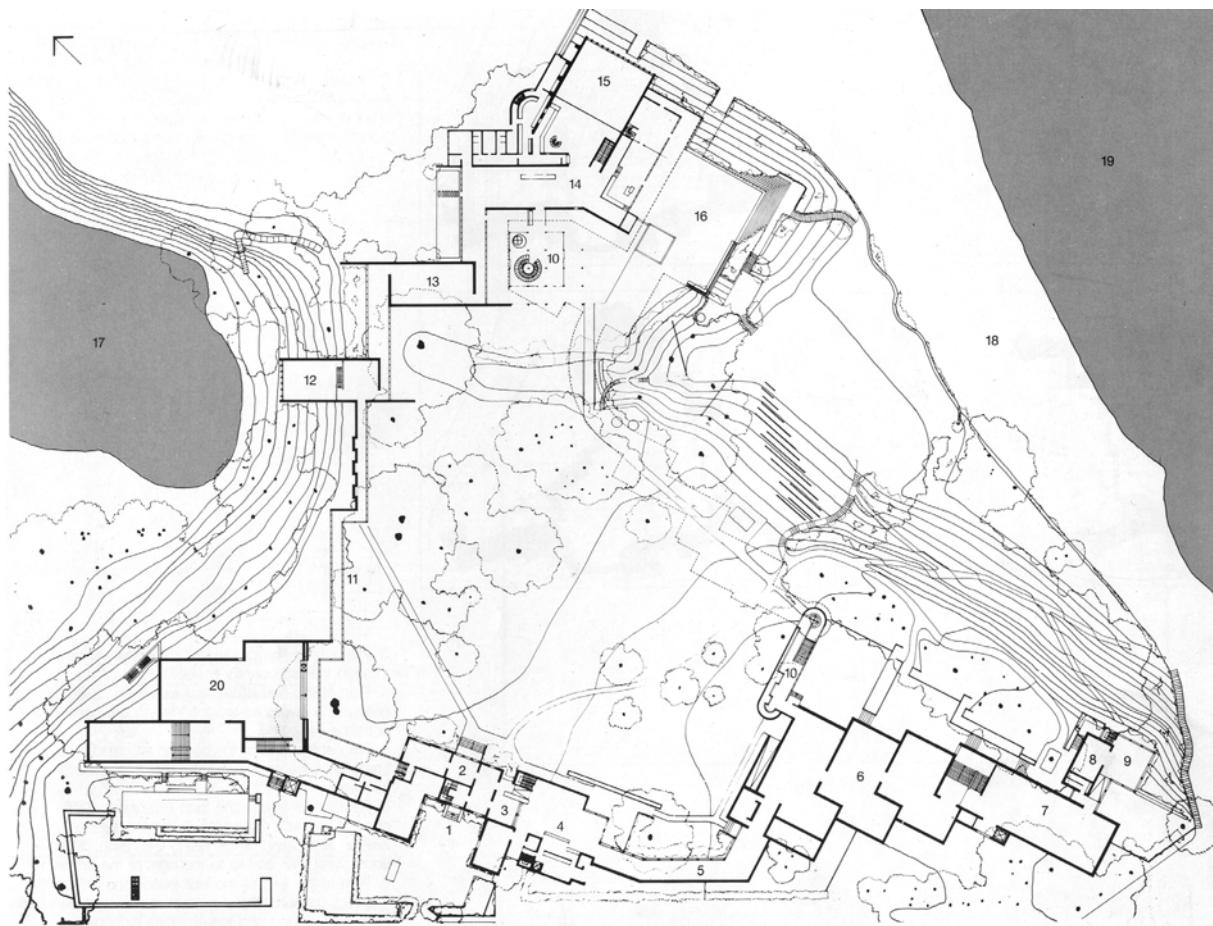
Neben Sydney stellt die 1977 in einem Vorort von Kopenhagen errichtete Bagsværd-Kirche bis heute die verwirklichte Apotheose der tektonischen Vision Utzons dar, die auch viele unterschiedliche Elemente in sich vereinigt. Einerseits kann sie als die Fortführung der nordischen Neugotik betrachtet werden, einer Stilrichtung, die in Jensen-Klints meisterhaft erbauter Grundtvig-Kirche ihren reifsten Ausdruck fand; andererseits spiegelt der Schnitt des Baus in gewissem Grad Utzons Auseinandersetzung mit der Pagodenform wieder.

Wie die traditionelle skandinavische Stabkirche, mit der sie verwandt ist, ist die Bagsværd-Kirche ein Skelettbau, obwohl monolithischer Stahlbeton weidlich benützt wurde.

Da Bagsværd nur teilweise ein Skelettbau ist, ist der Grad der tektonischen Übertragung von einem Material zum anderen unterschiedlich, und diese Variation verleiht der konstruktiven Gliederung der Kirche einen symbolischen Charakter.

Der Tragrahmen der Bagsværd-Kirche entwickelt sich sozusagen von außen nach innen, so daß sich der Charakter und die Funktion der in vier parallelen Reihen stehenden, 30 cm starken Stahlbetonstützen von der äußeren Stützenreihe zur inneren ändert. Die äußeren Säulen fungieren stets in ihrer ganzen Höhe als vertikale Träger, die inneren Stützen dagegen münden oberhalb der Empore in einen mit ihnen zusammengegossenen Betonquerbalken. Dieser Wechsel vom artikulierten Tragrahmen zum monolithischen Betonquerbalken erzeugt das nötige Widerlager- und Tragsystem für die Schalengewölbe aus Stahlbeton, die das 20 m breite Hauptvolumen der Kirche überspannen.





K. Plan of the first phase, 1955. The entrance is through the old courtyard house.  
 L. Plan at the end of the first extension, 1956. A large courtyard was added to the garden to the north of the entrance.  
 M. Plan at the end of the second extension, 1957. Large garages were added to the 1956 extension at the north.  
 N. Plan at the end of the third extension, 1975. The concert hall was added behind the entrance.  
 O. Plan at the end of the fourth extension, 1982. The multi-story was added to the right of the entrance, the graphics gallery and a multi-purpose room were added below ground and the cafeteria extension.

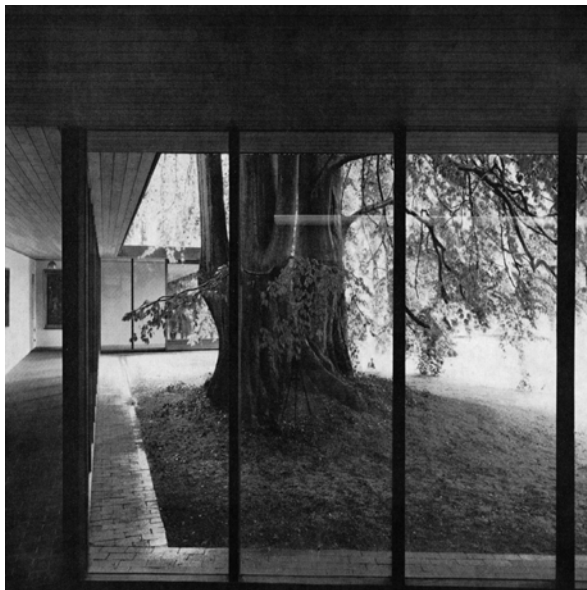


## Lousiana Museum

Jørgen Bo & Wilhelm Wohlert  
1958-1991

Humlebæk im Norden der Insel Seeland

Eine der alten Villen an der Küstenstraße am Øresund liegt besonders schön in einem aus großen Bäumen bestehenden Park. Gegen Osten fällt das Gelände steil zum Sund und gegen Nordwesten zum Humlebækker See ab. Aus privater Initiative wurde hier in Zusammenhang mit der alten Villa ein modernes Museum geschaffen, das für Wechselausstellungen moderner internationaler Kunst und eigener Sammlungen dänischer Gegenwartskunst bestimmt ist. Bei der Anordnung der Neubauten haben die Architekten versucht, den größten Teil des großen Parkes von der Bebauung freizuhalten. Drei große Ausstellungsgebäude stehen an der nördlichsten Ecke des Grundstücks, wo sie sich zum Park hin mit großen Fensterflächen öffnen und mit der alten Villa durch einen Gang von wechselnder Breite verbunden sind. Zur Anlage gehören auch ein Bibliotheksgebäude und ein Selbstbedienungscafé. Ein vierter Ausstellungssaal wurde 1966 gebaut. Alle Außenwände sind weiß gekalkt. Die kräftigen Dachbalken bestehen aus verleimtem Schichtholz. Die Balkenenden sind durch goldeloxierte Aluminiumplatten geschützt. Die Randbalken bestehen aus Teakholz. Auch die Innenwände sind weiß gehalten, während die Fußböden aus braunroten Keramikfliesen bestehen.







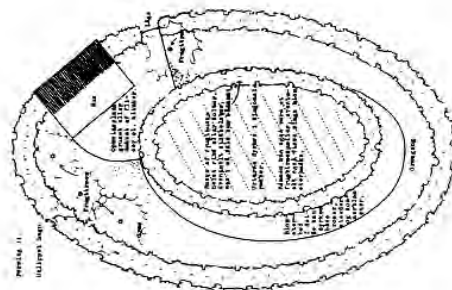
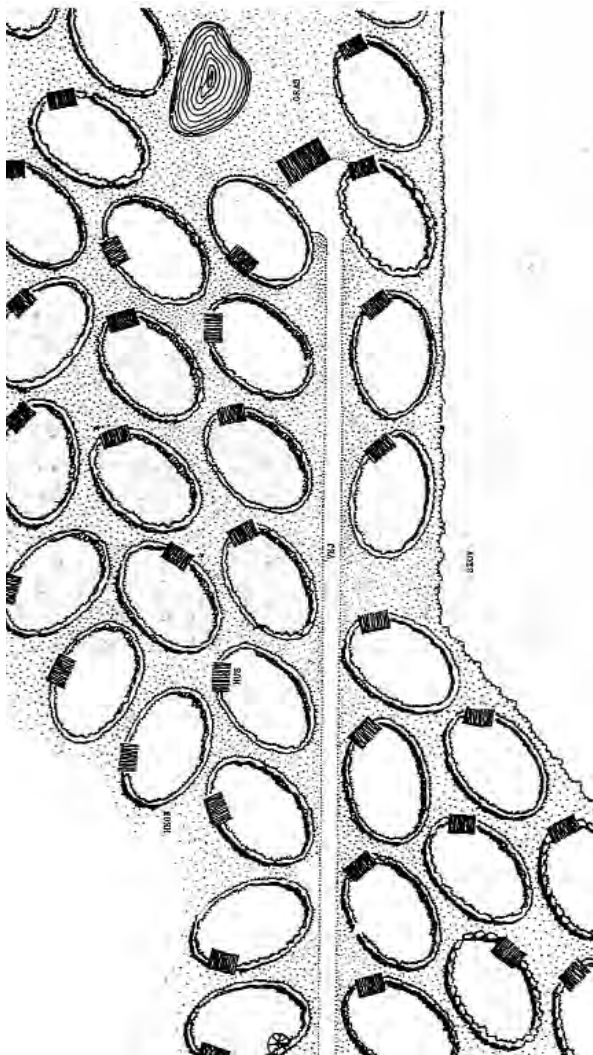
## Schrebergärten Nærum

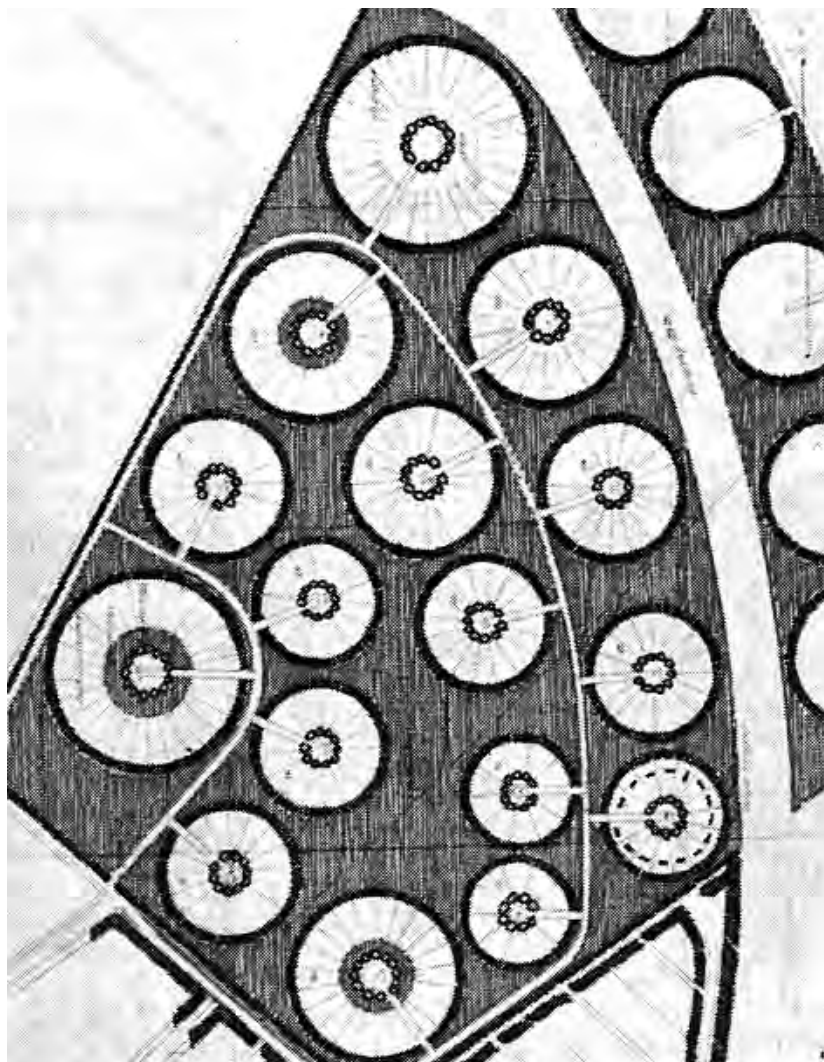
C. Th. Sørensen

1940-1960

Nærumgardsvej 73, Nærum

The allotment gardens in Nærum are considered one of C. Th. Sørensen's most important creations. Some 40 oval allotment gardens, each measuring c. 25 x 15 m, were laid out on a rolling lawn in a fluid progression. The gardens were mostly placed so that the oval lies across the curves in the slope. This use of the rolling terrain, combined with the sweeps and curves of the hedges, accentuates the dynamic impression. The individual garden plots are closed compartments surrounded by hedges; their cottages may be situated in different ways, but comply with the overall plan. The hedges were originally intended to be both clipped and unclipped, using such species as hornbeam, hawthorn, privet, and roses, but today there are mostly privet and hawthorn, clipped in different heights and forms. The design of the individual garden plots was left up to each owner, but a guide from C. Th. Sørensen shows various models. The area between the gardens is a common green.









## Schrebergärten Brøndby

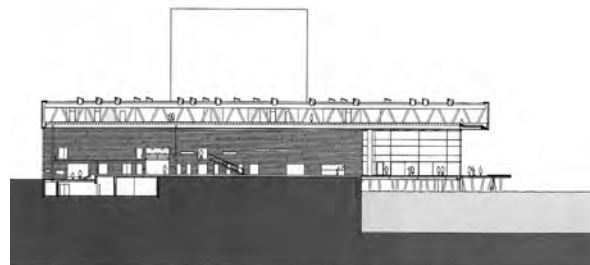
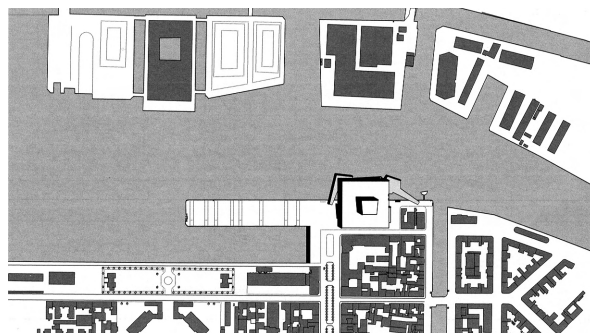
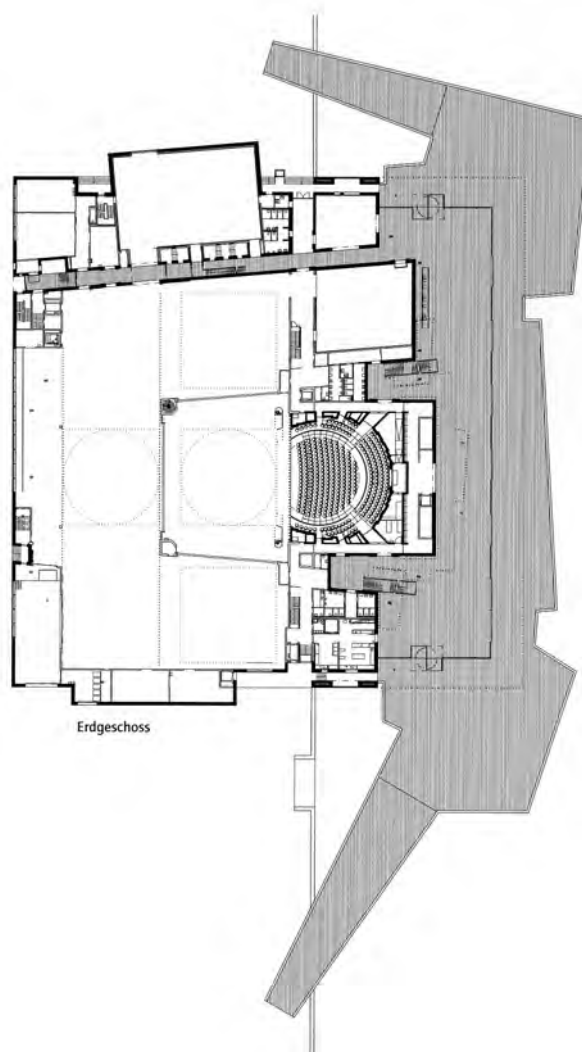
Erik Mygind

1960-1980

Mosebjergrvej, Brøndby

The plan of the Brøndbyernes Haveby allotment gardens resembles two bunches of grapes. A score of circular segments were laid out on a completely flat field on both sides of Søndre Ringvej, each of them containing between 20 and 30 gardens. These plant sculptures are bordered by hawthorn hedges along the common green on the outside. The terrain in the circles falls gently towards the center, with a round parking lot. This provides access to the individual gardens, each around 400 sq.m. and shaped like a slice of cake.



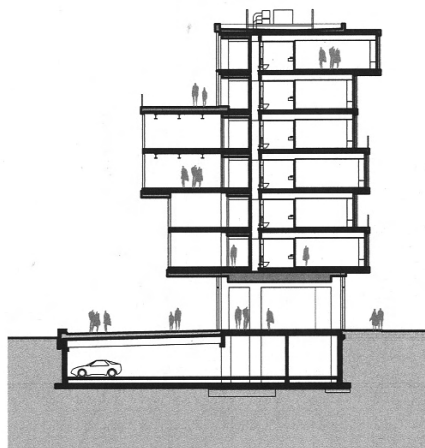
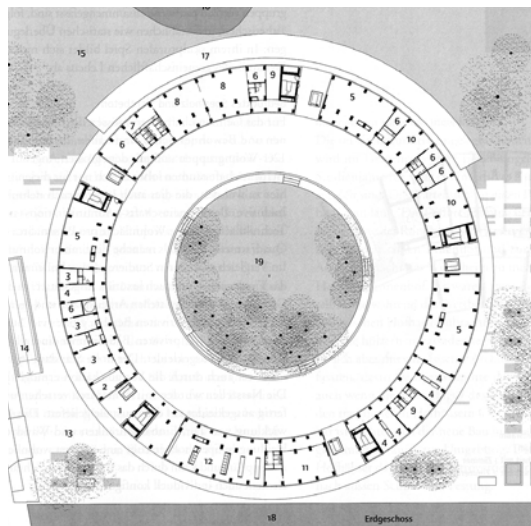
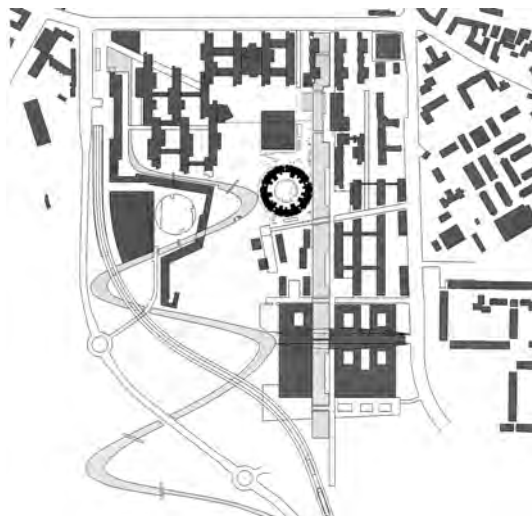
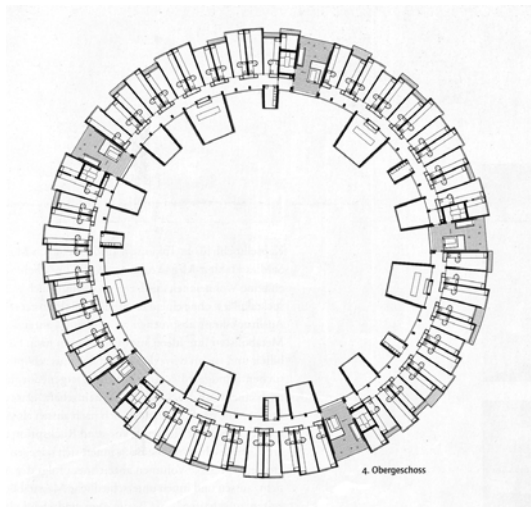




## Schauspielhaus

Lundgaard & Tranberg  
2005 - 2008  
Kopenhagen







## Tietgen Collegium

Lundgaard & Tranberg

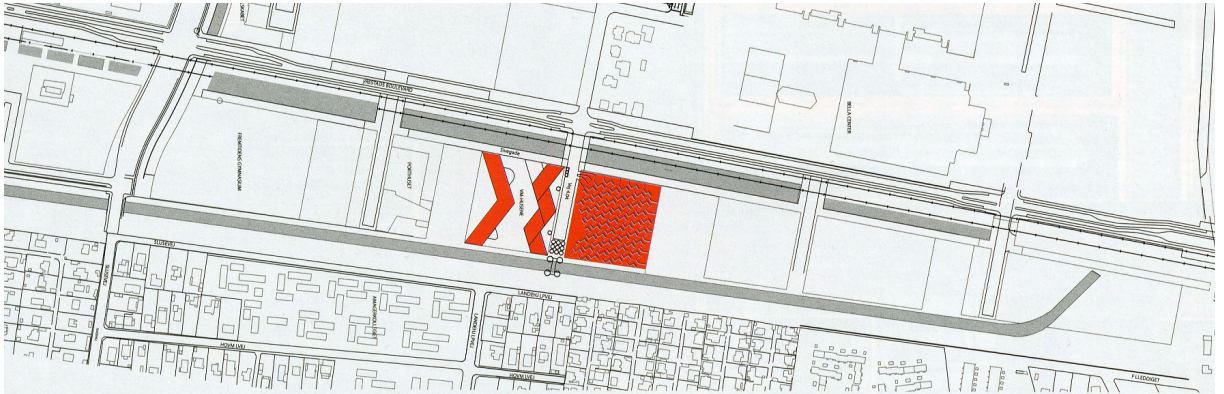
2003 - 2006

Rued Langgaards Vej, Kopenhagen



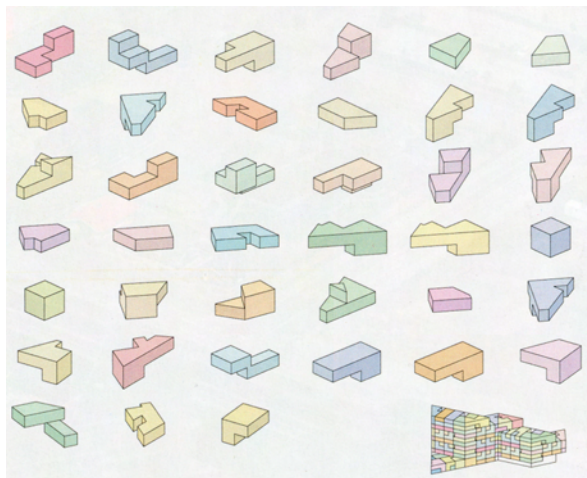
In der Tradition dänischer Studentenwohnheime spielt die Gemeinschaft eine zentrale Rolle. Dies drückt sich zeichenhaft im kreisförmigen Grundriss des Tietgen-Wohnheims aus. Das Gebäude steht mit seiner zylindrischen Form in direkter Nachbarschaft zur Universität. Unterschiedliche Zimmertiefen in wechselndem Takt verleihen der äußeren Gebäudeoberfläche einen kristallinen Ausdruck. In den zentralen, grünen Innenhof, den das Gebäude umschließt, kragen die Gemeinschaftsräume der Wohngruppen in unterschiedlichen Varianten expressiv aus.







## VM- Häuser



## Ørestad Trilogie

### BIG, Bjarke Ingels Group

ab 2005

Ørestad Süd

BIG's Housing Trilogy in Ørestad BIG's trilogy of building projects in Ørestad began in 2005 with the construction of the VM Houses, which were the architectural designer's first major building project. The VM Houses shamelessly flaunt modern building materials and allow the various types of apartments to stand out like a voyeuristic collage of individual lifestyles. The architecture consciously employs a form of playful narrative on contemporary ornamental culture and breaks with the ascetic and unornamented formal language of the modernist glass box.

The successor to the prize-winning VM Houses and the second in the Ørestad trilogy is 'Bjerget' or 'The Mountain'. The Mountain uses a kind of 'programmatic alchemy' to effect a complete re-furnishing into a single hybrid unit of the hopeless juxtaposition that makes neighbours of residential and parking programmes. The project unites the green idyll of suburbia with the compactness of the capital: A sloping south side with private gardens and terraced apartments lies like a vast rooftop terrace over an ingenious parking complex, whose ramp system allows future occupants of The Mountain to drive their car right to their doorstep.

The third and final project in the Ørestad trilogy is BIG House, which is expected to be completed in 2010. BIG House consists of a free-standing campanile attached to a horizontal Möbius strip made up of various forms of residential and commercial premises, linked to a refined system of paths and gardens. BIG House has inherited something of the surface character and the sophisticated assemblage of different apartment types found in the VM Houses combined with The Mountain's sloping landscape of hanging gardens and layered programmes.

The three projects show similar levels of raw detail and an unashamed exposure of modern materials. Like its forefathers the big house blends different architectural references. The three projects set completely new standards for the way various forms of residential and commercial functions can be integrated in one urban organism.

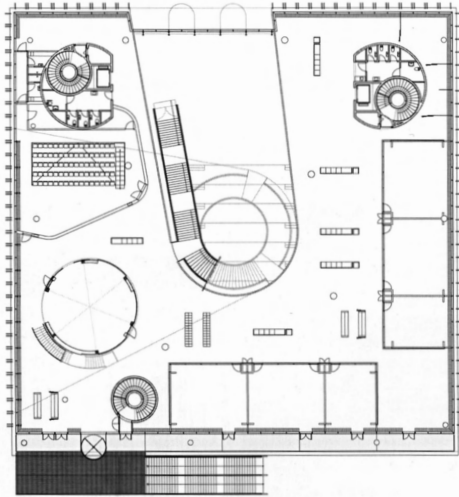
## Mountain



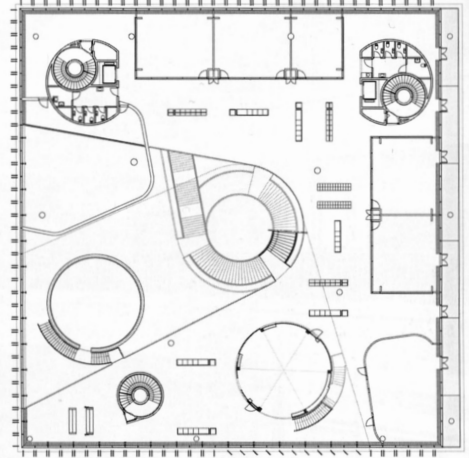


BIG House

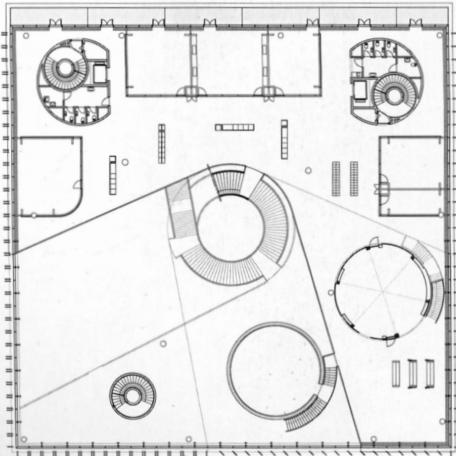




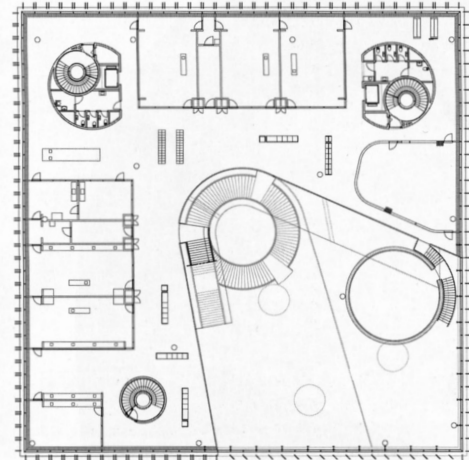
Grundriss Ebene 0 level 0: Man beachte das Rotationsprinzip der Ebenen!



Grundriss Ebene 1 level 1



Grundriss Ebene 2 level 2



Grundriss Ebene 3 level 3



## Ørestad Gymnasium

3XN mit Kim Herforth Nielsen

2007

Kopenhagen

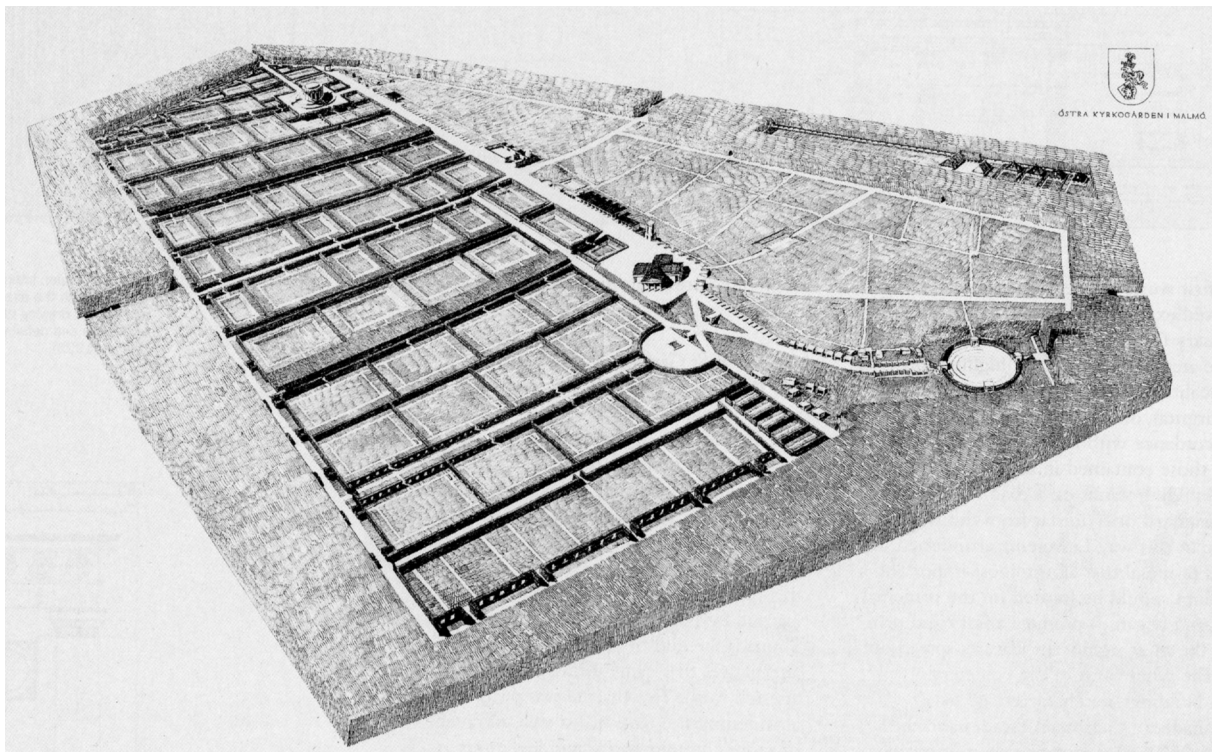
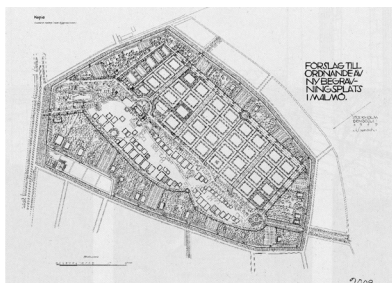


3XN architects in Århus und Kim Herforth Nielsen nutzten die Chance und verwirklichten eine Schule, in der individuelles Arbeiten und Teamwork gleichermaßen gefördert wird - auch über die Architektur.

Das quadratische, fünfgeschossige Gebäude lässt von außen zwar auf ein klares Raster schließen, spätestens nach dem Passieren der Drehtüren werden Schüler, Lehrer und Besucher eines Besseren belehrt. Denn hinter der - bis auf ein paar Rücksprünge - klar abgezeichneten Hülle entfaltet sich ein wahres Feuerwerk: vier bumerangförmige, zueinander verdrehte Ebenen bilden die Plattformen fürs lernen. Durch die Rotation der Ebenen ergeben sich unterschiedlich hohe Lufträume und Blickbeziehungen zwischen den Geschossen. Sämtliche Ebenen sind offen und umschließen wie Galerien das Herzstück der Schule: den zentralen Luftraum mit der Wendeltreppe, die sich skulptural bis zur Dachterrasse hinaufschwingt. Diese Treppe ist weit mehr als nur ein Verkehrsweg, sie ist Treffpunkt und Kommunikationszone zugleich. Getragen werden die Ebenen in drei sogenannten „mega columns“, wie die Architekten sie nennen. Diese drei Rundlinge umschließen dezent die Fluchttreppenhäuser, die Toiletten und die Technik. Strukturell unterstützt werden diese Megastützen von einer kleinen Zahl „normaler“ Stützen, die entsprechend den statischen Notwendigkeiten positioniert wurden und ebenfalls keinem starren Raster gehorchen.

Auf jedem Geschoss gibt es vier akustisch und räumlich in sich abgeschlossene Raumeinheiten.

Das Tolle sind die räumlichen Schnittmengen und die Blickbeziehungen, die sich in diesem Gymnasium ergeben - jene zwischen den Ebenen, den Rundlingen und der Treppe, aber auch jene nach draußen, denn das Gymnasium ist fast komplett verglast. Von außen ablesbar sind die Geschossdecken, die durch ihr Rotationsprinzip unterschiedliche Ansichten erzeugen. Vor der Fassade sitzen bewegliche, farbige Glaslamellen, die mit ihrem Farb- und Lichtspiel auch den Innenraum beleben.



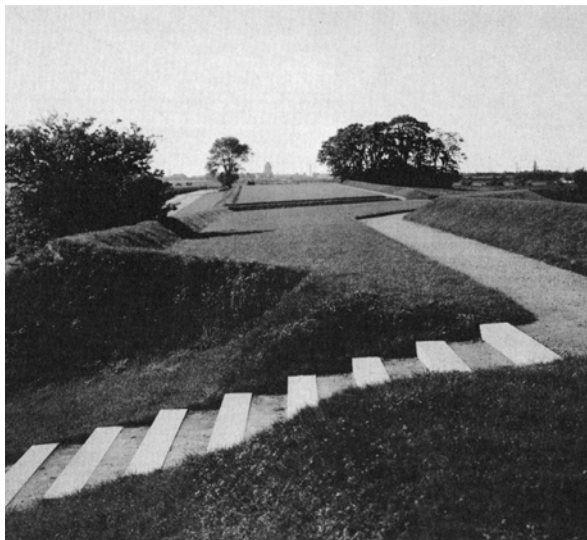


## Ostfriedhof

**Sigurd Lewerentz**

**1916-1969**

Malmö



In 1916 Lewerentz was awarded first prize in a public competition for a new cemetery in the eastern outskirts of Malmö. The gently sloping site afforded a broad outlook to the surrounding agricultural landscape of Skane. The jury commended his use of the ridge running through the area, that elaborated its natural monumentality. Lewerentz was commissioned to draw up a revised site plan, which in its main features differed little from the competition project. He maintained the character of the existing ridge, which he emphasized by means of low embankments along its edges.

Lewerentz separated the burial ground from its agricultural environs by a wall-lined with beech trees, indigenous to the area, while he subdivided the burial precincts with hedges of such height as to permit a view over the landscape, „a scenery that had an easing and relieving effect,” as he later commented. He placed the main entrance along Sallerupsvägen, served by a local tramway. A proposed tram line to the west later allowed him to add a second entry at the other end of the site; these were ultimately connected by a roadway running along the base of the ridge.

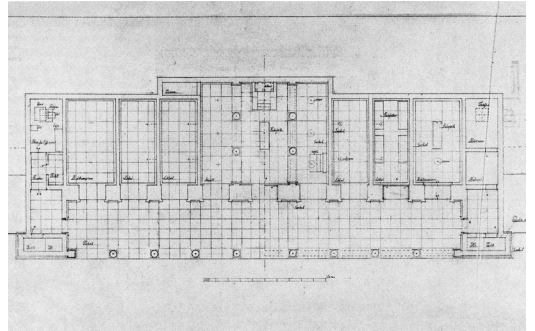
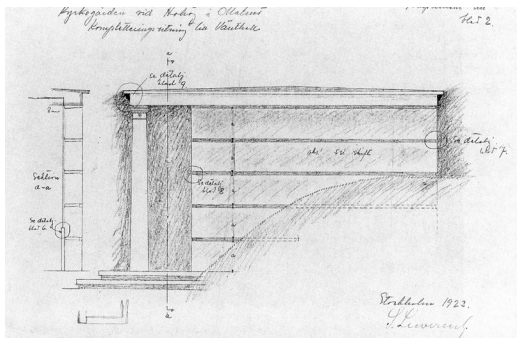
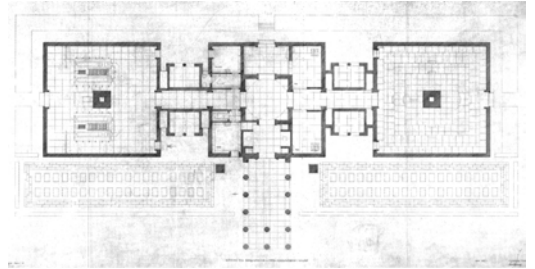
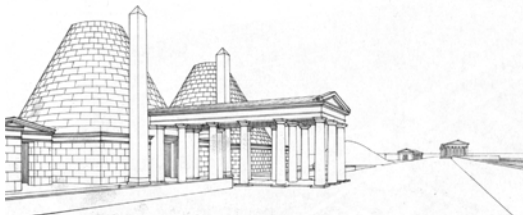
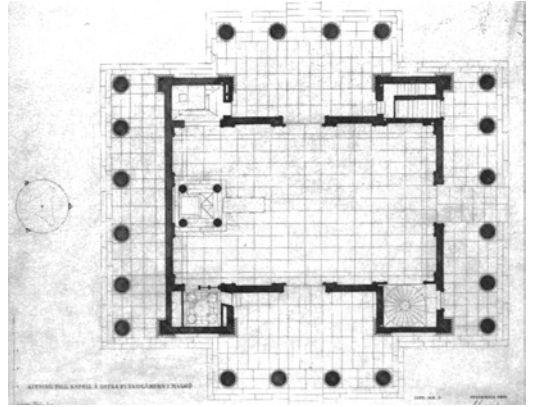
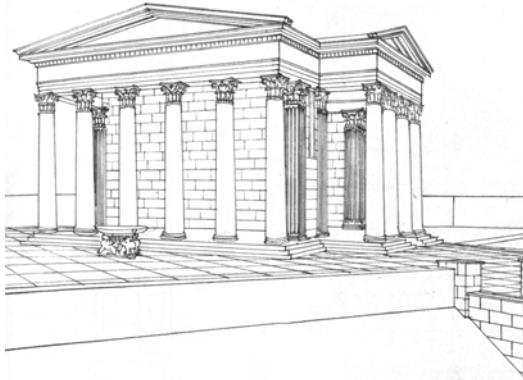
During the many years that Lewerentz was occupied with the cemetery's design, he made ongoing, but subtle revisions to the site plan that correspond to his numerous, more diverse proposals for the related buildings. These variants have not been studied sufficiently to establish a credible chronology, although ample sketch material expressing a variety of ideas has been preserved.

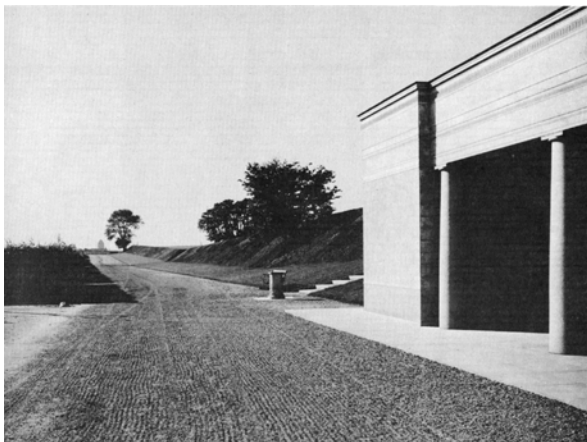
Initially the ridge served as a natural boundary between two burial zones, each subdivided by hedges forming its distinct grid. He later articulated it architectonically by lining it with chapels, mausolea and a crematorium. Ultimately, however, Lewerentz pre In 1916 Lewerentz was awarded first prize in a public competition for a new cemetery in the eastern outskirts of Malmö. The gently sloping site afforded a broad outlook to the surrounding agricultural landscape of Skane. The jury commended his use of the ridge running through the area, that elaborated its natural monumentality. Lewerentz was commissioned to draw up a revised site plan, which in its main features differed little from the competition project. He maintained the character of the existing ridge, which he emphasized by means of low embankments along its edges.

Lewerentz separated the burial ground from its agricultural environs by a wall-lined with beech trees, indigenous to the area, while he subdivided the burial precincts with hedges of such height as to permit a view over the landscape, „a scenery that had an easing and relieving effect,” as he later commented. He placed the main entrance along Sallerupsvägen, served by a local tramway. A proposed tram line to the west later allowed him to add a second entry at the other end of the site; these were ultimately connected by a roadway running along the base of the ridge.

During the many years that Lewerentz was occupied with the cemetery's design, he made ongoing, but subtle revisions to the site plan that correspond to his numerous, more diverse proposals for the related buildings. These variants have not been studied sufficiently to establish a credible chronology, although ample sketch material expressing a variety of ideas has been preserved.

Initially the ridge served as a natural boundary between two burial zones, each subdivided by hedges forming its distinct grid. He later articulated it architectonically by lining it with chapels, mausolea and a crematorium. Ultimately,





however, Lewerentz preserved its natural character as a grassy expanse with a strip of wheat, free of burial markers, where the ashes of the deceased could be freely distributed. Here Lewerentz' own ashes were ultimately deposited.

The large chapel, originally sited along the crest of the ridge, was also subject to many revisions. From the beginning, Lewerentz emphasized its monumental qualities: he initially intended the structure to dominate the area and be visible from a great distance.

A 1920 proposal indicates a stately, monolithic building with a saddle roof. Its tall, slender form, with highplaced, circular windows is related to Lewerentz' and Stubelius' proposed crematory chapel in Helsingborg (1914). Another early design, which anticipates the ultimate form of the Resurrection Chapel (1923), has the character of an elevated pilgrimage church, reached via a processional route. Lewerentz' later proposals for the main chapel differed in character. A cruciform temple with projecting Doric porticoes appears in sketches from 1923. He placed a catafalque in the middle of the crossing and the altar in one of the arms.

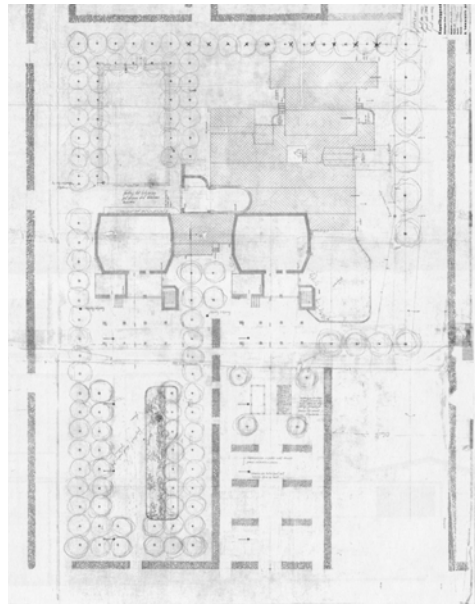
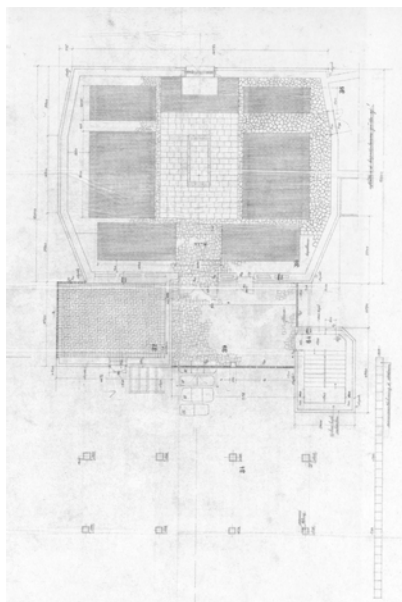
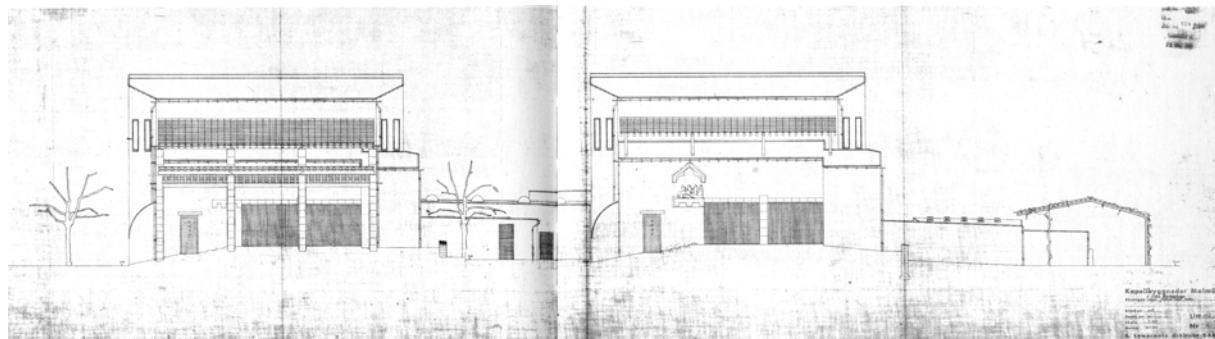
The structure that was completed in 1926 differs considerably from his earlier, free-standing conceptions. It consists of a monumental entry loggia, with three chapels and four mortuaries set into the ridge, imparting greater significance to the landscape.

Lewerentz also made several proposals for the so-called Little Chapel terminating the western entry route. His initial sketches indicate a round temple; he later studied rectangular and square versions, although none was executed.

In 1923 Lewerentz was asked to design a crematorium, to be placed along the main route, just south of the ridge, in the vicinity of an existing Bronze Age burial mound. Despite its monumental character, the structure was not intended for funeral services, which were to take place in the proposed chapels or outdoor ceremonial plaza. The idea of cremation was still new to Sweden and fixed rituals were not yet established. His 1926 proposal reflects a more architectural development of the entire ridge. It consists of two conical elements, containing crematory ovens and sepulchral chamber respectively, that flank a central building, similar in form, that includes an entry hall, corpse storage and a room for urn sales. The severely abstract, stucco crematorium that Lewerentz finally realized in 1931, on another part of the site, bears comparison with the Enköping burial chapel of the same period. During the 1940s he modified its appearance, when he incorporated the structure into a more ambitious chapel complex.

The ceremonial plaza was also executed in a considerably simplified form near the eastern entry. Lewerentz' sketches from 1922 and 1923 indicate a circular plaza, framed by a high wall, which is interrupted by entry porticoes supported on Corinthian columns. Its concentric, grassy terraces, cut into the hill, originally sloped down to a central catafalque of dressed stone in a manner similar to that proposed for Valdemarsvik (1916). The amphitheatre-like construction that was ultimately realized, intended for funeral services in the open air, was later converted to a memorial garden by replacing the central catafalque with a reflecting pool.

The service buildings in the northern part of the site are also related to other works by Lewerentz. Completed in 1923, they include a stable, workshop and facilities for the cemetery workers, with large, overhanging roofs reminiscent of the Fåre Assembly Hall and the Kvarnsveden Chapel. Like the twin chapels he designed in 1939-43, Lewerentz gave them a domestic character through references to traditional Scanian farm buildings. He also executed his final architectural commission for the Malmö Eastern Cemetery, a flower kiosk erected in 1969 and a crematorium addition.

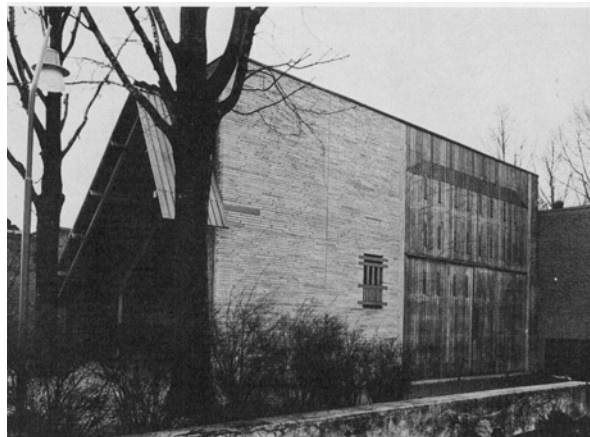
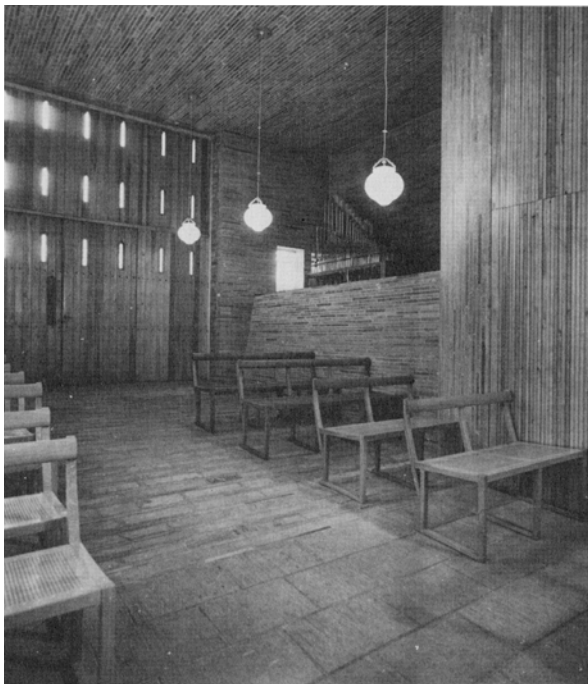
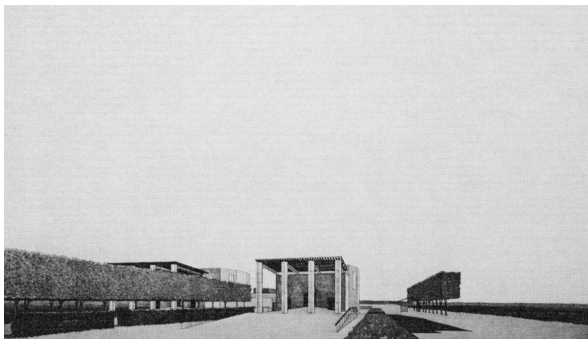


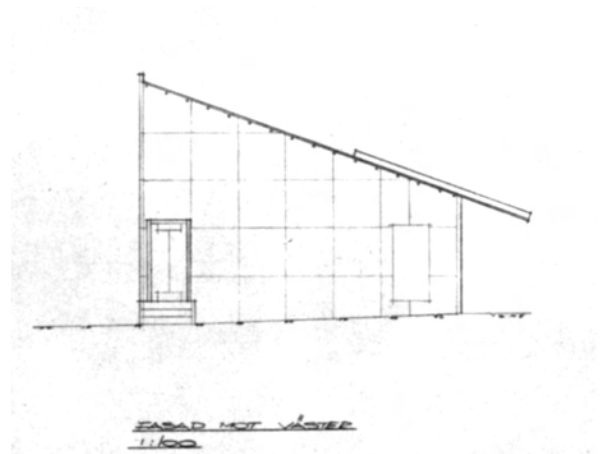
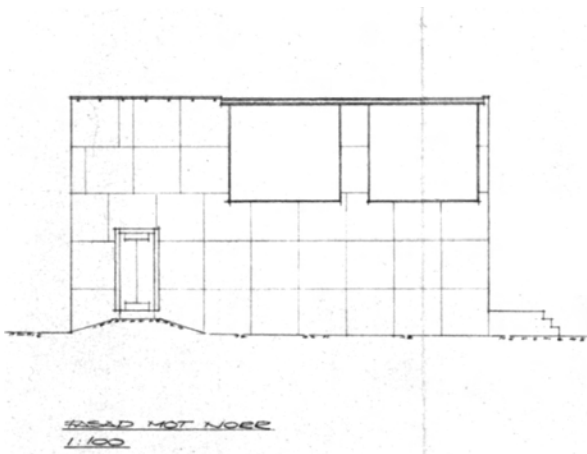
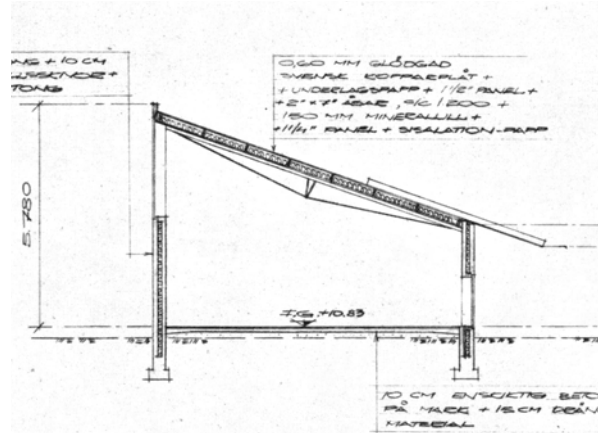
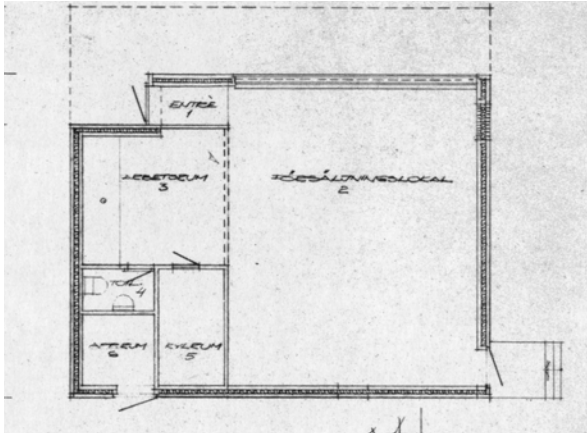


## Ostfriedhof, Kapellen St. Gertrud und St. Knut

**Sigurd Lewerentz**  
**1939-1943, 1955, 1969**  
 Malmö

Die beiden Kapellen gehören zum Ostfriedhof in Malmö. Sie sind Anbauten des Krematoriums auf dem Begräbnisplatz, an dem Lewerentz gearbeitet hatte, seit er den Wettbewerb 1916 gewonnen hatte. In der flachen Landschaft gewinnen die beiden Kapellen durch ihre offenen Vorhallen an Statur. Die Säulen stehen ohne Podium und folgen der Wölbung des Bodens, wie die Bäume, die sie umgeben. Die Fassadenverkleidung besteht aus Marmorsplittern in dünnen Schichten und die Innenwände haben einen fast textilen Charakter mit einem Gewebe aus Marmorsplittern, gelbem Backstein und einer Holzverkleidung aus Kiefernplatten. Mit ihrer unkanonischen Anordnung und ihrer betonten Materialität gehört dieses Gebäude mitten in die 40er Jahre unseres Jahrhunderts.



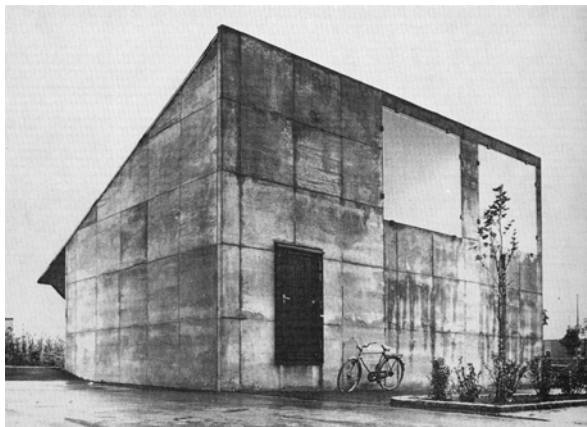


## Ostfriedhof, Blumenkiosk

Sigurd Lewerentz

1969

Malmö



Der kleine Blumenkiosk auf dem Ostfriedhof in Malmö war der allerletzte Auftrag Lewerentz's, der zur Ausführung kam, dort wo Lewerentz seit seiner Jugend gearbeitet hatte. Es ist ein äusserst einfaches Gebäude mit einem steilen, nach Süden hin geneigten Pultdach. Die Fassade ist in Beton unter Verwendung von Formscheiben mit abgeschrägten Kanten gegossen, wodurch ein Karomuster entstand. Die Fenster bestehen aus Isolierglasscheiben, die in derselben Ebene wie die Betonfassade liegen und mit Stahlbeschlägen befestigt sind. Das mit Kupfer verkleidete Dach ragt weit zur Strassenseite über die Fassade hinaus, und bildet somit einen Sonnenschutz. Die nur selten benutzte Tür zum Kühlraum sitzt in der Wand ein Stück hoch, ohne Treppe. Lewerentz strebte nach grösstmöglicher Konzentration auf das allernotwendigste, konnte sich aber gleichzeitig damit amüsieren, »eine elektrische Leitung poetisch zu gestalten«, indem er die elektrische Leitungen sich frei auf der Betonoberfläche der Innenwände schlängeln liess.







## Stadttheater

**Sigurd Lewerentz, Erik Lallerstedt, David Helldén**

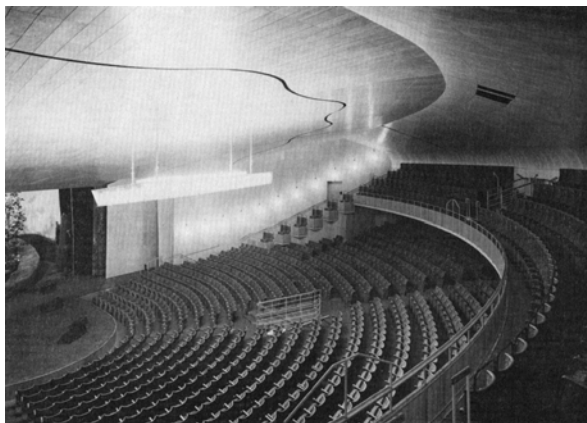
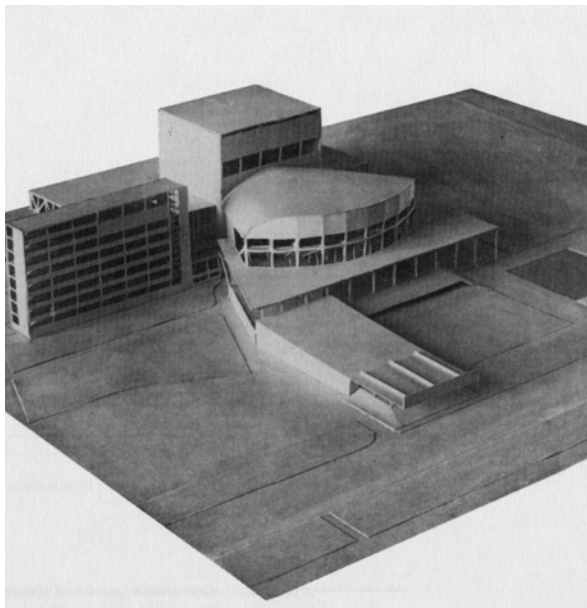
**1933-1944**

Malmö

In 1933 the City of Malmö announced a public competition for the design of a new city theatre. The site was spacious, adjoining a park in the south-western part of the city. The program afforded the possibility to dispose the complex freely within the site, with due consideration for an existing sports arena.

The participants were to propose an urban strategy for the area, including new housing structures. At the scale of the building, they were to provide for a more open interplay between performer and audience. The idea of „total theatre“, recently introduced from Germany, strongly influenced the program, which stressed the need for flexibility to provide for a broad range of activities.

Lewerentz, who had begun considering the problem of a theatre during the 1920, submitted a proposal entitled 43. He sited the theatre to the north, terminating an extension of Fersens väg. Behind a broad, low entry portico he placed a fan-shaped auditorium, with a tall rectangular fly space as the backdrop. An adjacent seven-story slab contains related office and dressing rooms, while a low wing housing ticket sales and entry vestibule projects into the generous plaza.





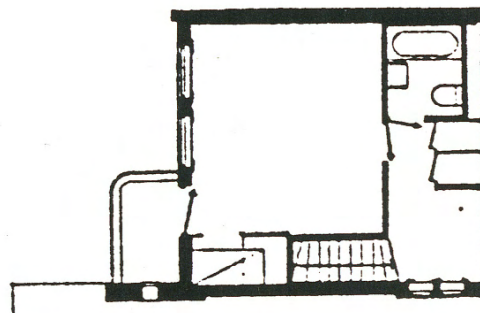
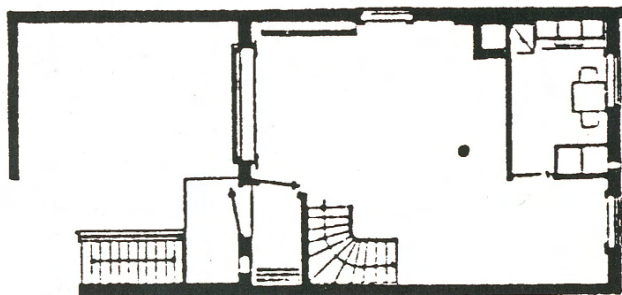
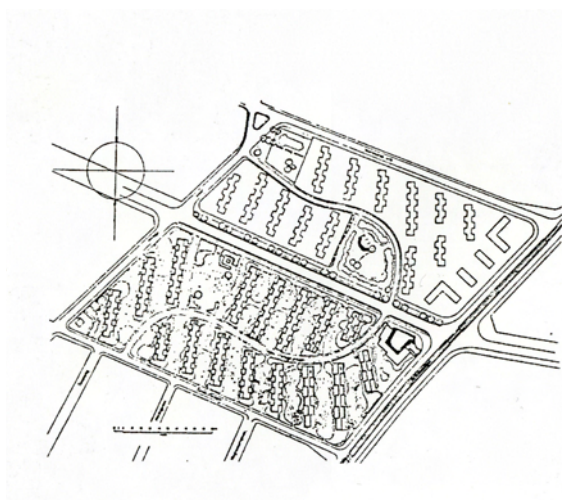


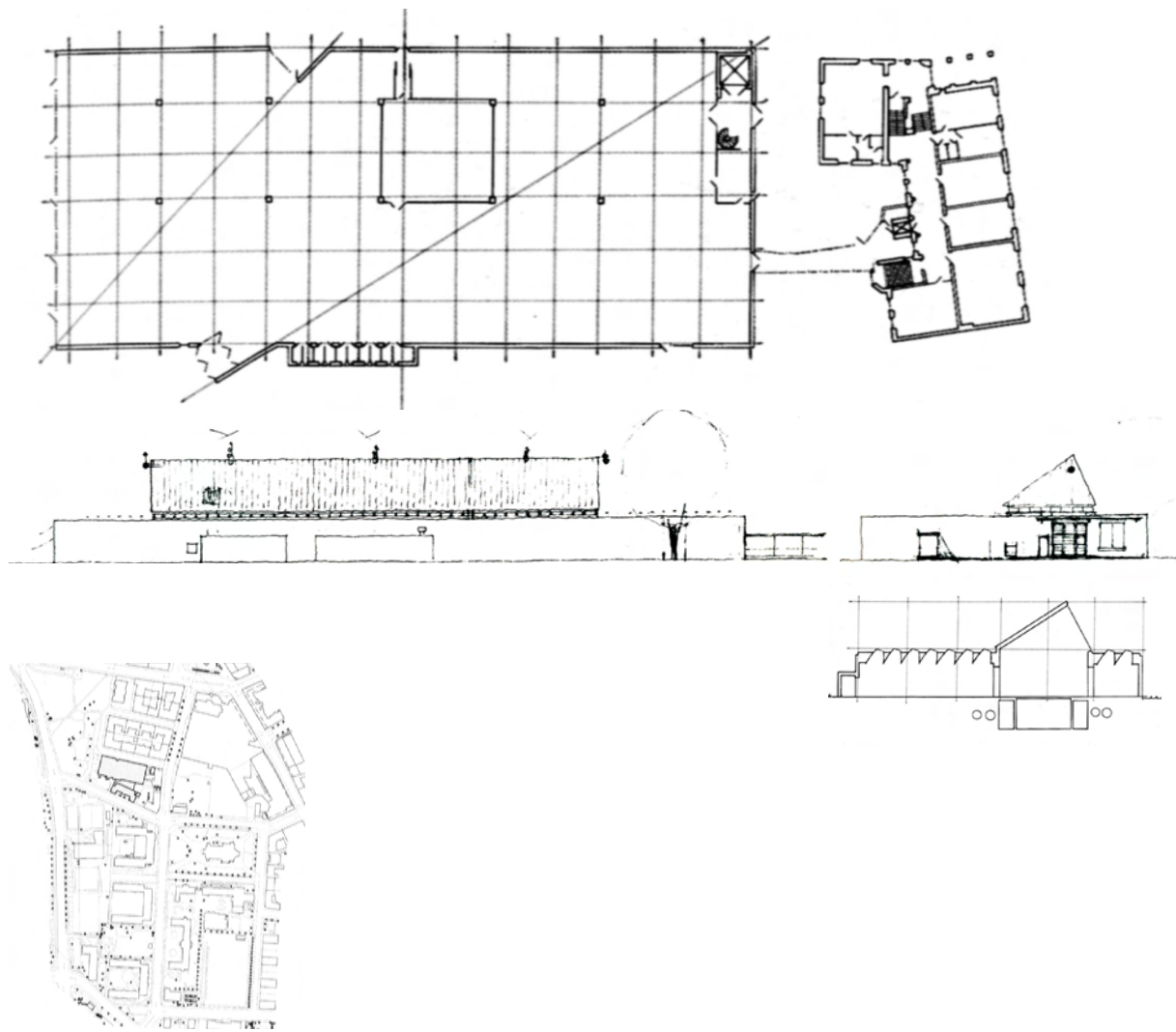
## Freiluftstaden

Eric Sigrid Persson  
1944 bis in die 50er  
Malmö

Es dauerte, bis das Reihenhaus in Schweden eine akzeptierte Form des Wohnens wurde. Aber während der 40er und 50er Jahre wurden mehrere Reihenhaussiedlungen von hoher Qualität angelegt. Freiluftstaden (Freiluftstadt) mit 200 Wohnungen, in Etappen errichtet, gehört zu den interessantesten von ihnen. Die Häuserreihen liegen parallel zu einander in einer leicht kuppigen Landschaft, geschickt gestaltet mit Hilfe des Aushubs und ohne abgrenzende Zäune. Durch die gegeneinander versetzten Häuser entstanden kleine, private, entweder nach Osten oder nach Westen gelegene Außenplätze. Die übrige Umgebung der Häuser wird gemeinschaftlich genutzt.

Die steilen Ziegeldächer und die abwechselnd verputzten und unverputzten Flächen der Fassaden tragen zur optischen Variation der sonst einheitlichen Gestaltung bei. Zu dem Wohngebiet gehört ein kleines Zentrum mit Geschäften und Serviceeinrichtungen. Ähnliche Reihenhaussiedlungen errichtete derselbe Bauherr in den 50er Jahren in Nässjö und in Huskvarna.









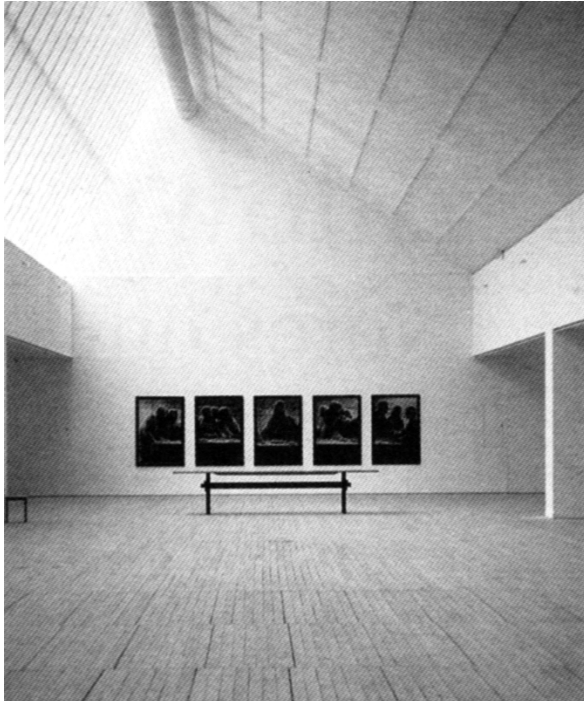
## Kunsthalle

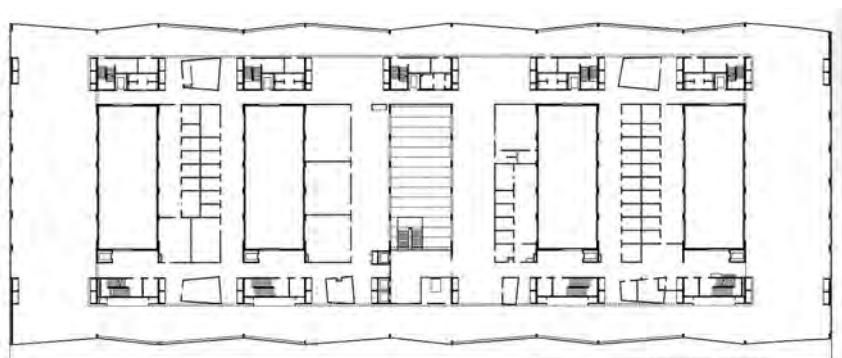
Klas Anshelm

1971-1975

Malmö

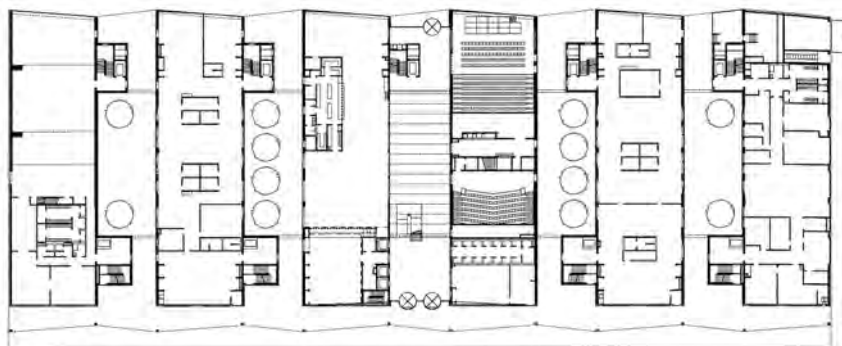
Anshelm war der Gewinner eines Wettbewerbs um die Gestaltung der Kunsthalle unter eingeladenen Teilnehmern. Seine Idee war die eines großen, offenen Raumes in der Art einer Werkstatt. In diesen Betonkasten tritt man direkt, ohne einen Windfang, diagonal mit den für Anshelm typischen Türen, in denen die gekreuzten Stage in der Mitte zu Türgriffen werden. Auf der Rückseite hat man durch die Aussparung eines Winkels in der Fassade einen großen Baum stehen lassen können, »ein irrationaler Pluspunkt«. Der Boden besteht aus zwei Zoll dickem unbehandeltem Fichtenholz. Schirmwände können direkt im Boden und in einem System von Eisenröhren an der Decke befestigt werden. Die Halle erhält ihr Licht durch eine große, nach Norden ausgerichtete Dachlaterne, die ihr auch eine größere Höhe verleiht, und durch 550 in einem Karomuster angeordnete kleine Kuppeln, jede mit Reflektoren und leicht auswechselbaren Glühbirnen. Die Kunsthalle wurde 1994, nach einem Entwurf der Architektengruppe White, mit einem benachbarten Haus verbunden und erhielt auch ein neues Restaurant und einen Hörsaal.





Bibliothek

0 10 30



Erdgeschoss



Querschnitt



Längsschnitt



## Malmö Universität

Diener & Diener

2005

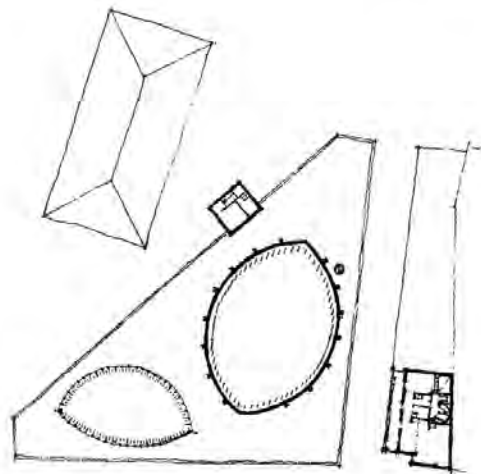
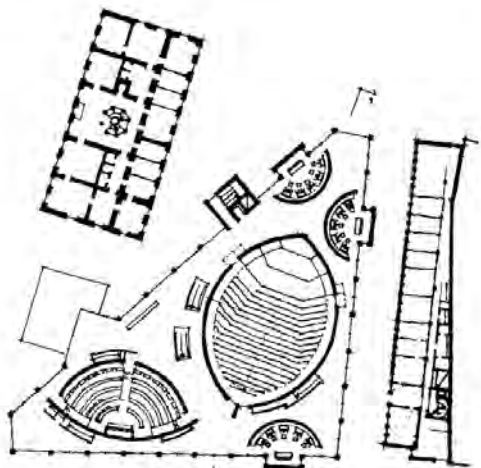
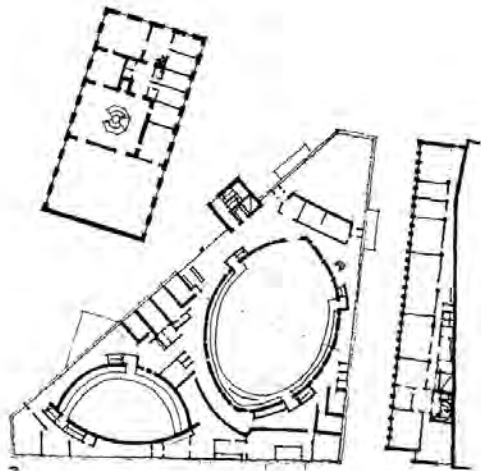
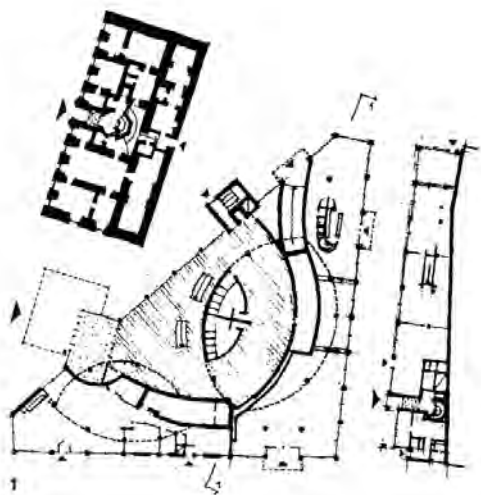
Malmö

Der städtebauliche Entwurf für die Umgestaltung des Hafengeländes erhält die bestehenden Hafenanlagen und Lagerhäuser weitgehend und bildet den Rahmen für das Gebäude der Lehrerausbildung und Bibliothek, das nach dem schwedischen Namen für Sturm - Orkanen - benannt ist.

Als zentraler Neubau entstand das rund 150 Meter lange und 50 Meter breite Gebäude direkt am Wasser. Die Großform des Hauses bezieht sich auf die teilweise für universitäre Zwecke umgenutzten Hafengebäude, während die Glashülle auf die strukturelle Erneuerung der Hafensinsel verweist. Fünf hell verputzte Höfe gliedern das sechsgeschossige Volumen. Im Erdgeschoss schaffen passagenartige Querverbindungen und Ausblicke von der Straße zum Hafenbecken. Der öffentliche Charakter des Gebäudes wird durch ein Café und einen Ausstellungsraum in der Eingangshalle betont. Zusätzlich befinden sich Studienräume, Auditorien und eine Sporthalle und in dem Neubau.

Die Universität beherbergt für einen Zeitraum von 20 Jahren die Hauptbibliothek und das Lehrerausbildungszentrum, das einen späteren Nutzungswechsel ohne große strukturelle Veränderung erlaubt.







## Stadthalle

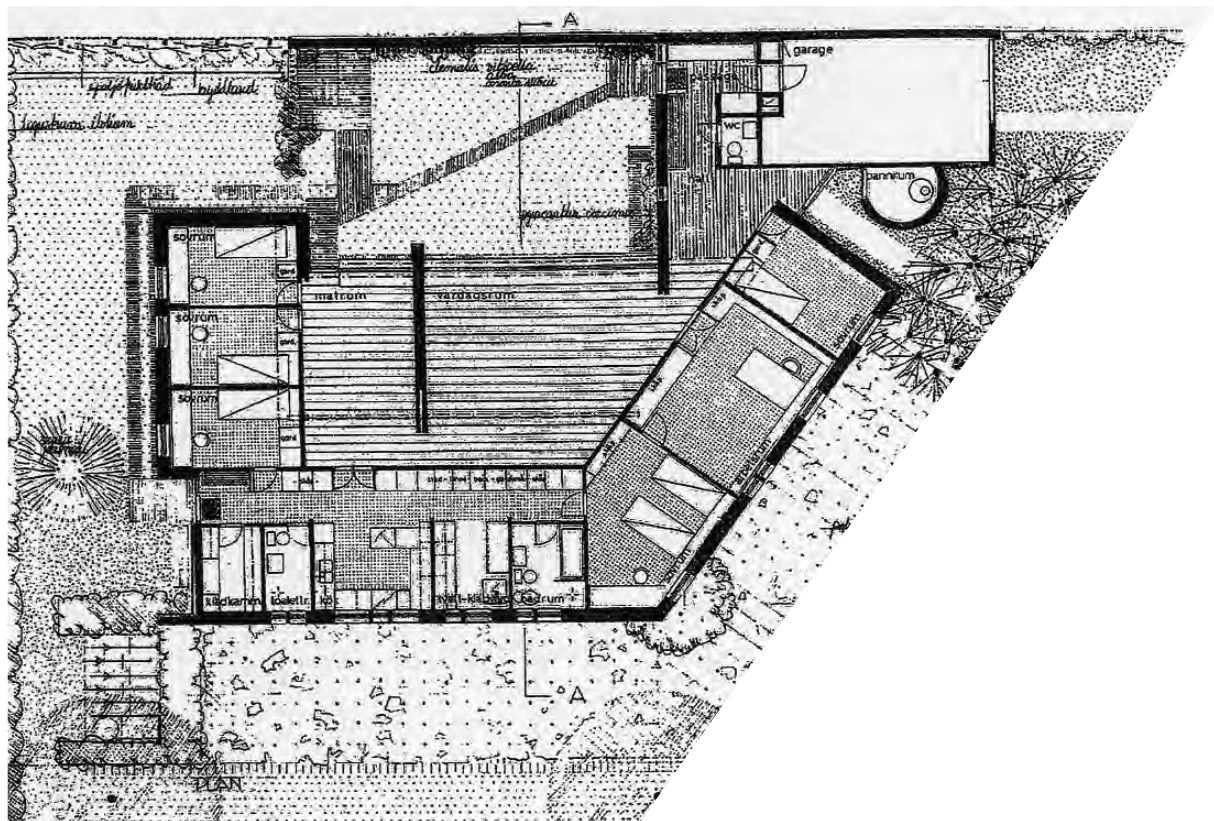
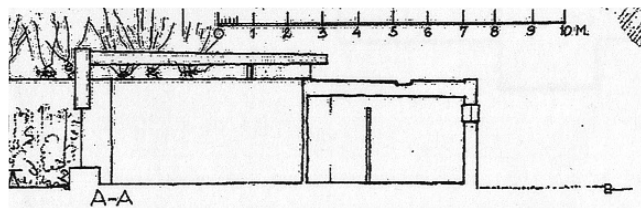
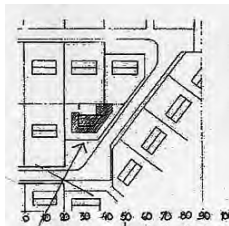
Klas Anshelm

1961-1966

Lund

Mit seinem modernistischen und gleichwohl pietätvollen Vorschlag gewann Anshelm den Wettbewerb für den Anbau des neoklassizistischen Stadthauses im mittelalterlichen Stadtkern von Lund. Von der einen Seite aus gesehen stellt der Anbau einen neuen Hintergrund für das alte Stadthaus dar, während er auf der anderen Seite zum Zentrum mit einer neuen Geschäftsstraße beiträgt. Das Material ist derselbe gelbe Backstein wie im Stadthaus, aber die Einzelheiten des Neubaus heben deutlich seine Eigenart hervor. Der Eingang springt mit seinem betont modernen Schirmdach hervor. Die ovalen Säle zeigen ihre öffentliche Funktion dadurch, daß sie über das Dach hinausragen, sowie mit ihren Reihen von nackten Glühbirnen auf den Linien, die von den Wand- und Deckenflächen gebildet werden, und die durch die Fenster scheinen. Die Säle haben Oberlicht und sind mit hellen Holzfurnieren getäfelt; an den Decken hängen akustische Reflektoren.







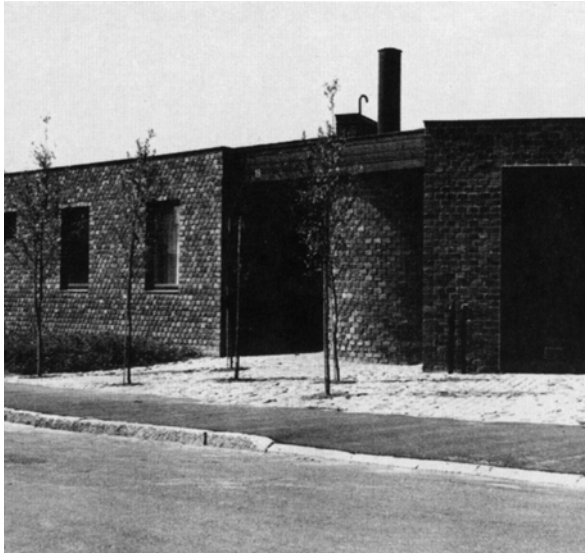
## Hägerstrand

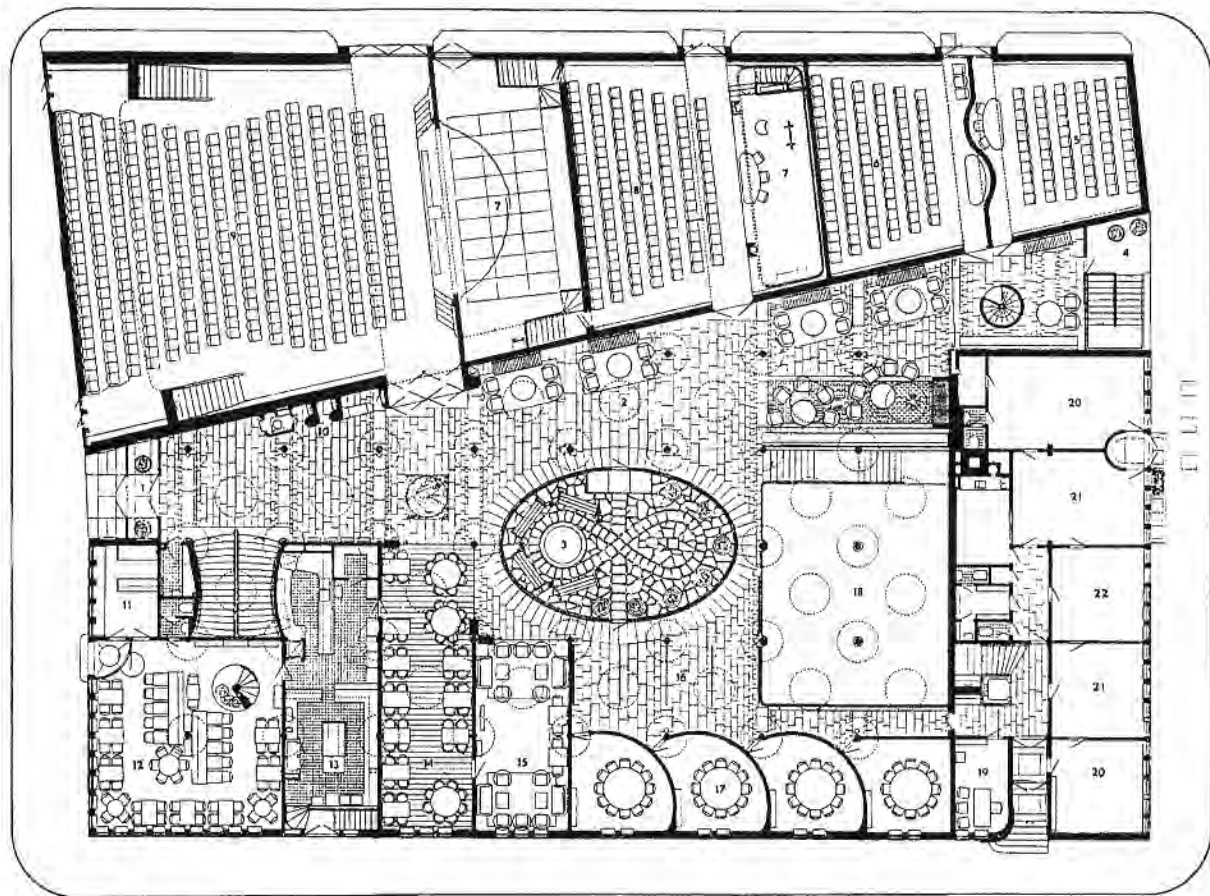
**Bengt Edmann**

**1964**

Lund

Der Auftraggeber, der Professor der Kulturgeographie Torsten Hägerstrand, erteilte Edman eine klar strukturierte Vorgabe und begrüßte die Intention des Architekten, den Ort und die Struktur des Materials die Form des Baus bestimmen zu lassen. Eine Flucht kleinerer Räume, mit Kinderzimmern und den Elternschlaf- und Arbeitszimmern auf beiden Seiten der Küche, richtet sich nach den Grundstücksgrenzen. Sie bildet einen kleinen Hof, wie bei den traditionellen Bauernhöfen in Schonen. Ein Teil des Hofes wird von einem Dach überdeckt und bildet einen höher gelegenen Wohnraum. Alle Wände sind in dunkelgebrannten Backsteinen aufgeführt, die von der Dampfziegelei in Helsingborg als Ausschußware bezogen werden konnten. Im Innern des Hauses wird der Ziegel unbehandelt gelassen. Die Mauern bekommen eine eigene Bedeutung und werden z. B. durch die Glaswand in den Garten hinein fortgesetzt.









## Bürgerhaus

Hans Asplund

1964

Eslöv

Gemeindezentren wurden in vielen Orten und Städten der Nachkriegszeit erbaut. 1947 schrieb man in der kleinen Stadt Eslöv im südschwedischen Skåne einen Architekturwettbewerb für das Gemeindezentrum aus, an dem sich 158 Architekten beteiligten. Ergebnis war ein Gebäude, das von seiner Form her zu den interessanteren Bauprojekten der 50er Jahre zählt. Gewinner des Hauptpreises und damit Architekt des Gebäudes war Gunnar Asplunds Sohn, Hans Asplund, der Eslövs Gemeindezentrum 1958 fertigstellte. Die hier durchgeführten Formexperimente erinnern an Erskines Einkaufszentrum in Luleå. Beide Gebäude haben jedoch einen ganz verschiedenen Ausdruck: wo sich Erskine üppig ausläßt, verfeinert Asplund im Detail.

Eslövs Gemeindezentrum vereinigt drei Hauptfunktionen, die jeweils ihre spezielle Form haben und zusammen ein Gleichgewicht bilden: die lange, gewölbte Spitztüte mit Versammlungs- und Theatersälen, die hohe Scheibe mit Büroräumen und die Säulendecke, unter der das Foyer, das Museum, das Cafe und die Kursräume liegen. Die Diagonale der Spitztüte verbindet die beiden Eingänge und bildet gleichzeitig die Hauptrichtung innerhalb des Gebäudes.

Auch im Stadtbild vereinigen die drei Teile des Gemeindezentrums unterschiedliche Funktionen. Sie grenzen sich einerseits von den Gebäuden der Umgebung ab, harmonisieren jedoch gleichzeitig mit ihnen und bilden außerdem auch ihren Mittelpunkt. Der einheitliche, helle Marmorfliesputz der Fassade faßt die verschiedenen Teile zu einer Einheit zusammen.

Das Gebäude wurde in Ortbeton ausgeführt. Was die Inneneinrichtung betrifft, so ist das Gebäude in Form, Farbe und Material bis ins kleinste Detail durchdacht. Die große Sorgfalt, mit der das Innere gestaltet wurde, ist bewundernswert, kann jedoch vielleicht auch etwas erstickend wirken, die gesamte Gestaltung ist abgeschlossen, nichts lässt sich mehr hinzufügen oder entfernen.



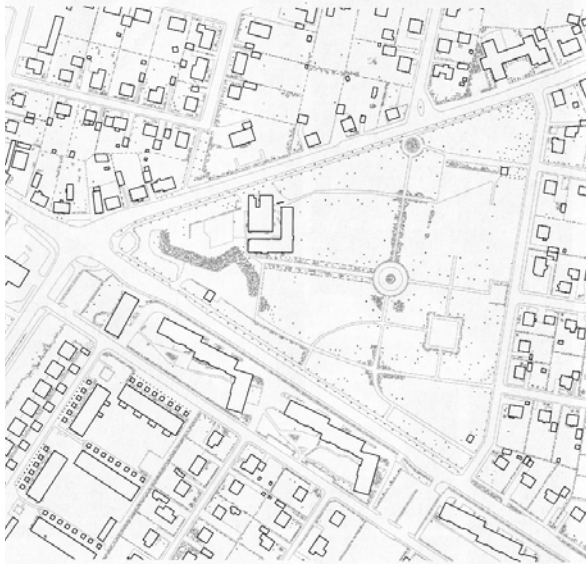


## St. Peter

**Sigurd Lewerentz**

**1962 - 1966**

Klippan

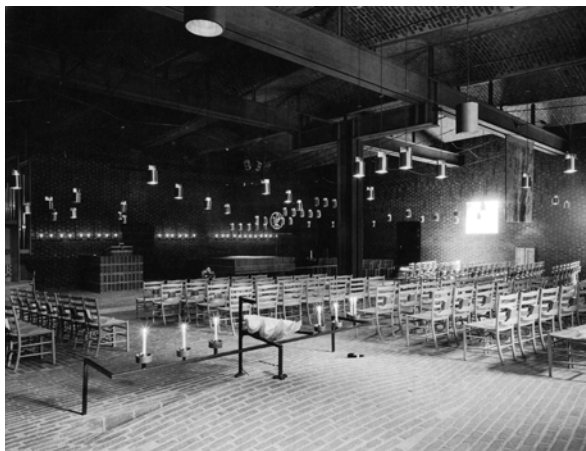


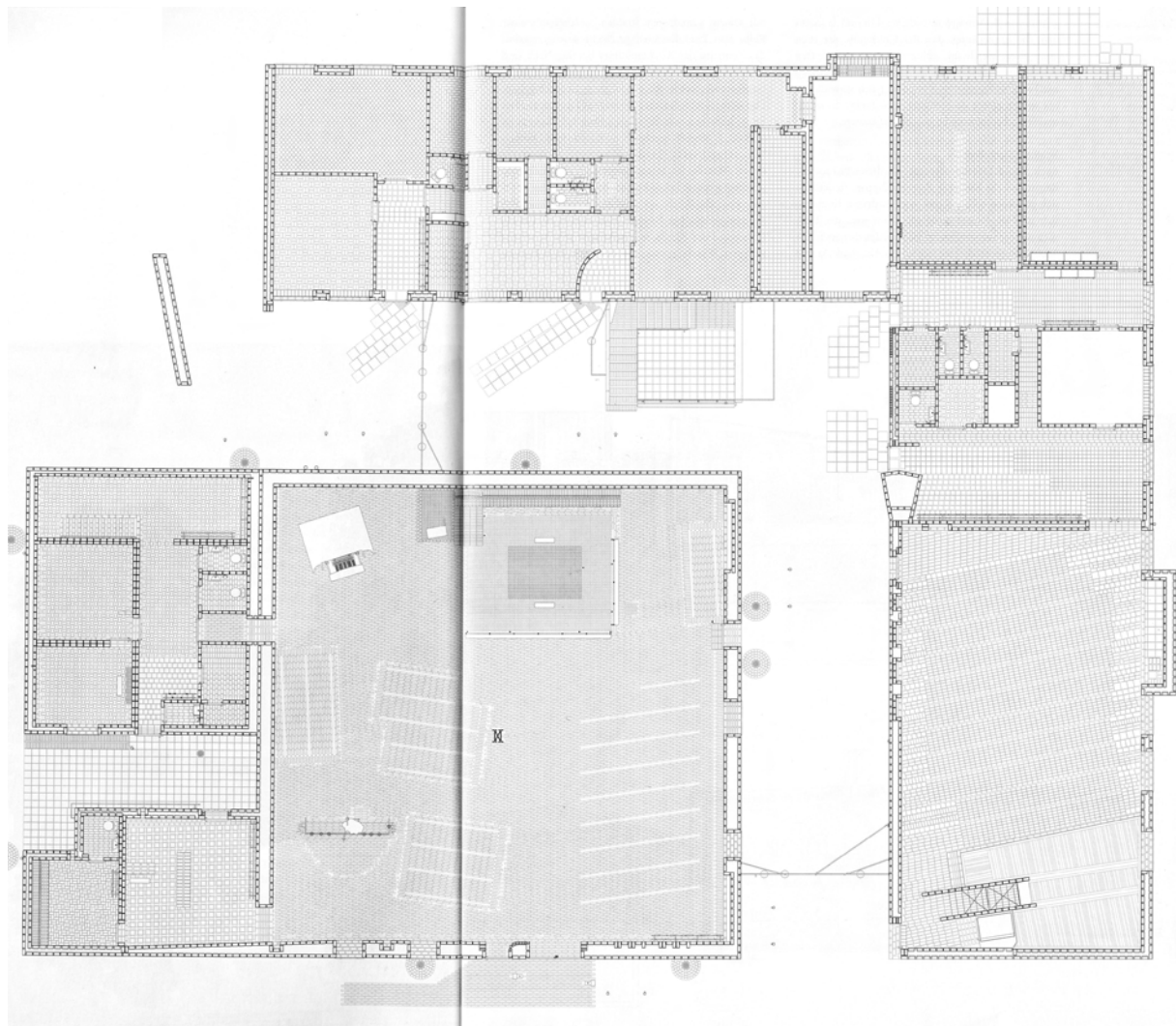
Dem Licht und der Dunkelheit kommt in Schweden eine ganz andere Bedeutung zu als bei uns. Das nordische Licht ist klar, fast durchsichtig. Entsprechend scharf zeichnet sich der Horizont ab. Gleissend sind die Kontraste besonders im Frühling und im Herbst, da wegen des geografisch bedingten niedrigen Sonnenstandes Gegenlicht und lange Schatten vorherrschen. Der sommerlichen Lichtfülle steht die Dunkelheit im Winter gegenüber, wenn ausgesprochen lange Morgen- und Abenddämmerungen den Unterschied zwischen Tag und Nacht verschwimmen lassen. Interessanterweise begegnen die Schweden der Dunkelheit nicht mit möglichst hellen Lichtinseln. Vielmehr schaffen sie in den Innenräumen mit einer Menge sanfter Lichtquellen reiche Abstufungen unterschiedlicher Helligkeitszonen. Mit schwindendem Tageslicht wird oft auch das Kunstlicht gedimmt. Durch diese Massnahmen wird der Kontrast zur Umgebung verringert, die Dunkelheit verliert an Bedrohlichkeit und erhält eine enorme räumliche Tiefe, wobei die dunkelste Stelle nicht als die dunkelste, sondern als die am wenigsten helle verstanden wird.

Eine vergleichbare Haltung kennzeichnet die japanische Kultur, so wie sie Tanizaki Jun'ichiro in seinem Essay «Lob des Schattens» (1933) geschildert hat: «So entdeckten unsere Vorfahren, die wohl oder übel in dunklen Räumen wohnen mussten, irgendwann die dem Schatten innewohnende Schönheit, und sie verstanden es schliesslich sogar, den Schatten einem ästhetischen Zweck dienstbar zu machen. Tatsächlich gründet die Schönheit eines japanischen Raumes rein in der Abstufung der Schatten.» Dort wo wenig Licht vorhanden ist, entfaltet das wenige eine umso grössere Kraft. Tanizaki Jun'ichiro wies in diesem Zusammenhang auf den praktischen Nutzen von vergoldeten Schiebetüren, Wandschirmen oder Buddhastatuen als Lichtreflektoren hin. Daneben pries er die sinnlichen Qualitäten von Gold, das den Räumen eine ganz eigene, geheimnisvolle Atmosphäre verleiht: «Hie und da macht man die Entdeckung, dass der Goldstaub, der eben noch einen gleichsam schlummernden, gedämpften Widerschein hervorgebracht hat, beim Zurseitreteten wie Feuer aufflammt; und man fragt sich verwundert, wie nur an einem so dunklen Ort sich eine derart intensive Lichtstrahlung konzentrieren konnte.,»

### Sichtbare Dunkelheit

Auch Sigurd Lewerentz wusste um dieses Phänomen. Betritt man die Kirche St. Peter in Klippan, findet man sich in einem stillen Raum wieder, dessen Konturen sich im Halbdunkel verlieren. Dann wird der Blick vom zart schimmernden, mit Goldfäden durchwirkten Tuch angezogen, das den mächtigen Altar bedeckt und mit seinem verhaltenen Strahlen,





welches mit einer Reihe von Punktleuchten geschickt gesteigert wird, das Zentrum des Kirchenraumes betont. Nach und nach erschliessen sich dem Auge auch die anderen Gegenstände sowie die räumlichen Gegebenheiten. Der schwedische Architekt Sven Ivar Lind, der selber einige hervorragende Kapellen gebaut hat, beschrieb diese «sichtbare Dunkelheit) anhand Galla Placidias Mausoleum in Ravenna, dessen Mosaik im Innern nur durch vier Alabasterscheiben sparsam beleuchtet werden und für den Besucher erst allmählich aus dem Dunkeln auftauchen. Als zeitgenössisches Beispiel erwähnte er die dunkle Chorwand der Kirche in Björkhagen mit ihrem gewobenen Wandschmuck, auf dem sich helle Figuren wie Offenbarungen vom dunklen Grund abzeichnen. St. Markus in Björkhagen (1956-1960) stammt ebenfalls von Lewerentz. Dort sind die wichtigsten Themen bereits angedeutet, die er in Klippan zu einem Konzentrat verdichtete, das an Radikalität und Intensität nicht zu überbieten ist. Neben dem halb dunklen Innenraum sind dies die hofartige Gliederung der Anlage in zwei niedrige Gebäudetakte, die Überdachung des Kirchenraumes mit Gewölbem und die höchst eigenwillige Verwendung des Backsteins.

Die relative Dunkelheit des Kirchenraumes in Klippan beruht einerseits darauf, dass Lewerentz nur vier kleine Fenster anbrachte. Diese sind als Löcher in den Mauerkörper gestanzt; entsprechend wird das Licht nicht wie bei trichterförmigen Leibungen sanft in den Raum hinein geleitet, sondern es bricht regelrecht ein und steigert die Dunkelheit der umgebenden Mauerflächen. Andererseits verwendete er für den Boden, die Wände und die Decke sowie für den Altar und die Kanzel mit integriertem Bischofsstuhl und Sitzbank für die Geistlichen ausschliesslich dunklen Helsingborger Backstein. Dieser ist an den wenigsten Stellen konventionell vermauert, sondern immer wieder anders und überraschend eingesetzt. So rhythmisieren unregelmässig angeordnete, aus akustischen Gründen vorgesehene schmale Schlitzlöcher die inneren Mauerflächen. Der hohe Fugenanteil - während die Lagerfugen gleichbleibend 1,5 cm dick sind, variieren die Stossfugen zwischen 1 und 10 cm! - sorgt für lebendige, raue Oberflächen, und im Bereich des Altars sind die Backsteine des Bodens nicht wie sonst flach, sondern mit der Stirnseite nach oben verlegt, womit dessen Bedeutung als liturgisches Zentrum betont wird.

#### Entwurfsbestimmende Liturgie

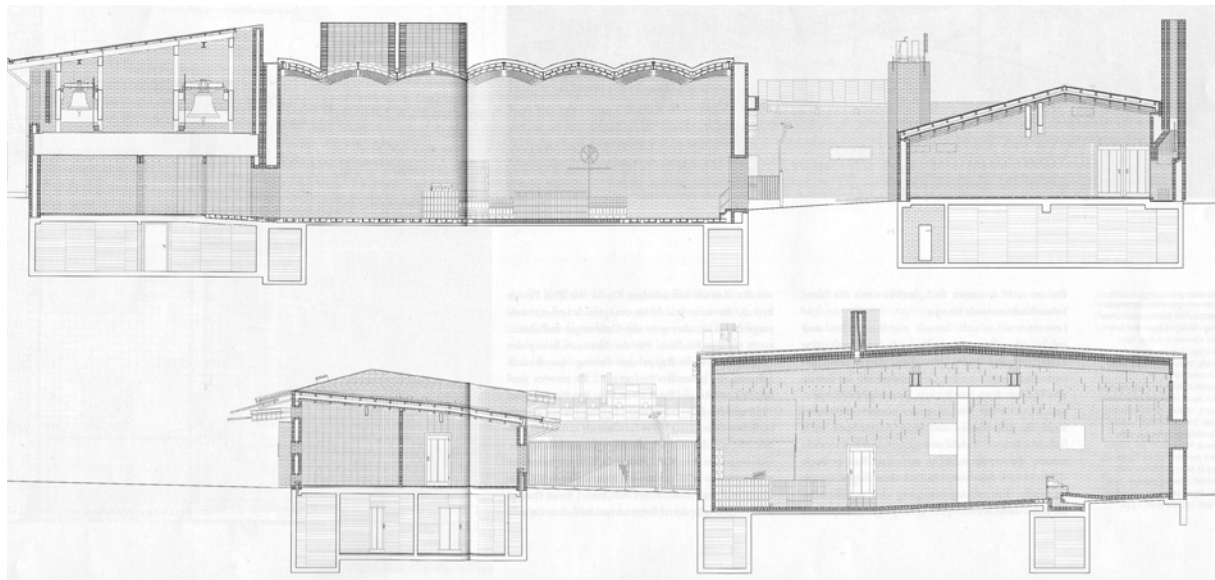
Lewerentz setzte sich intensiv mit liturgischen und symbolischen Fragen sowie deren Bedeutung für den Kirchenbau auseinander. Dazu konsultierte er den Theologen und Kunsthistoriker Lars Ridderstedt, der damals das Baubüro der schwedischen Kirche leitete. So geht beispielsweise der Vorschlag, die Kanzel mit einem Stuhl für den Bischof und einer Priesterbank nach frühchristlichem Vorbild zu ergänzen, auf Ridderstedt zurück.

Lewerentz studierte auch Axel Rappes Buch «Domus ecclesiae» von 1962, in dem Rappe an die liturgische Erneuerungsbewegung des beginnenden 20. Jahrhunderts anknüpft. Diese ging von Exponenten der römisch-katholischen Kirche wie Pius Parsch im österreichischen Klosterneuburg aus. Ihre Anliegen schlugen sich im Zweiten Vatikanischen Konzil nieder und hatten auch auf die Schwedische Kirche (svenska kyrka), die zwar seit 1530 evangelisch-lutheranisch ausgerichtet ist, aber viele alte Ordnungen beibehielt, einen starken Einfluss. Für die Neuausrichtung des Kirchenbaus hielt Rappe den Beitrag von Rudolf Schwarz für besonders bedeutsam. Er verwies ausführlich auf dessen Buch «Vom Bau der Kirche» von 1938 und die darin enthaltenen Leitbegriffe zur grundsätzlichen Gestaltung. Was Schwarz als «offener Ring» bezeichnet, die halbkreisförmige Versammlung der Gläubigen um den Altar, entspricht dem so genannten circumstantes-Prinzip, das den Kontakt zwischen der Gemeinde und dem Pfarrer verstärkt. Dieses Prinzip findet sich in adaptierter Form im quadratischen Grundriss der Kirche in Klippan wieder. Ebenso in der freien Stellung des Altars, die ein Feiern des Abendmahls versus populum, dem Volk zugewandt, ermöglicht.

Symbolisch zu verstehen ist auch die markante T-förmige Stütze aus Cortenstahl, die Lewerentz aus räumlichen Gründen nicht im geometrischen Mittelpunkt des Raumes, sondern leicht verschoben dazu anordnete. Sie erinnert an das Kreuz Christi, ihre Stellung verweist auf die zentrale Bedeutung von Jesus für das Christentum und die Doppel-T-Träger darüber, die das Gewicht des Daches in die Stütze ableiten, an die Last, die er unserer wegen auf sich genommen hat.

Eine weitere Eigenart der Kirche in Klippan mit symbolischem Gehalt betrifft den so genannten Prozessionsweg: Die Achse, die von der Sakristei zum Altarbereich führt, findet ihren Abschluss beim Cheminée des grossen Versammlungssaals im Nebengebäude. Senkrecht dazu verläuft eine zweite Achse, die das Taufbecken mit der Orgel verbindet und dabei den Prozessionsweg genau unter den beiden längsrechteckigen Oberlichtern kreuzt, die den Prozessionsweg begleiten. Damit etabliert Lewerentz ein dreidimensionales Bezugssystem, das auf alle vier Elemente verweist: der Boden auf die Erde, das Cheminée auf das Feuer, die Oberlichter auf den Himmel und das Taufbecken auf das Wasser.

Wie poetisch und gleichzeitig nutzungsbezogen Lewerentz solche Themen in den Entwurf eingearbeitet hat, zeigt sich auch beim Taufbecken, das man treffender als Taufquelle bezeichnen könnte. Der Bedeutung der Taufe als Aufnahmezeremonie in die christliche Gemeinschaft entsprechend, ist sie gleich beim (Winter-) Eingang



platziert. An dieser Stelle ist der Boden deutlich bombiert, was von Ridderstedt als Symbolisierung des Erdenrunds interpretiert wurde, und das im Boden versenkte Wasserbecken als Urflut. 10 Von hier aus wird über eine dünne Röhre eine grosse Muschel, die auf einer eisernen Halterung aufliegt, von sieben Kerzen flankiert wird und als Taufschale fungiert, mit Wasser gespiesen. Das stete Tropfen macht die Stille des Raumes erst erlebbar, 11 so wie die Dunkelheit die innere Sammlung und Andacht des Kirchgängers unterstützt. Die Stelle, wo der Pfarrer bei der Taufe steht, ist im Bodenbelag mit einem Kreuz ausgezeichnet. Überhaupt spielt die Ausbildung des Bodens, dessen Materialisierung und Musterung in der ganzen Anlage als spielerische, aber auch funktionale Komponente eine zentrale Rolle.

#### Bodenbelag als funktionales Ornament

Zur Vermeidung einer statischen Wirkung des quadratischen Kirchenraumes, die von der durchgängigen Verwendung desselben Backsteins tendenziell verstärkt wird, nutzte Lewerentz die Decke und den Boden zur Dynamisierung des Raumes. Das Giebeldach ist aus einer Reihe von gegenläufig angeordneten, konisch zulaufenden Gewölbekappen gebildet, die zwischen Doppel-T-Träger eingespannt sind und nach katalanischer Art ohne Schalung mit einem stark klebenden und schnell abbindendem Mörtel ausgeführt wurden. Der Boden ist parallel zum Haupteingang bis zur Altarzone im Gefälle ausgeführt. Die Neigung ist so stark, dass die Oberseite des Altars in leichter Aufsicht erscheint, aber auch so gering,



dass die Stühle, ohne dass sie rutschen, auf den Boden gestellt werden können.

Die Strukturierung des Bodenbelags folgt vorwiegend funktionalen Kriterien, so ist, wie erwähnt, der Altarbereich vom Rest unterschieden und die Ausrichtung der Stühle sowie der Abstand zwischen den Reihen werden vom Bodenbelag exakt vorgegeben. Das Muster hat aber auch ornamentale Qualitäten. Diese doppelte Bedeutung, die dem Bodenbelag in Klippan als funktionales Ornament zukommt, erinnert an viele alte Kirchenräume, deren Böden mit Grabplatten übersät sind. Wohl bilden diese in der Summe ein ornamental wirkendes Muster, deren Anordnung folgte aber handfesteren Gründen: Je näher am Altar sich ein Grab befand, desto mehr stand es - so die damalige Vorstellung - unter dem Schutz des Herrn, entsprechend teuer war aber auch ein solcher Grabplatz.

Die Behandlung des Bodens als optisch wirksames Gestaltungselement wird im Aussenraum und im winkelförmigen Nebengebäude fortgesetzt. Besonders auffällig sind die von Raum zu Raum unterschiedlich gemusterten Böden des Nebengebäudes, in dem sich ausser dem grossen Saal auch Räume für die Jugend, den Kirchenrat sowie diverse Sanitärräume befinden. Lewerentz verwendete hauptsächlich glasierte, teilweise aber auch roh gebrannte Bodenplatten verschiedenster Formate und stark variierendem Fugenanteil. Was im Einzelnen zunächst recht willkürlich erscheint, offenbart bei genauerer Betrachtung zwei übergeordnete Prinzipien, die aber nicht stur durchgezogen sind: Erstens werden die Plattenformate immer kleiner, je tiefer im Gebäude sich die Räume befinden, respektive, je intimer ihre Nutzung ist. Zweitens erreicht Lewerentz mit den glasierten Platten eine ähnliche Wirkung wie mit dem golddurchwirkten Tuch auf dem Altar: Sie reflektieren das wenige Licht und führen es in die Tiefe des Raumes. Damit erscheinen diese Räume trotz mehrheitlich geringer Fensterfläche nicht düster.

Das Spiel mit Licht reflektierenden beziehungsweise absorbierenden Materialoberflächen ist ein Leitmotiv der ganzen Anlage. Während im Kirchenraum der omnipräsente Backstein das Licht regelrecht aufzugen scheint, reflektieren die vielen kleinen Messinglampen, das Kreuz mit Christusmonogramm beim Altar sowie der Orgelprospekt das wenige Licht in alle Richtungen. Der nur einige Zentimeter tiefe Teich vor der matt dunkelbraunen, weitgehend geschlossenen Haupteingangsseite ist ebenfalls als Reflektor ausgebildet. Dagegen setzte Lewerentz dem satten Grün der Wiese auf der Parkseite eine Vielzahl spiegelnder, unregelmässig angeordneter Fensterflächen gegenüber. Und bei Regen kontrastieren die glänzenden Platten im Hof mit den Sandflächen dazwischen: Solche Momente von berührender Intensität stellen sich im Lauf der Jahreszeiten und je nach herrschendem Wetter immer wieder neu und anders ein. Was sich gleich bleibt, ist die schier unergründliche Komplexität von Lewerentz' Werk.

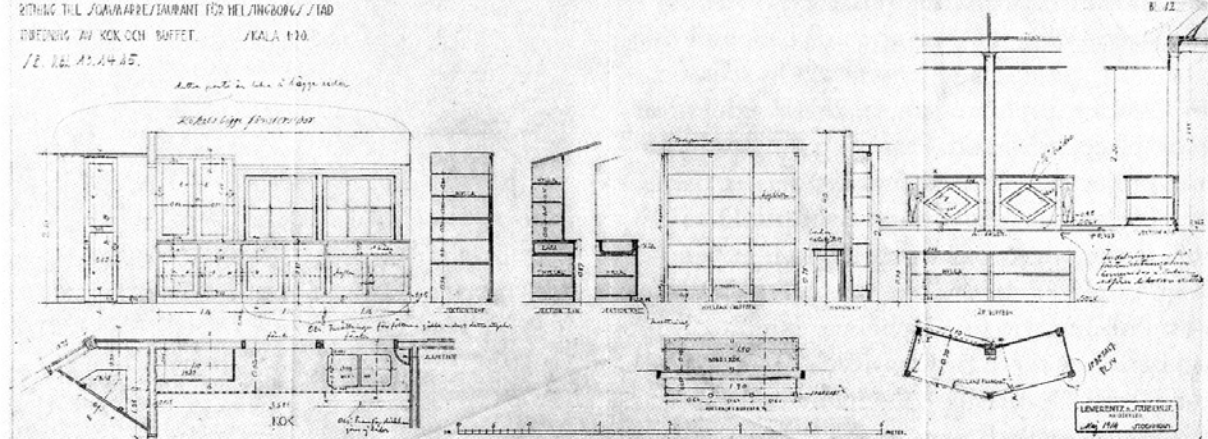
RITNING TILL JOHANNARESTORANTEN FÖR HELSINGBORG/SJÖAD

UTREDNING AV KÖK OCH BUFFET. SKALA 1:10.

/2. 18. 12. 14+15.

Är till punkt 2, och 2 höjda utöver

Rörelse till följande







## Sommerrestaurant

**Sigurd Lewerentz**

**1914**

Pålsjö, Helsingborg

In 1914, in the Pålsjäskogen wood, near Helsingborg, Lewerentz and Stubbilius built a small summer restaurant. This very simple but charming wooden construction comprises a block with a square base onto which is grafted an octagonal structure with a much higher, pointed roof. Surrounded by slender columns surmounted by stylized capitals, this houses an open dining area. The roof is covered with wooden shingles, while the square block is faced in vertical wooden planks. The whole building is reminiscent of a cabin, or even a tent, ideal for creating an atmosphere conducive to communion with nature.







## Arbeitersiedlung

### Sigurd Lewerentz

1911 - 1918

Eneborg und Pålssjö, Helsingborg

In 1907, commissioned by the Helsingborg city council, Stubelius selected the areas in the city most suitable for future residential expansion consisting of subsidized housing for the working classes. Limited in number, the dwellings would mainly have consisted of two-family houses, with the exception of small blocks of flats reflecting the housing tradition of southern Sweden. In 1912 and 1913 Stubelius, together with Lewerentz and the chief engineer of the city, drew up a town plan for the areas chosen—Eneborg, to the south, and Pålssjö, to the north in which fifteen different housing types were identified; these were a critical reinterpretation of the model of the traditional dwellings of Helsingborg. The buildings are characterized by a very simple design, with details reduced to a minimum and considerable use of prefabricated components, especially for the finishings, in order to safeguard the quality of the project at the construction stage.

To reduce costs, in fact, the houses were to have been built by unskilled workers, which involved the risk that the design specifications would not be strictly adhered to. As in previous works, the two architects used the dark red brick of Helsingborg for the load-bearing masonry, pitched roofs covered with baked day tiles and external fittings limited in size, painted white. In its general approach, the project resembles one in which Lewerentz had been involved in its early stages: Richard Riemerschmid's scheme for the German garden city of Hellerau (begun in 1909). After the initial phase, work was suspended and it was only in 1917, following pressure from the Egnahemsrörels (Movement for Home Ownership), that a small housing estate was built at Eneborg, making use of some of the designs contained in Stubelius and Lewerentz's project.







## Villa Rahmén

**Sigurd Lewerentz**

**1914 - 1915**

Helsingborg

The Villa Ramén was realized by Lewerentz and Stubelius in 1914 on a gently sloping site 1915 overlooking the Sound, a position from which, on clear days, it is possible to see the Danish coast and the city of Helsingør. The villa occupies only a small part of the large site, the rest of which comprises various service facilities and a large garden divided into recreation and rest areas. The building, a parallelepiped surmounted by a hipped roof with sprocketed eaves, is compact and austere, with a regular rows of windows arranged flush with the façade. While the shape of the roof and some of the details on the exterior clearly derive from the building traditions of nearby Denmark, the coloured sketches and the way the volumes are disposed reveal an interest in contemporary central European architecture. The severe appearance of the building is, moreover, reflected by the way the external spaces are arranged; this is intended to provide views both of the garden and the surrounding area.



# Stadtpläne

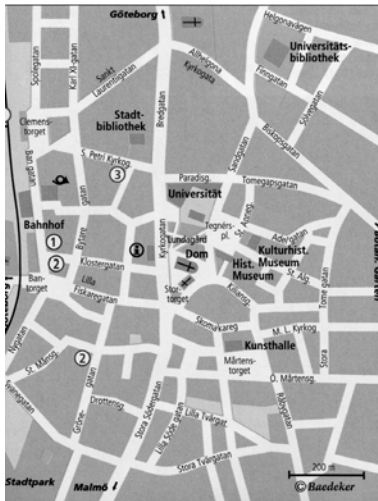
Kopenhagen



## Malmö



## Lund



## Kopenhagen-Tipps

### Umgebung Hotel

Eine wilde Mischung aus Rotlichtszenerie und In- Kneipen- Atmosphäre macht Vesterbro zum vielleicht schrilleren Viertel von Kopenhagen. Sexclubs und Shops finden sich v.a. zu Beginn der schnurgeraden Istedgade, nahe dem Hauptbahnhof. Je wieder man ins Viertel vorstößt, desto häufiger werden hippe Szenebars und Restaurants. Kulturelles Zentrum Vesterbros ist die Øksnehallen auf dem ehemaligen Schlachthofgelände.

### Karriere

Flæsketorvet 57 – 67

Restaurant, Bar, und Kunstraum verbinden sich hier.

### Spicylicious

Istedgade 27

### Det Gule Hus

Istedgade 48

### Riccós Kaffeebar

Istedgade 119

Bestes Kaffeehaus der Stadt

### Delicatessen

Vesterbrogade 120

Unter Studenten sehr beliebte Kneipe, mit günstiger und grosser Essensauswahl.

### Hackenbusch

Vesterbrogade 124

### Vega

Enghavevej 40

Clup, elektronische Musik ab 20

### Angesagte Bar

#### Szene

#### Dalle Valle

Fiolstræde 5 (Nahe Universität)

„mit schönen gut gekleideten Studenten“

#### Pussy Galore's Flying Circus

Sankt Hans Torv 30 (in Nørrebro)

#### K Bar

Ved Stranden 20 (beim Højbro Plads, am Eck zum Kanal)

#### Studentisch

#### Mc. Klud

Istedgade 126 (in Vesterbro)

#### Laundromat Café

Elmegade 15 (in Nørrebro)

### Shopping

#### Indre By: Innenstadt

#### Østerbro:

Attraktive Geschäfte

Gemütliche Cafés, Restaurants, Bars

-Dag Hammerskjölds Allé

-Østerbrogade

#### Frederiksberg:

Stadt in der Stadt

Alleen und Villenviertel

#### Vesterbro:

Tolle Geschäfte

-Vesterbrogade

-Istedgade

#### Nørrebro:

Grösstes multikulturelles Viertel

#### Hellerup



**Secondhandläden****Ca Roule Ma Poule**

Sikegade 7  
1113 København K.

**Atelier Decor**

Rømersgade 9  
1362 København K.

**Fisk**

Sankt Pedersstræde 1  
1453 København K.

**Was läuft in der Woche?****BAR CAFE****The Student House**

Studenthuset  
Købmagergade 52  
1150 København K.

DI,  
MI,  
DO,  
FR,  
SA,  
SO,

Blues gay- night  
Student Meet  
Jazz  
Rock  
Live Music  
Swing

**IdealBar**

Enghavevej 40  
1674 København V.

DO,  
FR,  
SA,

Hiphop Konkoret  
Clup Bravo  
Funkatek

**RubA'Dub**

Strengade 30  
Strengade 18  
2200 København K.

**The Rock**

Skindergade 45  
1159 København K.

FR,  
SA,  
FR,

Scum Night  
Press Play on Tape  
Pure Reason Revolution

**Café Blågård's Apotek**

Blågårds Plads 2  
2200 København N.

SA  
DO

Live Music Blues Rock Jazz  
Live Music Blues Rock Jazz

**Mojo Blues Bar**

Løngangstræde 21  
1468 København K.  
Diverse Partys

**Festivals****Copenhagen Puppet Festival**

Culture Vesterbro  
Lyrskovgade 44  
1758 København V.

**Architektur & Art****Yes is more. Closeup: BIG**

Danish Architectural Centre  
Strandgade 27 B  
1401 København K.  
Tel: +45 32 57 1930  
Metro bis Christianshavns Torv

**Wilhelm Freddie**

National Gallery  
Stadeus Museum for Kunst  
Sølvgade 48  
1307 København K.

## Etwas Dänisch

Dänisch gehört zu den skandinavischen und damit germanischen Sprachen, zu denen auch Deutsch und Englisch zählen. Wer Norwegisch oder Schwedisch spricht, wird sich mit dem Dänischen relativ leicht tun. Alle anderen können zumindest beim Lesen etwas verstehen, aber wohl kaum beim Hören, denn die Aussprache stimmt meist nicht mit dem Schriftbild überein. Hier einige Beispiele:

**a:** wie a (z. B. „alt“: gammel > garnl) oder ä (z. B. „können“: kan > kån oder nur kå)

**ag:** wie ej (z. B. „Freitag“: fredag > fredej)

**ds:** wie s (z. B. „Platz“: plads > pläs)

**eg/ej/ig:** wie aj (z. B. „ich“: jeg > jaj; „nein“: nej > naj; „dir“: dig > daj)

**d/g/t:** v. a. am Schluss oft verschluckt (z. B. „S-Bahn“: S-tog > es-tou; „das“: det > de)

**h:** vor v und j nicht ausgesprochen (z. B. „wer“: hvem > wäm)

**nd:** wie n (z. B. „Wasser“: vand > wän)

**p:** nach s wie b (z. B. „essen“: spise > sbise)

**tion:** wie schon (z. B. „Station“: station > staschon)

**v:** wie w bzw. nach Vokal wie u (z. B. „Hafen“: havn > haun)

**y:** wie ü (z. B. „hell“: lys > lüs)

Am schwierigsten empfinden Nicht-Dänen die Aussprache von **d** nach einem Vokal (z. B. in „Straße“: gade), das dann einem Laut zwischen dem englischen th und dem deutschen l ähnelt.

Die im deutschen Alphabet unbekanntesten Buchstaben **æ, ø und å** werden wie ä (bzw. nach r wie a), ö und o ausgesprochen.

**Achtung:** Die Dänen duzen sich fast immer, auch wenn sie sich nicht kennen. Mit dem Chef, der Verkäuferin, sogar mit Politikern ist man in der Regel per Du. Ältere Personen ab etwa 60 Jahren sollte man aber trotzdem mit „Oe“ (Sie) ansprechen.

### Elementares

Ja!	<i>Ja!</i>	Guten Morgen!	<i>Godmorgen!</i>
Nein!	<i>Nej!</i>	Guten Tag!	<i>Goddag!</i>
ich	<i>jeg</i>	Guten Abend!	<i>Godaften!</i>
du	<i>du</i>	Gute Nacht!	<i>Godnat!</i>
er/sie/es	<i>han/hun/det</i>	Auf Wiedersehen!	<i>Farvell!</i>
wir	<i>vi</i>	Tschüss!	<i>Hej hej!</i>
ihr	<i>I</i>	Bis bald !	<i>Vi ses!</i>
sie (Pl)	<i>de</i>	Mach's gut!	<i>Hav det godt!</i>
Sie (höfl Anrede)	<i>De</i>	Okay!/In Ordnung !	<i>Det er i orden!</i>
Bitte! (beim Überreichen/ Vorlassen)	<i>Værsgo!</i>	Verzeihung!	<i>Undskyld!</i>
Bitte .. (Forderung)	<i>Vær så venlig at ..</i>	Das macht nichts!	<i>Det gør ikke noget!</i>
Danke!	<i>Tak!</i>	Wie heißt du?	<i>Hvad hedder du?</i>
Vielen Dank!	<i>Mange tak!</i>	Mein Name ist.	<i>Mit navn er ..</i>
Tausend Dank!	<i>Tusind tak!</i>	Wie geht es	<i>Hvordan har</i>
Gerne!	<i>Det var så lidt! / Selv tak!</i>	Ihnen/dir?	<i>De/du det?</i>
Hallo!	<i>Hej! Dav!</i>	Gut. dankel Und	<i>Fint, tak! Hvad</i>
		Ihnen/dir?	<i>med Dem/dlg?</i>



Das habe ich nicht verstanden.  
Ich spreche nur wenig Dänisch.  
Ich kann kein Dänisch.  
Woher kommst du?  
Ich komme aus der Schweiz.  
Ich möchte  
Können Sie mir helfen?

*Det forstod jeg ikke.  
Jeg taler kun lidt dansk  
Jeg taler ikke dansk.  
Hvor kommer du fra?  
Jeg kommer fra Svejts.  
Jeg vil gerne have ..  
Kan De hjælpe mig?*

Um vier Uhr  
Viertel nach vier.  
Halb vier.  
Viertel vor vier.  
vor zehn Minuten  
in zehn Minuten

*Klokken fire.  
Kvart over fire.  
Halv fire.  
Kvart i fire.  
for ti minutter siden  
om ti minutter*

### Zeitangaben

Montag  
Dienstag  
Mittwoch  
Donnerstag  
Freitag  
Samstag  
Sonntag  
heute  
gestern  
vorgestern  
morgen  
übermorgen  
jetzt  
später  
bald  
täglich  
jeden Tag  
morgens  
vormittags  
mittags  
nachmittags  
abends  
nachts  
Minute  
Stunde  
Tag  
Woche  
Wochenende  
Monat  
Jahr  
Wann?  
Um wie viel Uhr?

*mandag  
tirsdag  
onsdag  
torsdag  
fredag  
lørdag  
søndag  
i dag  
igår  
i forgårs  
i morgen  
i overmorgen  
nu  
senere  
snart  
daglig  
hver dag  
om morgonen  
om formiddagen  
om middagen  
om eftermiddagen  
om aftenen  
om natten  
minut  
time  
dag  
uge  
weekend  
måned  
år  
Hvornår?  
Hvad tid?*

### Unterwegs

Wo ist ... ?  
hier  
dort  
nach links  
nach rechts  
geradeaus  
gegenüber  
weit weg  
bis  
Autobahn  
Brücke  
Fußgängerzone  
Gasse  
Kreuzung  
Platz  
Sackgasse  
Straße  
Straßenecke  
Abfahrt  
Ankunft  
Ticket für eine einfache Fahrt/  
Hin- und Rückfahrt  
Mehrfahrtenkarte  
Tageskarte  
Wochenkarte  
Ermäßigung  
Platzreservierung  
Fähre  
S-Bahn  
U-Bahn  
(Autoreise-)Zug  
Speisewagen  
(Haupt-)Bahnhof

*Hvor er ... ?  
her  
der  
til venstre  
til højre  
lige ud  
overfor  
langt væk  
til  
motorvej  
bro  
gågade  
stræde  
kryds  
plads  
blind vej  
gade/vej  
gadehjørne  
afrejse  
ankomst  
enkeltbillet/  
returbillet  
stempelkort  
endagsbillet  
ugekort  
rabat  
pladsbillet  
færge  
S-tog  
metro  
(bil)tog  
spisevogn  
(hoved)banegård/ station*

(Bus-)Haltestelle	<i>(bus)stoppsted</i>
(S-/U-Bahn-)Station	<i>(5-tog-/ metro )station</i>
Fahrplan	<i>køreplan</i>
Gleis	<i>spor</i>
(Nicht-)Raucher	<i>(ikke)ryger</i>
Entschuldigung, ist dieser Platz frei?	<i>Undskyld, er pladsen ledigt?</i>
Wo muss ich um-/ aussteigen?	<i>Hvor skal jeg stige ud/skifte?</i>

### Einkaufen, Essen und Trinken

Ich hätte gerne.	<i>Kan jeg få..? Jeg vil gerne have.</i>
... die Speisekarte.	<i>..., spisekortet.</i>
essen	<i>spise</i>
trinken	<i>drikke</i>
Salz	<i>salt</i>
Pfeffer	<i>peber</i>
Zucker	<i>sukker</i>
Messer	<i>kniv</i>
Gabel	<i>fork</i>
Löffel	<i>ske</i>
Teller	<i>tallerken</i>

### Frühstück (morgenmad)

<i>brød</i>	Brot
<i>franskbrød</i>	Weißbrot
<i>ost</i>	Käse
<i>rugbrød</i>	Roggenbrot
<i>rundstykker</i>	Brötchen
<i>pølser</i>	Würstchen
<i>pålæg</i>	Aufschnitt
<i>smør</i>	Butter

### Mittagessen (frokost) und Abendessen (middag/aftensmad)

<i>dagens ret</i>	Tagesgericht
<i>and</i>	Ente
<i>asparges</i>	Spargel
<i>engelsk bøf</i>	Beefsteak
<i>fisk</i>	Fisch
<i>fiskeboller</i>	Fischklößchen
<i>grøntsager</i>	Gemüse
<i>gås</i>	Gans
<i>kalkun</i>	Pute

<i>kanin</i>	Hase
<i>kylling</i>	Huhn
<i>kød</i>	Fleisch
<i>lammekød</i>	Lamm
<i>lever</i>	Leber
<i>(stegt) pølse</i>	(Brat-)Wurst
<i>(røget) sild</i>	(geräucherter) Hering
<i>Smørrebrød</i>	belegtes Brot
<i>svinekød</i>	Schweinefleisch

### Desserts (desserter)

<i>frugt</i>	Obst
<i>kage</i>	Kuchen
<i>lagkage</i>	Sahnetorte
<i>røde med fløde</i>	rote Grütze mit Sahne
<i>wienerbrød</i>	Blätterteiggebäck

### Getränke (drikkevarer)

<i>akvavit/brændevin/ snaps</i>	Schnaps
<i>appelsinjuice</i>	Orangensaft
<i>hvidvin</i>	Weißwein
<i>kaffe</i>	Kaffee
<i>mineralvand</i>	Mineralwasser
<i>mælk</i>	Milch
<i>rom</i>	Rum
<i>rødvín</i>	Rotwein
<i>æblemøst</i>	Apfelsaft
<i>(fad)øl</i>	Bier (vom Fass)

### Bezahlung

Wie viel kostet das?	<i>Hvad koster det?</i>
Die Rechnung, bittel	<i>Regningen, tak!</i>
Ich möchte bitte bezahlen.	<i>Jeg vil gerne betale, tak.</i>
Bitte alles zusammen.	<i>oet hele på en regning, tak.</i>
Das stimmt so.	<i>Det passer</i>

### Sightseeing

<i>borg</i>	Burg
<i>bymidte</i>	Stadtzentrum
<i>domkirke</i>	Dom
<i>gamle by</i>	Altstadt

<i>hal</i>	Halle
<i>(botanisk) have</i>	(botanischer) Garten
<i>hus</i>	Haus
<i>kirke</i>	Kirche
<i>kirkegård</i>	Friedhof
<i>konge</i>	König
<i>landsbykirke</i>	Dorfkirche
<i>mindesmærke</i>	Denkmal
<i>rundtur</i>	Rundfahrt
<i>slot</i>	Schloss
<i>torv</i>	Markt
<i>udstilling</i>	Ausstellung

### Medizinische Versorgung

Mir ist schlecht.	<i>Jeg er dårlig tilpas.</i>
Ich habe	<i>Jeg har ..</i>
... Durchfall.	<i>diarré.</i>
... Fieber.	<i>feber.</i>
Halsschmerzen.	<i>... ondt i halsen</i>
... Kopfschmerzen.	<i>hovedpine.</i>
... Zahnschmerzen.	<i>tandplite.</i>
Ich bin gestochen/ gebissen worden.	<i>Jeg er blevet stukket/bid.</i>
Ich habe mich verletzt.	<i>Jeg er kommet til skade.</i>
Apotheke mit Nachtdienst	<i>apotek med natåbent</i>
Augenarzt	<i>øjnlæge</i>
Frauenarzt	<i>gynækolog</i>
Hautarzt	<i>hudlæge</i>
Kinderarzt	<i>børnelæge</i>
Zahnarzt	<i>tandlæge</i>

### Bank, Post, Polizei

Bank	<i>bank</i>
Geld wechseln	<i>veksle penge</i>
Post	<i>posthus</i>
Brief	<i>brev</i>
Briefkasten	<i>postkasse</i>
Briefmarken	<i>frimcerker</i>
Postkarte	<i>postkort</i>

## Bibliografie

### Skandinavien/ Dänemark

- Skandinavische Architektur : neue Tendenzen im Bauen der Gegenwart / Christian Norberg-Schulz. - Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, cop. 1993.
- Nordische Baukunst : Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden / Steen Eiler Rasmussen. - Berlin : Wasmuth, 1940.
- Neue dänische Architektur / Tobias Faber. - Stuttgart : G. Hatje, 1968.
- Geschichte der Architektur in Dänemark / von Tobias Faber ; [Hrsg.]: Det danske Selskab ; [Übersetzung: Reinhold Dey unter Mitarbeit von Uwe Tychsen]. - Kopenhagen : Det danske Selskab, 1978. (Dänemark in Wort und Bild)
- 1000-1960 / by Jørgen Sestoft and Jørgen Hegner Christiansen. - [2. revised ed.] - Copenhagen : Arkitektens Forlag, 1995. (Guide to Danish architecture ; 1)
- 1960-1995 / by Kim Dirckinck-Holmfeld; [transl.: Martha Gaber Abrahamson]. - , cop. 1995. (Guide to Danish architecture ; 2)
- Arne Jacobsen / Carsten Thau und Kjeld Vindum. - Dt. Ausgabe Kopenhagen : Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press, 2002.
- Arne Jacobsen / Tobias Faber. - Stuttgart : Hatje, 1964.
- Archithese : internationale Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur = international themati review for architecture / Verband freierwerbender Schweizer Architekten FSAI. - Sulgen : Niggli. Nr. 4 / 85, 1985
- Kay Fisker / Tobias Faber ... [et al.]. - København : Arkitektens Forlag, 1995.
- Raum, Zeit, Architektur : die Entstehung einer neuen Tradition / Siegfried Giedion. - Ravensburg : Maier, 1965.
- Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert - Louisiana Museum, Humlebaek / text: Michael Brawne; photographs: Jens Frederiksen. - Tübingen [etc.] : Wasmuth, cop. 1993. (Opus ; 3)

### Kopenhagen

- Architektur-Guide Kopenhagen / Olaf Lind, Annemarie Lund; [Übers.: Marietta Bonnet ... et al.]. -Kopenhagen : Arkitektens Forlag, 1996.

- Copenhagen architecture guide / Olaf Lind, Annemarie Lund. - 3rd revised ed. - Copenhagen : Danish Architectural Press, 2005.
- Werk, Bauen + Wohnen. - Zürich : Verlag Werk. Nr. 10/2008

### Schweden

- Schweden / hrsg. von Claes Caldenby, Jöran Lindvall und Wilfried Wang; mit Beitr. von Thorbjörn Andersson ... [et al.]; [dt. Uebers.: Inger Schuberth ... [et al.]. - München [etc.] : Prestel, 1998. (Architektur im 20. Jahrhundert ; 4)
- Sigurd Lewerentz 1885-1975 : the dilemma of classicism / Alison Smithson ... [et al.]. - London : Architectural Association, cop. 1989. (Mega ; 10)
- Sigurd Lewerentz, architect : 1885-1975 / Janne Ahlin; [transl.: Kerstin Westerlund]. - Stockholm, Sweden : Byggförlaget, cop. 1987.
- Photographs of the work / ed. by Claes Dymling; with an essay by Wilfried Wang; photographs by Fabio Galli. -Stockholm : Byggförlaget, 1997. (Architect Sigurd Lewerentz ; vol. 1)
- Drawings / ed. by Claes Dymling; supervised by Janne Ahlin. - Stockholm : Byggförlaget, 1997. (Architect Sigurd Lewerentz ; vol. 2)
- Werk, Bauen + Wohnen. - Zürich : Verlag Werk. Nr. 10/2004

---

## Notizen

---

Notizen



**Impressum**

Seminarreise Frühjahrsemester 2009  
Professur Wolfgang Schett  
Departement Architektur  
ETH Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

**Organisation, Programm**

Gianluca De Pedrini  
Isabel Gutzwiller

**Broschüre**

Kim Ravenshorst

**Druck**

Reprozentrale ETH Hönggerberg

© bei den jeweiligen Autoren

Zürich, März 2009