

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 60 (1973)
Heft: 2: Schulbau

Artikel: Erweiterungsbauten des Seminars Kreuzlingen
Autor: Baumann, F.A.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87503>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.03.2025

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

Erweiterungsbauten des Seminars Kreuzlingen

F L'agrandissement du séminaire de Kreuzlingen comprend des bâtiments qui se blottissent au pied de la colline nord-est du couvent rénové. Le jardin du couvent forme une zone verte qui les sépare de la vieille bâtisse. Leur hauteur maximum ne dépasse pas le rez-de-chaussée du couvent. Les hangars de faible hauteur qui longent le mur du couvent ont fourni l'échelle de mesure pour les nouveaux bâtiments qui, harmonieusement échelonnés sur la pente, sont clairement subordonnés à la vieille bâtisse du couvent. Depuis le couvent,

une allée mène à travers le jardin monacal, en passant près de l'amphithéâtre devant l'auditoire, jusqu'à l'étroit passage entre les nouveaux bâtiments qui s'élargit finalement pour former la place du séminaire. Le programme spatial a mené à une subdivision des bâtiments d'agrandissement en trois groupes: la salle de gymnastique, l'aile du grand auditoire et celle des disciplines scientifiques avec les locaux de sciences naturelles et diverses salles de cours. Les murs extérieurs et, en partie, intérieurs sont en béton comprimé coloré. ■

E The extensions to the Kreuzlingen Seminar are situated at the foot of the hill northeast of the renovated monastery building. They are separated from the latter by the garden, and proportioned so that its greatest height does not extend higher than the ground floor of the old building. The low sheds along the monastery wall constituted the scale for the new complex, which is adapted in staggered fashion to the terrain and is definitely subordinated to the old building. A connecting path runs from the old building through the monastery garden past the amphitheatre in front of the auditorium into the narrow passageway between the new buildings, which passageway then opens out into the main square. In keeping with the spatial program, the extensions are articulated into three groups of buildings: the gymnasium tract, the auditorium tract and the science tract with labs and general classrooms. The outside and in part also the inside walls are of tinted concrete. ■

Bildende Kunst in den Seminarerweiterungsbauten

Die bildenden Künste sind in den Seminarerweiterungsbauten in vielfältiger Erscheinungsweise präsent: sie bilden Akzente, beleben gestalterisch und funktionell bedeutende Gebäudeteile und durchdringen zugleich – in Form grafischer Blätter – den ganzen Gebäudekomplex, indem sie zwischen Schulbänken, Musikinstrumenten und den mannigfaltigen Apparaturen des naturwissenschaftlichen Unterrichts Fragen aufwerfen oder Stimmung verbreiten, die sich dem Unterricht unterordnen, ihn aber auch kontrastieren mögen.

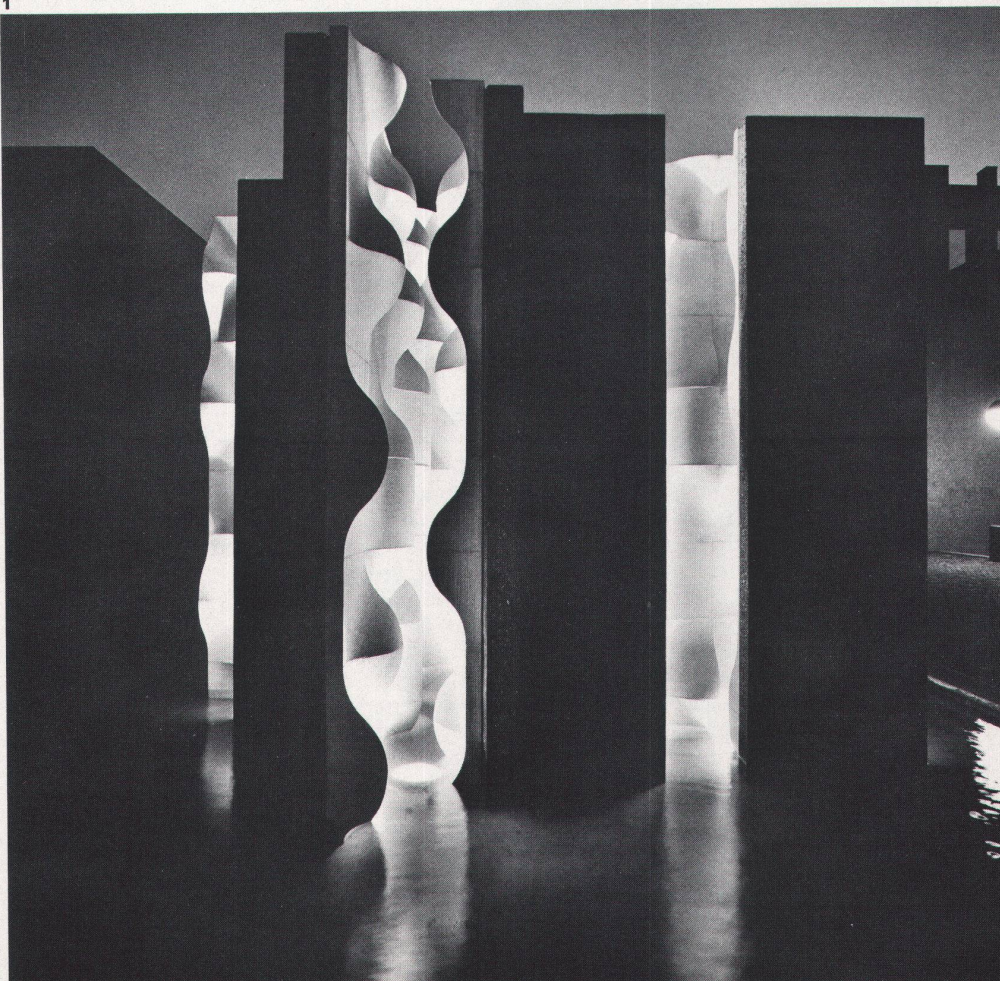
Drei plastische Hauptakzente – die Brunnenanlage des zentralen Platzes von Bernard Schorderet, die Wandreliefs der Eingangshalle zur Aula von Raffael Benazzi und das Treppenhaus-Mobile des Wissenschaftstraktes von Ed Sommer – sind für den jeweiligen Ort eigens konzipiert worden, weshalb ihr Verhältnis zur Architektur von speziellem Interesse ist.

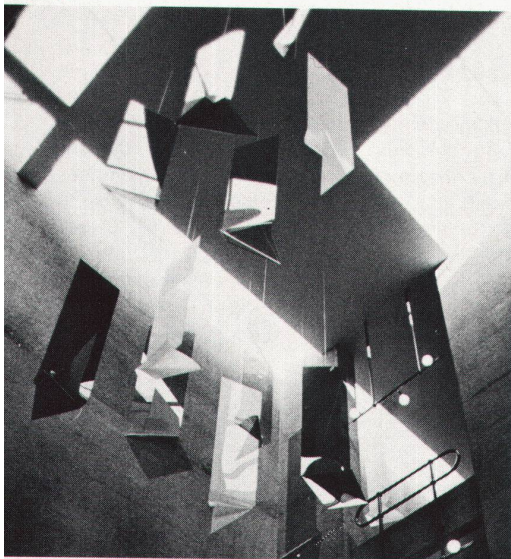
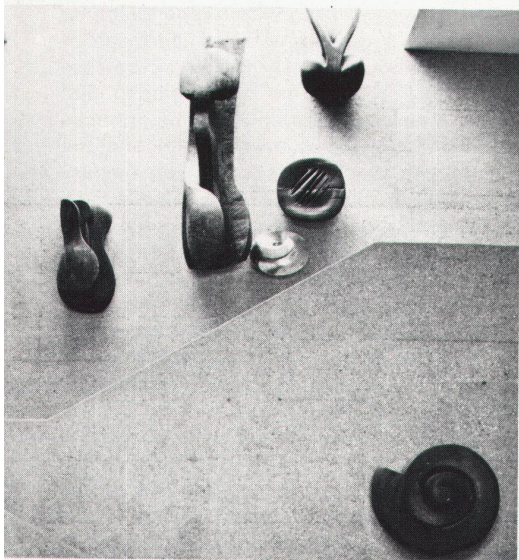
Schorderets Brunnenanlagen (1)

Die Brunnenanlage des Freiburgers Bernard Schorderet ist aus einem eingeladenen Wettbewerb hervorgegangen, an dem auch Raffael Benazzi, Mariann Grunder und Joseph Wyss teilgenommen haben. Die zweiteilige Anlage ist in kompositioneller, formaler und materialmässiger Hinsicht in hohem Masse von der umgebenden Architektur abgeleitet. Die Achse der Gasse, die von den alten Klostergebäulichkeiten zu den Erweiterungsbauten führt, wird von einem schmalen, schluchtartigen Wasserlauf übernommen, der auf den zentralen, vegetationslosen Platz weist, in dessen Zentrum ein wenig tiefes Bassin liegt, worin die zweite Plastikgruppe steht. Der Situation im Mittelpunkt der ganzen Gebäudegruppe entsprechend, ist dieses zweite plastische Werk allseitig komponiert, wobei bewusst auf eine Hauptansichtseite verzichtet wurde. Beide Plastikgruppen leben aus dem Kontrast von ruhiger Aussenhaut und bewegter Innenform, womit Schorderet ein wesentliches Gestaltungselement der umgebenden Architektur

übernimmt. Gerade der reichgegliederte, jedoch beinahe fensterlose zentrale Platz bildet mit seinem ruhig-flachen Mauerwerk einen Hintergrund, vor dem sich plastisch bewegte Formen in idealer Weise entwickeln können. Die intensive Beziehung von Bildwerk und Architektur wird dadurch unterstrichen, dass derselbe rotbraun getönte Beton für die mehrfach durchbrochenen Aussenwände der Pla-

stiken wie der Gebäudefassaden Verwendung gefunden hat. Und wie sich in den Häusern das Leben im Innern abspielt – zumal in unserem Klima –, so konzentriert sich das plastische Geschehen auf schmale Innenbezirke. Dieser als Ganzes nicht vollständig nachvollziehbare Höhlenraum wird durch weisse, quadratische Betonplatten geformt, deren geschweifte Oberfläche nur drei standardisierte Kurven





Benazzis organisch-bestimmte Formen (2)

Anders als Schorderet mag Raffael Benazzi den bewussten Gegensatz zur Architektur gesucht haben. Als Zweitrangierter des erwähnten Wettbewerbs schlug er aus eigener Initiative eine Gestaltung der Eingangshalle des Musiktraktes vor, deren Ausführung ihm zugestanden wurde. Glücklicherweise möchte man sagen, bot ihm doch der markant gegliederte Raum die Möglichkeit, ein auf verschiedene Wände verteiltes Ensemble von Reliefs zu schaffen. Von einem einzigen Standort aus sind in befriedigender Ansicht nicht alle Teile gleichzeitig sichtbar, was den Betrachter zwingt, sich im Raum zu bewegen. Diese Neugier, die Benazzis Reliefs zu erregen verstehen, kommt der Bestimmung des Raumes entgegen, der ja nicht wie etwa die Aula zum statischen Erfassen geformt wurde, der vielmehr ein Ort des Ankommens, Empor- und Durchschreitens, des Wandelns ist. Aber nicht nur die Gesamtanlage der an drei Wänden verteilten Reliefs, auch die dem Eingang gegenüberliegende Hauptgruppe fügt sich bei isolierter Betrachtungsweise in die aufnehmende Wand nicht ohne Widerstand ein. Die Verteilung folgt dem in den Detailformen angelegten Prinzip des organischen Wachstums und Kreisens, es zeigt somit eine freie Verteilung, die – besonders bei den in die Höhe wachsenden Formen – das von der Architektur festgelegte Aktionsfeld beinahe zu überschreiten scheint. Zusätzliche Spannung erwächst der Komposition durch die Zufügung eines goldgelb polierten Messingelementes von eiförmiger Kontur, das sich von den übrigen dunkelgebeizten Holzreliefs kontrastreich abhebt, das dank seiner Anbringung unten rechts nicht die Hauptgruppe, sondern das gesamte Skulpturenensemble zentriert. Der widerwilligen Einordnung in die Architektur entspricht der Reichtum der organisch-bestimmten Detailformen. In einer Architektur, die ausschliesslich auf Geraden und rechten Winkeln beruht, und in der runde Formen geometrisch exakter Ausprägung nur in Einrichtungsgegenständen zugelassen sind, muss Benazzis mehr den Sinnen als der Ratio verpflichtete Formensprache unweigerlich als Gegensatz wirken.

Ed Sommers Mobile

Nicht Übernahme formaler und materieller Mittel wie bei Schorderet, nicht bewusster Kontrast wie bei Benazzi kennzeichnen das Verhältnis von Ed Sommers Mobile zur Architektur; es wurde als Direktauftrag für das sämtliche Stockwerke durchmessende Treppenhaus des Wissenschaftstraktes konzipiert. Hier muss in erster Linie von Verfremdung der Architektur gesprochen werden. Die 15 an kaum sichtbaren Fäden hängenden Acrylglasplatten von zarter Tönung, die von einer eingeritzten Diagonale durchzogen werden und in ihrer untersten Partie deformierend gestaucht sind, sollen primär nicht für sich als plastische Formen wirken, sie sind vielmehr Träger von Reflexen und Spiegelungen, die die an sich klare Treppenhausgliederung kaleidoskopartig in ein imaginäres Labyrinth verwandeln. Zusätzliche Bereicherung erfährt diese sich in ständi-

ger Bewegung befindende illusionistische Architekturphantasie durch die zahlreichen kleinen an Englischrot gestrichene Stangen montierten Kugellampen, die sämtliche Erweiterungsbauten wie ein Leitmotiv durchziehen und die dank dem Mobile von Ed Sommer die oberste Etage des sich am höchsten erhebenden Gebäudeteils in ein irreales Licht auflösen. Negieren einer architektonisch gestalteten Decke, die Illusion eines sich gegen oben öffnenden Raumes – sind das nicht Merkmale eines barocken Raumempfindens, das in Anbetracht der Nähe der Stiftskirche St. Ulrich nicht ganz unverständlich erscheint?

Die Grafik

Neben diesen drei Hauptakzenten ist die bildende Kunst in der neuen Schulhausanlage, wie bereits angedeutet, durch eine Vielzahl grafischer Blätter gegenwärtig. Die Aufteilung in die verschiedenen Korridore, Klassen- und Lehrerzimmer erfolgte fürs erste nach stilistischen Gesichtspunkten: so finden sich im Musiktrakt Blätter der geometrisch-konstruktiven Kunst (Bill, Denny, Graeser, Lohse, Müller-Brittnau, Pfahler), während im Wissenschaftstrakt stilistisch weniger einheitlich Pop- und surrealistische Tendenzen zum Zuge kommen (Samuel Buri, Gachnang, Giger, Kuhn, Luginbühl, de Quervain, Sadkowski, Schuhmacher, Schulthess, Schweizer).

Sämtliche bis heute erworbenen Werke – ein kleiner Kredit steht für einen kontinuierlichen Ausbau zur Verfügung – ermöglichen einen recht anschaulichen Überblick über die aktuellen Strömungen des Kunstschaffens in unserem Lande, wobei erwähnt werden muss, dass die vorangegangenen Perioden nicht weniger ausführlich in den alten Gebäudekomplexen der Schule zur Darstellung gelangen. Insgesamt ist somit ein mehr oder weniger kompletter Rückblick auf die Schweizer Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gewährleistet.

Wenn wir der Auffassung sind, dass in dieser Schule die bildende Kunst in besonders sorgfältiger Auswahl präsent ist, so sollte dieses Urteil jedoch nicht ohne dasjenige von Lehrern und Schülern zur Kenntnis genommen werden. Leider war es anlässlich einer Besichtigung in Kreuzlingen nicht möglich, mit den Lehrern Kontakt aufzunehmen – eine Gruppe von Schülern schloss sich freiwillig dem Rundgang an. Aus Gesprächen war der Eindruck zu gewinnen, dass die Schüler im grossen und ganzen die getroffene Lösung befürworteten, wenn auch kein besonders intensives Interesse an den Fragen der bildenden Kunst zu bestehen scheint. Offenbar finden die Schüler – dies im Gegensatz zu den Lehrern – leichten Zugang zu der geometrischen Kunst, während merkwürdigerweise Blätter mit Pop-elementen weniger geschätzt werden. Am schlechtesten scheinen zwei Seriographien von Urs Lüthi in der Gunst der Schüler abzuschneiden, die einzigen Blätter übrigens, die in den Gebäudeteil mit den Sportanlagen Eingang gefunden haben. Vielleicht könnte das Interesse der Schüler an bildender Kunst in vermehrtem Masse geweckt werden, wenn die Schüler selbst auf Auswahl und Platzierung Einfluss nehmen könnten. **F. A. Baumann ■**

kennt, die jedoch zahlreiche differenzierte Kombinationsmöglichkeiten gestatten. Es handelt sich hier um ein Gestaltungsprinzip, das in der Schweiz vor allem durch den Berner Plastiker Walter Vögeli bekanntgeworden ist, der seit mehreren Jahren mit standardisierten Polyesterplatten arbeitet. Neu hingegen ist bei Schorderet die Anwendung dieser Elemente, die stets nur in Schrägansicht zu sehen sind und deshalb kaum gestatten, das Prinzip des Aneinanderfügens im Detail zu erfassen. Dieses Unterfangen wird dadurch erschwert, dass absichtlich weitere die Form überspielende Mittel eingesetzt sind. So wirft etwa das in beiden Plastikgruppen bewegte Wasser Reflexe auf die gewölbten Flächen, den natürlichen Lichteinfall modifizierend. Geradezu spektakulär präsentiert sich das ganze Werk in der Dunkelheit, wenn im Wasserbassin verborgene Scheinwerfer die buckligen Innenseiten von unten beleuchten, wodurch diese ihre Materialität vollends zugunsten eines bewegten Funkelns auflösen scheinen. Dergestalt wird Schorderets Brunnenanlage, die sich auf den ersten Blick der Architektur völlig unterzuordnen scheint, zu deren festlichem Zentrum.