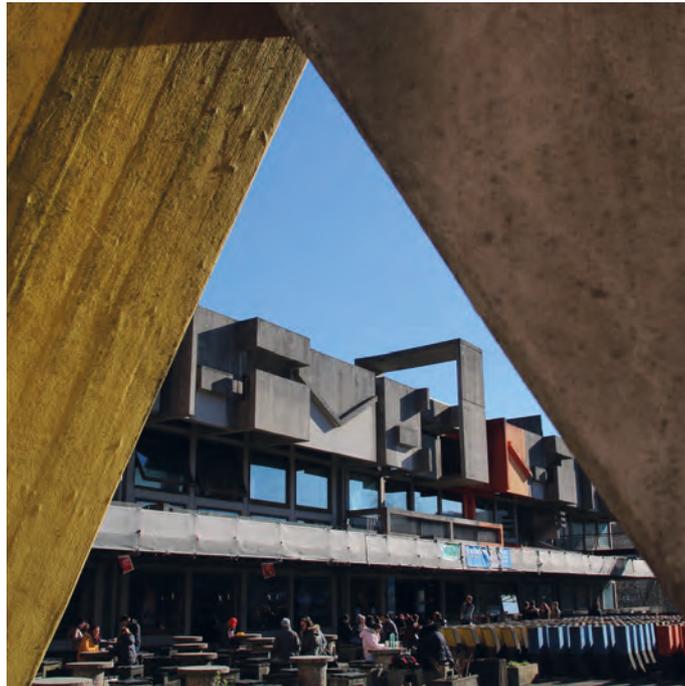


mensaar

RAUM



Walter Schrempf, Otto Herbert Hajek und ihr Studentenhaus

mensaarRAUM – Walter Schrepf, Otto Herbert Hajek und ihr Studentenhaus

## Impressum

Katalogbroschüre im Rahmen des Ausstellungsprojekts »mensaarRAUM.  
Walter Schrempf, Otto Herbert Hajek und ihr Studentenhaus«

Herausgegeben von Nora Benterbusch und Jonas Nesselhauf

Mit Beiträgen von Antonia Dornieden, Hannah Drießler, Maren Holderbaum,  
Celine Koch, Svenja Rogg, Nathalie Roth und Sina Marie Schuffert

Universität des Saarlandes  
Kunst- und Kulturwissenschaften  
Campus B3.2  
66123 Saarbrücken

Alle Fotografien stammen — soweit nicht anders angegeben — von den Herausgebenden und den Beiträgerinnen. Für zusätzliche Abbildungen danken wir Wolfgang Müller (Universitätsarchiv), Mona Schrempf (Nachlass Walter Schrempf) sowie dem Südwestdeutschen Archiv für Architektur und Ingenieurbau (saai) in Karlsruhe.

**mensaarRAUM**  
Walter Schrempf, Otto Herbert Hajek  
und ihr Studentenhaus

Herausgegeben von  
Nora Benterbusch und Jonas Nesselhauf

Mit Beiträgen von  
Antonia Dornieden, Hannah Drießler, Maren Holderbaum,  
Celine Koch, Svenja Rogg, Nathalie Roth und Sina Marie Schuffert

Saarbrücken 2020



LKW-  
Wendeplatz



# Inhalt

**Vorwort** ..... 6

**Gesamtkunstwerk Mensa** ..... 8

## PROJEKTARBEITEN

*Antonia Dornieden*

Wir waren hier! — Graffiti, Plakate und  
Aufkleber, oder: Wie sich Studierende  
die Campuskunst zu Eigen machen 49

*Hannah Drießler*

Grenzen in der Mensa 57

*Maren Holderbaum*

Die Mensa: Fresspalast oder Ort der  
Vergemeinschaftung? 67

*Celine Koch*

Die Produktion des Raumes — Die Mensa  
als »gelebter Raum« 75

*Svenja Rogg*

Farbwege und der bewegte Mensch 83

*Sina Marie Schuffert*

Das Saarbrücker Studentenhaus zwischen  
Funktionsbau und Ästhetik 89

**Endnoten** ..... 99

## EXKURSE

*Nora Benterbusch*

Kunst am Bau 12

*Nora Benterbusch*

Kieler Studentenhausplan 15

*Nathalie Roth*

Brutalismus als Architekturstil 25

## BIOGRAPHIEN

**Walter Schrempf** 30

**Otto Herbert Hajek** 38

## Vorwort

»50 Jahre Studentenhaus Saarbrücken!« — Dies war der freudige Anlass zu der geplanten studentischen Ausstellung in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB) auf dem Campus der Universität des Saarlandes (UdS) im Sommer 2020. Aufgrund der Covid 19-Pandemie musste die Präsenzausstellung leider kurzfristig entfallen, sodass dieser — eigentlich begleitend gedachte — Katalog nun leider für sich stehen muss. Den inhaltlichen Kern von Ausstellungskonzept und Begleitband bilden eigenständige Projekte von MA-Studierenden der Historisch orientierten Kulturwissenschaften (HoK) und der Angewandten Kulturwissenschaften (AK), die aus einer Lehrveranstaltung im Wintersemester 2019/2020 hervorgegangen sind.

Durch Lektüre und Diskussion wurde während des Seminars »Spatial Turn — Raumperspektiven in den Kulturwissenschaften« im Wintersemester 2019/20 ein Streifzug durch theoretische Ansätze im Spannungsfeld des sogenannten Spatial Turns unternommen. Ausgehend von verschiedenen soziologischen und kulturwissenschaftlichen Raumtheorien (von Ernst Cassirer über Georg Simmel und Kurt Lewin bis hin zu Michel Foucault und Henri Lefebvre) wurde dabei ein erster theoretischer Grundapparat erarbeitet sowie das Bewusstsein für die Vielseitigkeit von »Raum« und »Räumlichkeit« geschärft. Die mannigfachen Möglichkeiten der Anwendbarkeit dieser Erkenntnisse in den Kultur- und Sozialwissenschaften zeigten in der Folge eine Reihe raumtheoretisch-motivierter Einzelstudien auf. Themen bildeten dabei beispielsweise das kommunikative Potenzial von Denkmälern im öffentlichen Raum, Strategien der Raumeignung in Schulgebäuden, die Verquickung von Macht- und Raumgefügen oder auch kritische Fragen der Gender Studies in Bezug auf architektonische Raumkonstellationen.

Auf dieser Grundlage waren die Studierenden angehalten, nun eigene Fragestellungen zu entwickeln. Den gemeinsamen Betrachtungsgegenstand sollte der Komplex des Saarbrücker Studentenhauses bilden. Dieser stellt nicht nur aufgrund seines Jubiläums und der regionalen Verortung ein interessantes Untersuchungsobjekt dar, sondern auch weil sich in einer Mensa — und der Saarbrücker Mensa im Besonderen — ästhetischer, funktionaler und sozialer Raum überlagern. Zudem bildet der Raum sowohl als bildnerische Gestaltungsaufgabe wie auch als sozialer Raum das zentrale Element in den Werken und Schriften von Otto Herbert Hajek.<sup>1</sup> Die Fragestellungen der Studierenden zielen also nicht zwangsweise auf den architektonischen oder ästhetischen Raum ab, sondern nehmen verschiedenste Facetten von Raum und Räumlichkeit sowie räumlicher, kultureller und sozialer Praxis in den Blick. Die Projekte sind dabei — aufgrund des vorgegebenen Umfangs der Lehrveranstaltung — als erste Experimente mit eigenständigen wissenschaftlichen Fragestellungen und Untersuchungen zu verstehen und wollen den Leser\*innen interessante Denkanstöße bieten.

Unser Dank bei diesem Projekt geht zunächst an die beiden Nachlassverwalter, Urban Hajek (Stuttgart) und Mona Schrempp (Saarbrücken). Und schließlich wären Ausstellungskonzept und Begleitband ohne die Studierenden und deren eigenständigen Projekte nicht möglich gewesen.

*Saarbrücken im Sommer 2020  
Nora Benterbusch & Jonas Nesselhauf*

## Credits

Leider konnten von den zahlreichen Beteiligten am Bau des Studentenhauses über die Fachdokumentationen nur wenige Projektmitarbeitende identifiziert werden.<sup>2</sup>

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <b>Bauherr</b>                  | Land Saarland, Universität des Saarlandes                                     |
| <b>Betreiber</b>                | Studentenwerk im Saarland e.V.  |
| <b>Bauaufsicht</b>              | Neubaureferat der Universität des Saarlandes                                  |
| <b>Architekt</b>                | Dipl.-Ing. Walter Schrempf, Saarbrücken                                       |
| <b>Mitarbeitende</b>            | Wolfram Grundhoff, Gerd Poller, Wolfram Ernst, Brigitte Stadler, Gerhard Vogt |
| <b>Statiker</b>                 | Dipl.-Ing. Rudolf Kuhn, Saarbrücken   |
| <b>Heizung und Sanitär</b>      | Ing. Anton Schneider, Saarbrücken   |
| <b>Lüftungsanlage</b>           | Ing. Josef Hilt, Saarbrücken  |
| <b>Elektroinstallation</b>      | Dipl.-Ing. Hans Quirin, Saarbrücken   |
| <b>Küchenplanung</b>            | Prof. Dipl.-Ing. Werner Sell, Dillenburg                                      |
| <b>Künstlerische Gestaltung</b> | Otto Herbert Hajek, Stuttgart   |
| <b>Malerarbeiten</b>            | Robert Pflug, St. Ingbert<br>Walter Ziehmer, Holz/Saar                        |

»Die Zimmerleute waren von ihrer Arbeit so begeistert, daß sie sonntags mit Kind und Kegel auf die Baustelle marschiert sind und gesagt haben: Das habe *ich* gemacht. Nicht Hajek oder der Architekt.«

— Walter Schrempf<sup>4</sup>

»Walter Schrempf erzählte mir, dass die Studenten damals sich sehr damit identifizierten. Sie sagten: das ist unsere Universität, das ist unsere Mensa. Und die Bauarbeiter: das habe ich gebaut. Ich habe den Satz noch im Ohr. Schrempf erzählte das ganz gerührt.«

— Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth<sup>3</sup>

## Gesamtkunstwerk Mensa

Als Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek den Preis des Bundes Deutscher Architekten (BDA) Saarland für das Jahr 1969 erhalten, hebt die Jury in ihrer Begründung ausdrücklich den »Mut des Öffentlichen Bauherrn zu diesem Wagnis«<sup>5</sup> hervor. Und ohne jeden Zweifel gehörte eine gewisse Portion »Mut und Aufgeschlossenheit«<sup>6</sup> dazu, ein solch »herausragendes Gebäude im Saarland der späten Nachkriegszeit«<sup>7</sup> zu errichten — sowohl für die noch junge Universität als auch für den Architekten und seinen Bildhauer.

Denn die gerade erst im Jahre 1948 gegründete Universität wächst in den 1960er Jahren rapide — und schnell kommt die räumliche Infrastruktur auf dem ehemaligen (und nach dem preußischen General Fritz von Below (1853–1918) benannten) Kasernengelände an ihre Grenzen. Wie auch die medizinische Fakultät in Homburg zunächst eine Zweigstelle (»Dépendance«) der Université de Nancy, bezog die nun eigenständige Hochschule die gut zehn Jahre zuvor unter den Nationalsozialisten errichteten Truppengebäude im Wald zwischen Saarbrücken und Dudweiler.

Doch diese reichen bald schon nicht mehr aus: Anfang der 1950er Jahre entsteht nach Plänen des Architekten Richard Döcker (1894–1968) — Schrempf hat bei ihm gerade an der Technischen Hochschule in Stuttgart erfolgreich sein Architekturdiplom abgelegt — mit der im November 1954 eröffneten Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB) einer der ersten Neubauten.<sup>8</sup> Walter Schrempf, inzwischen aufgrund lockender Bauaufgaben mit seiner Vespa aus dem Schwäbischen ins Saarland gezogen, wird in den kommenden Jahren den Saarbrücker Campus architektonisch entscheidend mitprägen. Sein Monumentalbau wird dabei ganz eindeutig das Studentenhaus werden, aber auch Bauten wie das Studentenwohnheim am Waldhausweg prägen bis heute den Alltag vieler Studierender.

»Man darf sagen, daß dieser Bau durch die einmalige Interpretation von Architektur und Bildender Kunst weit über die Grenzen des Saarlandes hinaus Bedeutung gewinnen wird.«

— Beurteilung der Jury

### Von der Kaserne zum Campus

Die Grundsteinlegung des Neubaus für die SULB zu Beginn des Wintersemesters 1952 markiert programmatisch den systematischen Ausbau des ehemaligen Kasernen-Geländes zu einer »academical village«.<sup>9</sup> So machte die zunehmende Unabhängigkeit und schließlich Eigenständigkeit der in den ersten Jahren noch sehr stark vom französischen Bildungssystem geprägten (und dann 1957 mit dem Saarland in die bundesdeutsche Verwaltungsorganisation eingegliederten) Universität einen »Gesamtbebauungsplan«<sup>10</sup> notwendig, der nun einerseits Architekten für die zahlreichen Ausschreibungen innerhalb weniger Jahre benötigte, diesen aber umgekehrt lukrative Freiräume zur Gestaltung verspricht.

Denn neben den eher »funktionalen« Umbauten — Walter Schrempfs erstes Bauprojekt auf dem Campus war die Ausgestaltung der ehemaligen Exerzierhalle zur Aula der Universität<sup>11</sup> — bieten Neubauten die Möglichkeit, neue Baukonzepte im dynamischen Umfeld einer Hochschule auszuprobieren und so das universitäre Umfeld architektonisch zu prägen. Ebenso reizvoll war das von Beginn an verfolgte Konzept einer Mischung aus funktionalem Bauen und künstlerischer Ausgestaltung. Unter dem Schlagwort »Kunst am Bau« (vgl. S. 12) wurden nahezu alle Neu- und Umbauten von (häufig saarländischen) Künstlerinnen und Künstlern begleitet — sei es etwa durch innovative Wand- und Fassadengestaltung oder durch Installationen und Skulpturen.<sup>12</sup>

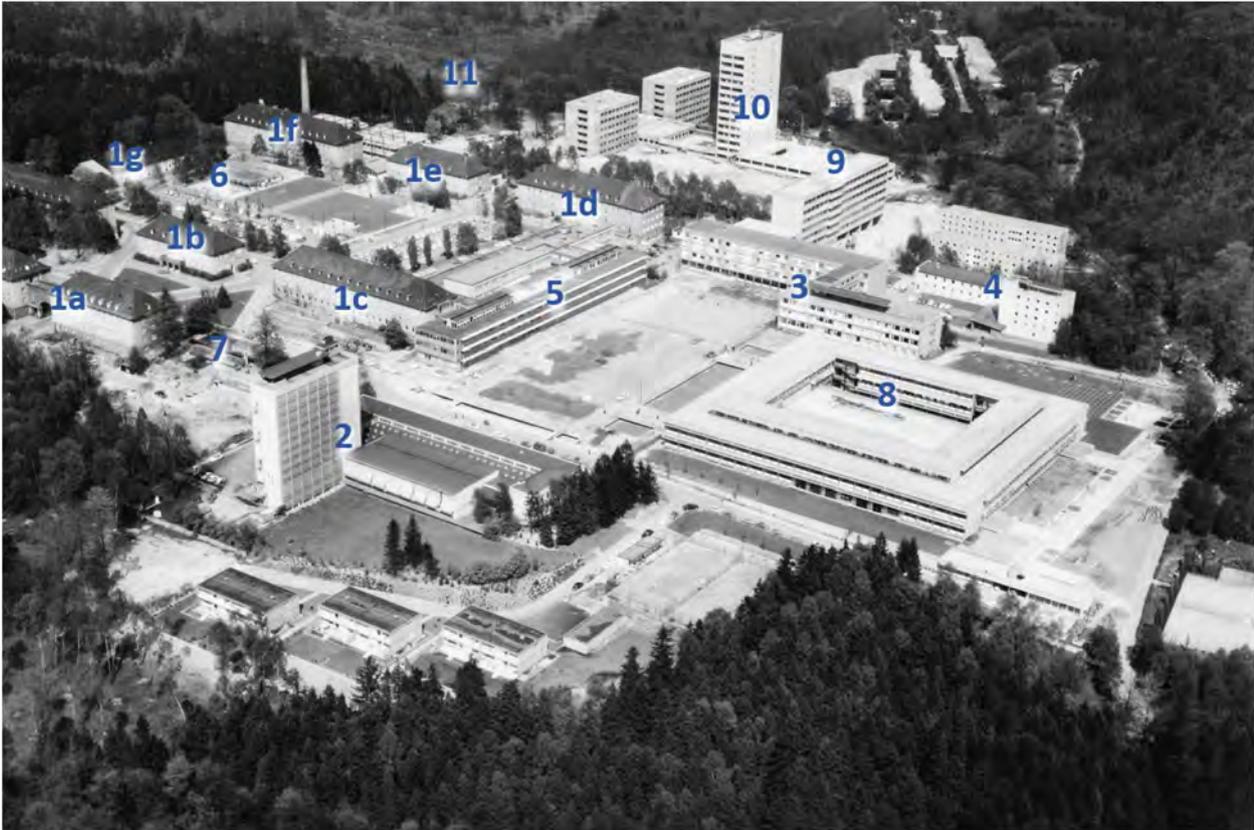
## Kurzer Abriss der Bauphasen auf dem Saarbrücker Campus

1951/52 wurde ein internationaler Architektenwettbewerb für einen Erweiterungsplan des Campus nach Süden hin mit einem Bibliotheksgebäude und *auditorium maximus* ausgeschrieben. Aus diesem ging zunächst der bereits angesprochene Bau der der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (1952–1954) durch den Zweitplatzierten des Wettbewerbs, Richard Döcker, hervor.<sup>13</sup> 1955 ging es mit dem Bau der Mathematisch-Philosophischen Fakultät durch den Drittplatzierten André Remonet weiter, und zwei Jahre später wurde die Erweiterung Richtung Schwarzenberg mit dem Audimax sowie Rechts- und Wirtschaftsgebäuden vorgenommen.

In den späten 1980er Jahren erfolgte die Erweiterung des Campus nach Norden mit dem Leibniz Institut für neue Materialien (INM) und dem Deutschen Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz (DFKI). Daran gliederte sich die Erweiterung nach Nordosten durch das Max-Planck-Institut für Informatik (MPI-INF) an — sodass sich der vormals idyllische Standort des 1970 fertiggestellten Studentenhauses\* inmitten in der Waldlandschaft mit den Erweiterungen nach Norden und Nordosten inzwischen entschieden verändert hat. Heute stellt die Mensa damit eher ein dezentrales Scharnier zwischen den Campusbereichen Mitte, Nord und Ost dar. Dominant ragen dahinter seit 2012 und 2019 nun auch die beiden roten »Scheer-Tower« empor und verstellen zusätzlich die ehemalige Waldrandlage.

Doch auch an anderer Stelle hat sich die Universität in den letzten Jahren verändert: Betritt man den Campus heute durch das Haupttor der ehemaligen Below-Kaserne, so wird das sich am südlichen Zutritt zum ehemaligen Exerzierplatz bietende Bild von der 1992 errichteten Skulptur »Torque« des US-amerikanischen Bildhauers Richard Serra (1939–) und dem modernen Campus-Center geprägt. Dieses repräsentative Empfangsgebäude wurde vom Berliner Architekten Andreas Veauthier entworfen — dessen Vater Frank Werner Veauthier (1927–2003) übrigens im Jahre 1978 zum Ordinarius für Philosophie an der UdS wurde — und entstand zwischen Januar 2009 und Januar 2010.<sup>14</sup> Geplant als logistisches Herz des Campus und Standort von Service-Einrichtungen, Läden und einem Café sollte es programmatisch für zukünftige Gebäude sein und für ein Wachstum des Campus nach innen stehen.<sup>15</sup>

\* Die Verwendung der Bezeichnung »Studentenhaus« erfolgt im Kontext der Ausstellung und dieser Katalogbroschüre vereinheitlicht als Quellenbegriff — während in den Artikeln von »Studierenden« gesprochen wird



*Der Saarbrücker Campus im Jahr 1963 — Verwendung der Luftaufnahme mit freundlicher Genehmigung des Universitätsarchivs*

- (1) Gebäude der ursprünglichen Below-Kaserne von 1938
  - (a) heutiges Gebäude A1.5 mit Haupttor
  - (b) heutiges Präsidialgebäude A2.3
  - (c) heutiges Gebäude A2.4
  - (d) heutiges Gebäude A5.4
  - (e) ehemalige Mensa, heutiges Gebäude A5.3
  - (f) heutiges Gebäude A5.1
  - (g) ehemalige Exerzierhalle, 1957 Umbau zur Aula, heute Gebäude A3.3
  
- (2) Neubau der »Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek« (SULB) nach Entwürfen des Architekten Richard Döcker (1894–1968), fertiggestellt 1954, heute Gebäude B1.1 und B1.2
  
- (3) Neubau der Philosophischen Fakultät nach Plänen des französischen Architekten André Remonet (1908–1998), fertiggestellt 1954/55, heute Gebäude B3.1 sowie Neubau des Berufspädagogischen Instituts nach Plänen des Architekten Wilhelm Steinhauer, fertiggestellt 1954/55, heute Gebäude B3.2
  
- (4) Neubau des »Studentenwohnheim C« nach Plänen von Wilhelm Steinhauer, fertiggestellt 1954/55, heute Gebäude C7.1, C7.2 und C7.3
  
- (5) Neubau der Naturwissenschaftlichen Fakultät durch Hans Hirner, Rudolf Güthler und Walter Schrempf, fertiggestellt 1961, heute Gebäude B2.1 und B2.2
  
- (6) Neubau eines »deutsch-ausländischen Clubhaus«, inzwischen »Ausländercafé« (AC), fertiggestellt 1961, heute Gebäude A3.2
  
- (7) Neubau des Hörsaalgebäudes der Biologie durch Albert Dietz, Bernhard Grothe und Rolf Heinz Lamour, fertiggestellt 1962, heute Gebäude A1.7
  
- (8) Neubau der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät (mit Audimax) nach Plänen des Saarbrücker Architekten Rolf Heinz Lamour, fertiggestellt 1964, heute Gebäude B4.1
  
- (9) Neubau der Philosophischen Fakultät und eines Musiksaals durch Willi Schlier, Tibor Kugelmann und Gregor Alt, fertiggestellt 1964, heute Gebäude C5.1 und C5.2
  
- (10) Neubau der Experimentalphysik nach Plänen von Harald Peter Grund, fertiggestellt 1966, heute Gebäude C6.3
  
- (11) gerodete Fläche für den Neubau der Mensa (Baubeginn 1965)

## Exkurs: Kunst am Bau | Nora Benterbusch

Unter ›Kunst am Bau‹ werden seit der Weimarer Republik politische Maßnahmen gefasst, die zur Förderung der Beteiligung bildender Künstler\*innen — insbesondere Bildhauer\*innen und Kunsthandwerker\*innen — im Zuge öffentlicher Bauvorhaben dienen sollten. Als ursprünglich soziale Maßnahme zur Verbesserung der Lebenssituation von Kunstschaffenden gedacht, wurde dieses bau- und sozialpolitische Programm unter den Nationalsozialisten als propagandistisches Mittel erkannt und ausgebaut. Sie führten u. a. auch den Grundsatz ein, dass bei Bauvorhaben der öffentlichen Hand ein gewisser Prozentsatz der ›Kunst am Bau‹ vorbehalten sein sollte.

In der Nachkriegs- und Wiederaufbauzeit hatten schnelle, kostengünstige Bauten absolute Priorität. Die Beteiligung von Bildenden Künstler\*innen und ihre Arbeit wurde gemeinhin als obsoleter Luxusartikel betrachtet, wodurch sich die finanzielle Situation der Kunstschaffenden erneut verschärfte. Ähnlich den Prämissen der Weimarer Republik — aber mit unreflektierter Übernahme nationalsozialistischer Begrifflichkeit — wurden deshalb ab 1950 wieder neue ›Kunst am Bau‹-Programme beschlossen. Bis heute gehört ›Kunst am Bau‹ zu den festen Bestandteilen öffentlicher Bauvorhaben. Aktuell wird hierfür im »Leitfaden Kunst am Bau« des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS) ein Richtwert von 0,5–1,5% der Baukosten nahegelegt.

Nicht unproblematisch dabei ist allerdings, dass die Bildenden Künste in solchen öffentlichen Bauvorhaben eindeutig der Architektur untergeordnet waren, wodurch häufig eher mittelmäßige künstlerische Lösungen entstanden, die bereits in den 1960er Jahren zunehmend bemängelt wurden: »Die Finanzierung geschah aus Baumitteln, die Organisation lag bei den Bauverwaltungen, für das einzelne Bauprojekt waren die Künstler den verantwortlichen Architekten zugeordnet. Selbst wenn Entscheidungen von Kunstkommissionen oder Jurys kontrolliert werden sollten, so waren die Künstler doch im Grundsätzlichen wie im Einzelfall der in den Aufbaujahren der Bundesrepublik allmächtigen Architekturadministration zugeordnet.« (Plagemann, S. 14)

Um dieser Problematik entgegenzuwirken und damit auch den Forderungen moderner Kunstschaffender nachzukommen, wurde bspw. in Rheinland-Pfalz 1972 verfügt, dass die Bildenden Künstler\*innen möglichst früh in den Planungsprozess einzubeziehen seien um ihre Wirkung auf die Gesamterscheinung der Bauten zu verstärken. Ein weiterer Kritikpunkt liegt in der Bevorzugung lokaler Künstler (v. a. bei Bauvorhaben der Länder), da diese ebenfalls die Prämisse einer bestmöglichen, innovativen künstlerischen Gestaltung untergräbt. Viele moderne Künstler — u. a. auch Otto Herbert Hajek — verwehrten sich aus diesen Gründen gegen Wettbewerbe im Rahmen der ›Kunst am Bau‹-Projekte.

### Literatur:

Chris Gerbing: *Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der »Kunstumzierung« von Otto Herbert Hajek an der Sparda-Bank in Stuttgart.* Tübingen 2010, S. 74–78.

Beate Mielsch: »›Gesamtkunstwerk‹ und ›Kunst am Bau‹.« In: *Kunst im Stadtbild. Von ›Kunst am Bau‹ zu ›Kunst im öffentlichen Raum‹.* Bremen 1976, S. 12–29.

Volker Plagemann: »Kunst außerhalb der Museen. Musealität der Kunst und Autonomieanspruch der Moderne.« In: Ders. (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre. Im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg.* Köln 1989, S. 10–19.



*Mensa um 1950 (heute Gebäude A5.3) –  
Verwendung der Aufnahme mit freundlicher  
Genehmigung des Universitätsarchivs*

## Die Baugeschichte der Mensa

Als im Laufe der 1950er Jahre alle Fakultäten einen starken Anstieg in den Studierendenzahlen zu verzeichnen haben, machte dies auch die dringende Erweiterung der *mensa academica* notwendig. Bisher waren Mensa, »Club-Räume« und Restaurant im früheren Wirtschaftshaus der Below-Kaserne untergebracht, doch nun muss ein neues Gebäude am Rande des Campusgeländes her — als Kantine und Ort der Begegnungen, ausgerichtet am innovativen Raumkon-

zept des »Kieler Studentenhausplan« (vgl. S. 15).

Der öffentlich ausgeschriebene Ideenwettbewerb (1962/63) bietet nun auch für Walter Schrepf — gerade Anfang vierzig — die Möglichkeit, sich dauerhaft mit einem eigenen Megaprojekt in den Campus »einzuschreiben« und die wachsende Universität mitzugestalten, nachdem er zuvor bereits an mehreren Gebäuden (unter anderem der Umgestaltung der Aula sowie dem Neubau der Philosophischen Fakultät und der Naturwissenschaftlichen Fakultät) mitgearbeitet hatte.

Und tatsächlich kann Schrepf zwar den Wettbewerb gewinnen, doch der letztlichen Umsetzung stehen noch zahlreiche Hindernisse im Weg — denn der in den Hang gesetzte würfelförmige Stahlbetonbau polarisiert bereits als zweidimensionale Skizze. Dass Schrepf seine Idee eines Studentenhauses schließlich doch umsetzen konnte, ist offenbar nicht zuletzt auch dem damaligen Professor für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes und Gründungsdirektor des Kunsthistorischen Instituts, Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (1915–2010), zu verdanken, der sich klar dafür aussprach, dass »für ein der studentischen Jugend gewidmetes Haus ein im Augenblick vielleicht zu kühn wirkendes künstlerisches Experiment gerade sinnvoll sei«<sup>16</sup>.

Und gerade dieses Argument half offenbar dabei, die entscheidenden Gremien — der Senat der Universität, die Baukommission und die Baubehörde hatten die Pläne zuvor bereits abgelehnt — doch noch zu überzeugen.<sup>17</sup> Wenn auch mit der Auflage, dass »samt Kunst keinesfalls mehr ausgegeben werden darf, als für konventionelles Bauen«<sup>18</sup>.

So konnte der Architekt doch noch bereits im Bauprozess die Mitarbeit des Bildhauers Hajek durchsetzen.<sup>19</sup> Das von Hajek überarbeitete Modell der Mensa als durchgestaltete Raumplastik im Innen- und Außenbereich wurde der Baukommission um die Jahreswende 1965/66 zweimal präsentiert.<sup>20</sup> Welche Überzeugungsarbeit bei den Entscheidungsgremien zu leisten war, zeigt sich unter anderem daran, dass Hajek und Schrepf sogar das Wohnzimmer der Architekten mit »Farbwegen« durchzogen, um die exzentrische Farbgestaltung in Gänge erlebbar zu machen.

Schließlich konnte das ambitionierte Projekt innerhalb der veranschlagten Bauzeit (und des geplanten Finanzrahmens!) abgeschlossen werden. Heraus kam »eines der spektakulärsten Bauwerke der Nachkriegszeit«<sup>21</sup>, dessen Nachhall bis heute weit über den Saarbrücker Campus hinausreicht.

Im Sommer 1966 wurde die Baugenehmigung erteilt und der Bau des Gebäudes begonnen, das auf einer Grundfläche von 60 x 60 m, eingeteilt in 25 Einheiten von je 12 x 12 m, entstehen sollte.<sup>22</sup> So wurde ein dreigeschossiger, würfelförmiger Stahlbetonbau geschaffen, welcher von einer plastischen Raumstruktur umfassen wird, deren Einzelteile weit in den Außenraum hervorragen, in den Innenraum eindringen und sich hier fortsetzen.<sup>23</sup> Der Bau konnte 1970 mit Kostenaufwendungen von ca. 11 Mio. DM beendet werden und beherbergt seitdem die Studentenverwaltung, Versorgungsräume, einen Kindergarten, einen Veranstaltungsraum, Restaurants, die Mensaküche und den Speisesaal sowie die Mensaverwaltung.<sup>24</sup> Seit 1997 steht das gesamte Gebäude unter Denkmalschutz.<sup>25</sup> Nachdem 1999 der Farbanstrich erneuert und auch die bis dahin unverputzten Betonaußenmauern zum Schutz vor Erosion gestrichen wurden,<sup>26</sup> realisierte der Architekt Hennig Freese zwischen 2004 und 2007 zwei Treppentürme, die aus Brandschutzgründen angebracht werden mussten.<sup>27</sup>

*Ansicht des Studentenhauses heute, mit einem der beiden Treppentürme von Hennig Freese*



## Exkurs: Kieler Studentenhausplan | Nora Benterbusch

Nach Ende des Ersten Weltkriegs wurden erste Vorläufer der heutigen Studenten- und Studierendenwerke, wie die »Wirtschaftshilfe der Deutschen Studentenschaft e.V.« (1921), gegründet, die sich um die sozialen und wirtschaftlichen Grundbedürfnisse der Studierenden kümmern sollten. Seit 1929 trug der Dachverband den Namen »Deutsches Studentenwerk e. V.«.

Im Zuge der nationalsozialistischen Gleichschaltung wurden die rechtlich selbständigen örtlichen Studentenwerke aufgelöst und im »Reichsstudenntenwerk«, einer Anstalt des öffentlichen Rechts, zusammengefasst. Nach Kriegsende wuchs die Zahl der Studierenden in ähnlichem Maß wie ihre sozialen Missstände, weshalb sich bereits bald schon die ersten lokalen Studierendenwerke neugründeten, die ab 1950 wieder unter dem losen Dachverband des »Verband Deutscher Studentenwerk e. V.« zusammengefasst wurden.

Meilensteine in der frühen Entwicklung der Studierendenwerke in der Bundesrepublik stellten die Einführung des Honnefer-Modells (dem Vorläufer des BAföG) im Jahr 1957, die Gründung der »Deutschen Studenten-Krankenversorgung VVaG« (DSKV), der »Düsseldorfer Wohnheimplan« (1958), der »Kieler Studentenhausplan« (1961) sowie der »Bochumer Mensaplan« (1962) dar. Mit diesen Maßnahmen wurden die drängendsten Probleme der Studierendenschaft — finanzielle Absicherung, Krankenversorgung, bezahlbarer Wohnraum, Versammlungsraum und bezahlbares, gesundes Essen — angegangen. Im gleichen Atemzug stieg die Bedeutung der Studierendenwerke für das Leben der einzelnen Studierenden ebenso wie die gesamte Organisation des deutschen Hochschulsystems.

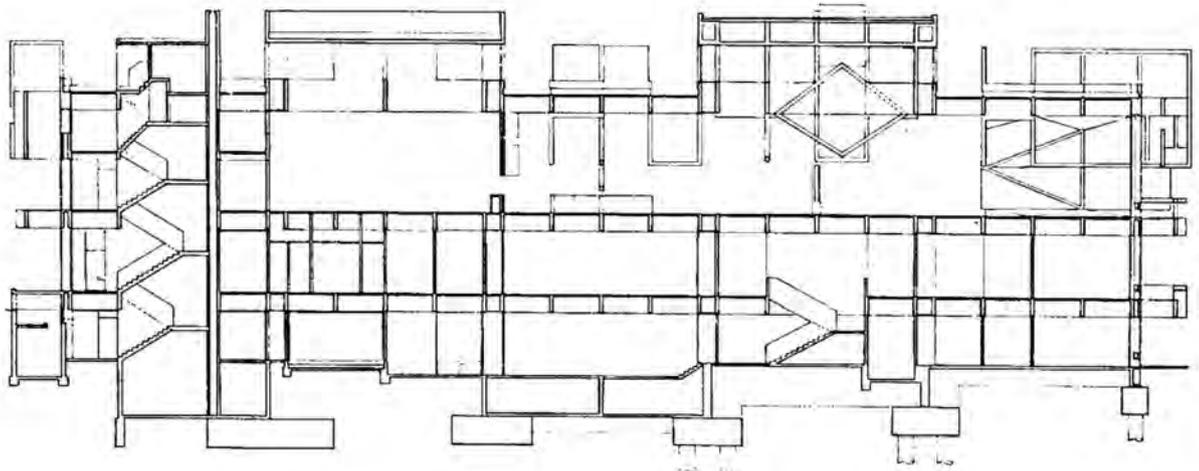
Der sogenannte »Kieler Studentenhausplan«, in dessen Nachfolge auch das Saarbrücker Mensagebäude einzuordnen ist, forderte staatliche finanzielle Unterstützung beim Bau von Studentenhäusern, die nicht nur zur Unterbringung der Studierendenwerke und studentischen Selbstverwaltung dienen, sondern den Mittelpunkt studentischen Gemeinschaftslebens bilden sollten. Eine erste vorbildliche Umsetzung fand er in der Errichtung des Studentenhauses an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel zwischen 1963 und 1966. In ihm finden sich nicht nur praktische Zweckräume wie die Mensa, Verwaltungs- und Beratungsstellen, sondern z. B. mit einer Bühne, Mehrzweckräumen und einem Tonstudio sowie einem Zeitungsbüro auch Freiräume für gesellige, kulturelle und politische Aktivitäten. Mit dieser alle außerfachlichen Lebensbereiche der Studierenden betreffenden Zuständigkeiten in einem baulichen Ensemble ist sie wegweisend für künftige Studentenhäuser an deutschen Hochschulen.

### Literatur:

- Oliver Auge (Hg.): *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. 350 Jahre Wirken in Stadt, Land und Welt*. Kiel 2015.  
Günther Schulz-Gärtner: »Das Kieler Studentenhaus.« In: CA 2 (1966), S. 5–9.  
Deutsches Studentenwerk (Hg.): *1921–2001. Deutsches Studentenwerk*. Bonn 2002.

## Zahlen, bitte

|                       |  |
|-----------------------|--|
| 60 x 60 m             | überbaute Fläche   |
| 55.000 m <sup>3</sup> | umbauter Raum  |
| 3.600 m <sup>2</sup>  | Fläche je Etage  |
| 10.911.000 DM         | Baukosten insgesamt  |
| 9.431.000 DM          | davon reine Gebäudekosten (= ca. 170 DM pro m <sup>3</sup> ) |
| 1.480.000 DM          | davon Betriebseinrichtung, Küche etc.                        |
| 1962/63               | Ausschreibung  |
| Juli 1963             | Zuschlag an Walter Schrepf                                   |
| 1965                  | Heranziehung von Otto Herbert Hajek                          |
| 10. Oktober 1968      | Richtfest  |
| 17. Dezember 1969     | Verleihung des BDA-Preises an Schrepf und Hajek              |
| Oktober 1970          | Fertigstellung   |
| 1997                  | Denkmalschutz  |
| 1998                  | umfangreiche Renovierung und Umbau (u. a. der Cafeteria)     |
| 2019–2022             | umfangreiche Restaurierung                                   |



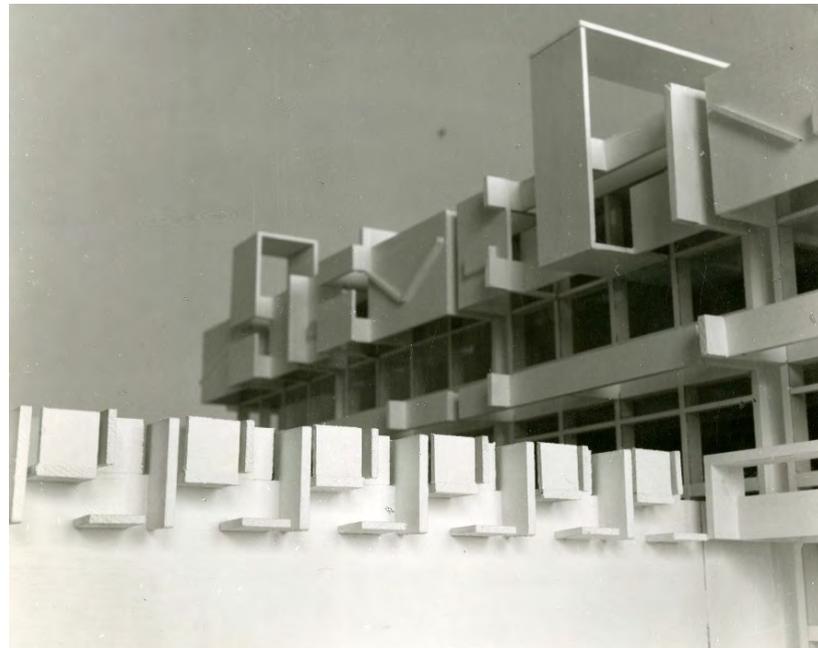
Querschnitt des  
Studentenhauses

|                                  |                                    |                      |                       |
|----------------------------------|------------------------------------|----------------------|-----------------------|
| <b>Hanggeschoss</b>              | Höhe = 3,75 m                      |                      |                       |
|                                  | Lagerräume Mensa                   | 1.080 m <sup>2</sup> |                       |
|                                  | Haustechnik                        | 680 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Telefonvermittlung                 | 680 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Büros Studentenwerk                | 860 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Jazzkeller                         | 300 m <sup>2</sup>   | 3.600 m <sup>2</sup>  |
| <b>Erdgeschoss</b>               | Höhe = 4,50 m                      |                      |                       |
|                                  | Klubräume                          | 1.440 m <sup>2</sup> |                       |
|                                  | Eingangshalle                      | 720 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Erfrischungsraum, Restaurant       | 720 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Rampenlager, WC-Block              | 720 m <sup>2</sup>   | 3.600 m <sup>2</sup>  |
| <b>Obergeschoss</b>              | Höhe = 6,50 m                      |                      |                       |
|                                  | Speisesaal mit Ausgabe             | 2.160 m <sup>2</sup> |                       |
|                                  | Küche                              | 720 m <sup>2</sup>   |                       |
|                                  | Vorbereitungsräume (Höhe = 3,25 m) | 720 m <sup>2</sup>   | 3.600 m <sup>2</sup>  |
| <b>Zwischengeschoss</b>          | Höhe = 3,25 m                      |                      |                       |
|                                  | Lager, Verwaltung                  | 720 m <sup>2</sup>   | 720 m <sup>2</sup>    |
| <b>Bruttofläche aller Etagen</b> |                                    |                      | 11.520 m <sup>2</sup> |

Quelle: Fachdokumentation (1972)

*Fotografie des verschollenen Modells der Mensa von Otto Herbert Hajek aus dem Nachlass Walter Schrepf im Maßstab 1:50 (ca. 2 x 2 m)*

*Auftrag zur Erstellung am 12.07.1965, Präsentation des Modells am 16.12.1965 und 17.02.1966*







## Quadratisch, praktisch... Kunstwerk

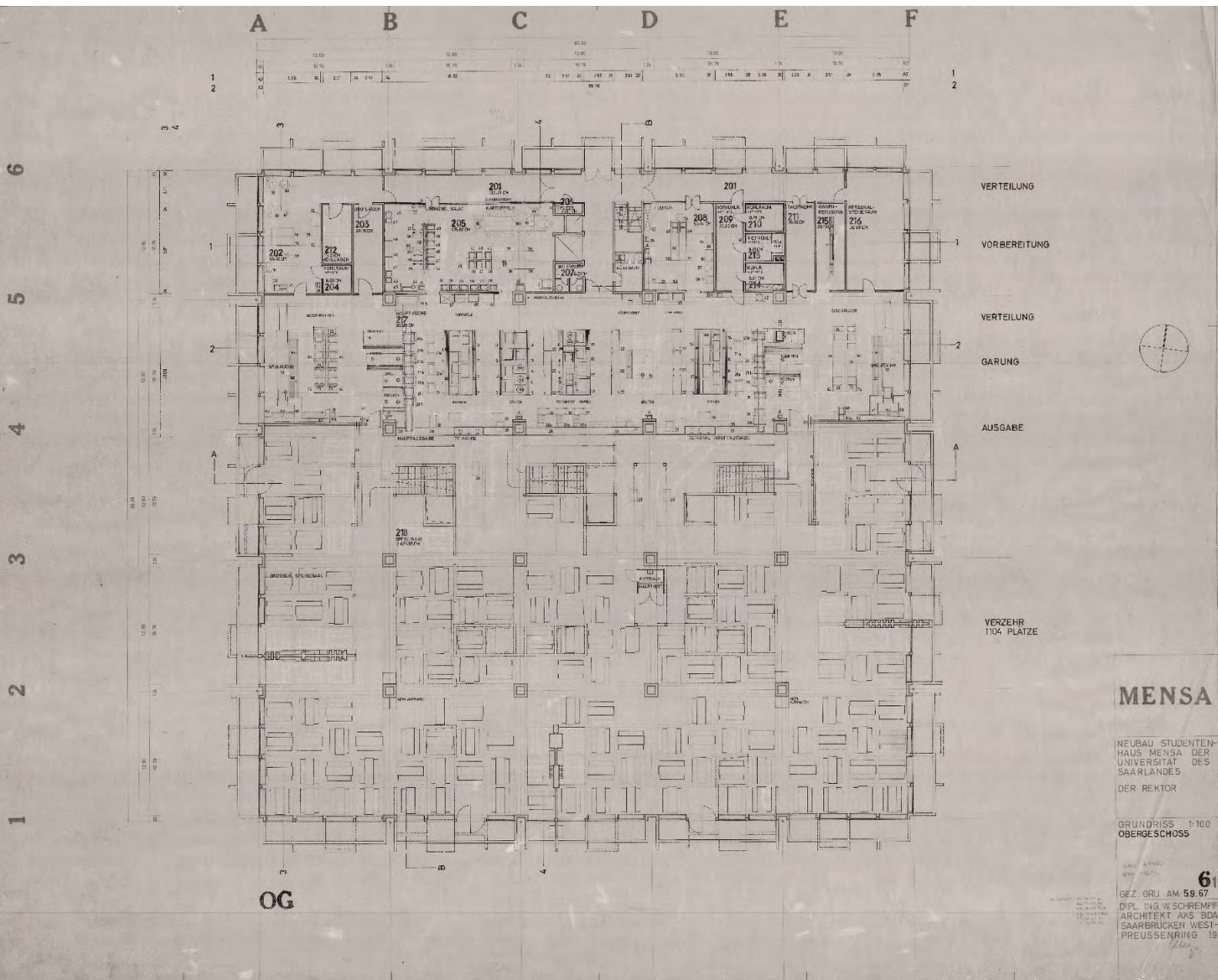
Das Mensagebäude (früher mit der Nummer »28.1«, inzwischen Gebäude »D4.1«) ist auch heute noch eines der ikonischsten Bauwerke der Universität. Kaum fertiggestellt, wurde es bereits als regelrechtes »Fanal des Stahlbetonskelettbaus«<sup>28</sup> in der Presse<sup>29</sup> und zahlreichen Fachmagazinen<sup>30</sup> breit rezipiert. Hervorgehoben wurde dabei vor allem immer wieder die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen Schrepf und Hajek als herausragendem »Prototyp des Zusammenwirkens von Architekt und Künstler«<sup>31</sup>, der »einen funktionalen Bau in eine Raumplastik«<sup>32</sup> verwandle.

Und tatsächlich schwebt Schrepf, seit 1957 freier Architekt in Saarbrücken,<sup>33</sup> ein Studentenhaus als funktionales wie ästhetisches ›Gesamtkunstwerk‹ vor: Denn das durchstrukturierte Gebäude erfüllt seine drei primären Funktionen — die Versorgung der Studierenden und Angestellten, die soziale Kommunikation und verwaltungstechnische Belange<sup>34</sup> — durch eine Kantine für die Studierenden und Beschäftigten mit mehreren Essensausgaben und über 1.200 Sitzplätzen im ersten Obergeschoss, mit einer Cafeteria und einem Theatersaal im Erdgeschoss, mit Büros für die Verwaltung sowie mit weiteren und über die Jahre unterschiedlich genutzten Räumen. So beherbergt das Mensagebäude beispielsweise seit 1971 sowohl die Kindertagesstätte des Studentenwerks als auch (bis zu dessen Schließung 2018) das legendäre Café »Canossa« im Untergeschoss.

Wie jedoch lässt sich eine ganz eigene Ästhetik für ein solches Nutzgebäude, an das klare Ansprüche gerichtet werden, finden? Und wie kann hier ein Architekt kreativ tätig werden, ohne die eigentliche Aufgabe des Bauwerks zu stören? Schrepf versucht dies auf zwei Arten — einerseits architektonisch, andererseits bildhauerisch. Damit bringt er zwei Elemente zusammen, die eigentlich in der zweckgerichteten Architektur öffentlicher Gebäude der damaligen Zeit eher selten in dieser engen Verzahnung kombiniert werden: Funktionalität und künstlerische Ausgestaltung.

Dabei ist das Projekt eingebettet in den Bewusstseinswandel der 1960er Jahre, als die dringendste Notwendigkeit des Wiederaufbaus allmählich in den Hintergrund gedrängt wurde und die ästhetische Gestaltung wieder an Bedeutung gewann. Die bewusste Reduktion auf bestimmte Materialien und Formen ist Ausdruck eines bestimmten architektonischen und künstlerischen Gestaltungswillens, und nicht etwa zwingende Notwendigkeit aufgrund äußerer Bedingungen. Und so greift sogar die ZDF-Kultursendung *Aspekte* die Saarbrücker Mensa als architektonisches Paradebeispiel heraus, dass »Beton keinesfalls menschenfeindlich zu sein braucht« — und Hajeks Kunst sogar die Baukosten nicht weiter in die Höhe getrieben hat, da die zusätzlichen Raumelemente ebenfalls aus Beton sind: »So aber wurde nicht mit Aluminium und Palisander geprotzt, sondern Repräsentation entstand durch den gemeinsamen Einsatz von Fantasie von Künstler und Architekt.«<sup>35</sup>

Denn bereits nur ein kurzer Blick auf den Grundriss des Saarbrücker Studentenhauses zeigt: Die räumliche Struktur erinnert an das geometrische Muster eines Quadrats. Die Grundfläche des Gebäudes besteht dabei aus 25 quadratischen Einheiten mit einer Rasteraufteilung von 12 x 12 bzw. 3 x 3 m,<sup>36</sup> und gerade diese ›unaufgeregte‹ Form aus vier gleich langen Seiten (im Falle der Mensa: jeweils 60 Meter) spiegelt zweifellos die Aufgabe dieser sie umschließenden Räumlichkeiten — streng genommen ja ohnehin hochgradig heterotopische ›Zwischenorte‹ und ›Durchgangsräume‹.<sup>37</sup> Doch der in seiner Grundstruktur regelmäßig angelegte und absolut ›schmucklose‹ Gebäudekern — der österreichische Architekt Adolf Loos (1870–1933) widmete sich ja einst dem Zusammenhang von »Ornament und Verbrechen«<sup>38</sup> und setzte dies Anfang des 20. Jahrhunderts mit seinem »Looshaus« (gegenüber der Wiener Hofburg) programmatisch um — wird nun künstlerisch radikal aufgebrochen und dadurch erweitert, dass mit den einfachen, unaufgeregten Grundformen und Farben in freiem Spiel umgegangen wird.



Grundrissplan des ersten Obergeschosses mit Speisesaal vom 05.09.1967



Dabei zeigt sich exemplarisch am gemeinsam verwendeten Grundmaß von Bau und Plastik, wie eng Funktionalität und Ästhetik im Studentenhaus verzahnt sind. Walter Schrepf erklärt dazu in einem Interview:

»Das ganze Haus hat eine gewisse Maßordnung [...] Das kleinste Maß in diesem Haus ist 12 1/2 cm und dann gibt's im Verhältnis dazu 2 x 12 1/2 cm, das sind 25 cm. Das war der Modul damals. Das ist die Hälfte vom Backstein. Ein Mehrfaches davon ist die Bodenplatte, die wir in den Boden eingelassen haben, damit die Putzfrauen immer den Tisch darauf stellen [...]. Da hat der Tisch zu stehen! [...] Ein Detail noch: zum Beispiel mußten wir die Fliesen in der Küche, 12 x 25 cm (Schwimmbadfliesen) von Villeroy & Boch aus Lübeck oder sonst irgendwo beziehen, weil sie hier nicht gemacht werden. Wir haben den Fliesenlegern gesagt: Du hast grundsätzlich auf der Fuge zu verlegen und nicht irgendwo rechts oder links, damit dann aus den Platten irgendwo das Wasser raus kommt. Auch die Installateure hatten danach zu verlegen. [...] Nachdem sie sich umgestellt hatten, wußten sie immer, wo sie dran sind. Es mußte keiner mehr die Bauleiter fragen. [...] [Das] Grundelement hat 12 1/2 x 25 cm. Unsere ganze Produktion ist darauf aufgebaut. Auch Hajek hat alle Teile aus Holz und aus Beton nach diesem Kanon gemacht.«<sup>39</sup>

Mit dem Einhalten dieses Grundmaßes war es Schrepf überhaupt erst möglich, den hochfunktionalen Bau in so kurzer Zeit und mit relativ geringem Budget umzusetzen, da die einzelnen Gewerke gleichzeitig und relativ unabhängig voneinander arbeiten konnten und die Bauteile in Massenproduktion vorgefertigt werden konnten. Andererseits wird der harmonische Einklang von Funktionsgebäude und Raumplastik durch das gemeinsam verwendete Maß augenfällig unterstützt.

Weitere verbindende Elemente zwischen dem Architekten und Bildhauer sind die Verwendung von Beton als bestimmendes Material und das Ziel, eine begehbare Plastik mit einer Sitzlandschaft im Speisesaal zu schaffen.<sup>40</sup> Dieser bildet das Kernstück und ist Ausgangspunkt für die plastische Gestaltung des Bildhauers Otto Herbert Hajek. Die Ausstattung ist angelehnt an die architektonischen Arbeiten und lässt sich von den dort verwendeten Größen der Rasteraufteilung ableiten. Die Raumwirkung wird durch farbige Betonelemente erzeugt, die baukastenartig ineinander verschachtelt sind, in den Raum hineinragen und diesen optisch teilen. Auch sie sind unterteilt in geometrische Formen, die sich aus dem Quadrat ableiten, sodass sich ein klarer Bezug zum Grundriss herstellen lässt.

Bewusst werden in der Gestaltung des Gebäudes und der Räume mit Kontrasten zwischen Form, Farbe und Material gespielt.<sup>41</sup> Diese Art der räumlichen Verschränkung wird nach Außen fortgeführt. Die Betonelemente verlaufen an der äußeren Fassade weiter in Form von Balkonen, Gesimsen, Blenden, Bügeln, Sonnenschutzreflektoren und reliefartigen Stegen.<sup>42</sup> Kennzeichnend für die Arbeiten des Bildhauers sind geometrische Formen und »Farbwege«, die im Eingangsbereich, den Treppenaufgängen, dem Speisesaal und dem »Rosengarten« zu finden sind.<sup>43</sup> Auf dem Vorplatz des Gebäudes befindet sich das Skulpturenensemble »Rosengarten« mit der Grundfläche von 8 x 8 m. Auf 16 Platten wurden je 25 Betonpfeiler angebracht, die sich in der Mitte



*»Rosengarten« aus Sicht des Haupteingangs  
des Studentenhauses*

knicken und ursprünglich von Wasser umgeben waren. Dieser Rosengarten erscheint auf den ersten Blick symmetrisch, allerdings variieren Wuchsrichtung und Farbe der Blumen. Er soll ein artifizielles Bindeglied zwischen dem vom Menschen geschaffenen Gebäude und der realen Natur darstellen.<sup>44</sup>

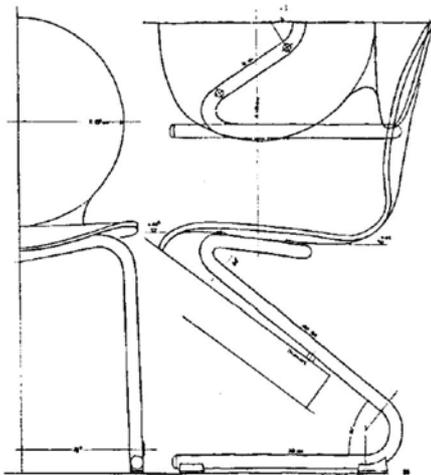
Ohnehin sind es natürlich gerade die Anteile Hajeks, die den Besuchenden der Mensa wohl als erstes auffallen: Die knalligen Farben und die (wortwörtlich) herausragenden Betonformen vor und innerhalb des Gebäudes prägen den Eindruck. Jedoch wäre diese »begehbare abstrakt-konstruktivistische Großplastik«<sup>45</sup> als Gesamtkunstwerk unvollständig, wenn man nicht auch die minutiös geplanten Details der Ausstattung beachten würde: Denn der Architekt Walter Schrempf entwarf nicht nur das Gebäude des Studentenhauses an sich, sondern auch das entsprechende Interieur — passend zum Gesamtkonzept einer »Sitzlandschaft« und »begehbaren Plastik«<sup>46</sup>.

Das Herzstück des Studentenhauses bildet der Speisesaal, der mehr als die Hälfte des ersten Obergeschosses einnimmt.<sup>47</sup> Breits in den Entwürfen von Schrempf und Hajek war die Aufteilung der Tische und Stühle klar definiert: Verschiedene Raumplastiken des Künstlers trennen die Sitzgruppen voneinander und die Position der Tische wurde in die Bodenplatten eingezeichnet.<sup>48</sup> Die Sitzlandschaft ist eindeutig determiniert. Zum Interieur des Speisesaals zählen von Schrempf entworfene ergonomische Stapelstühle und mit Edelstahl belegte Tische,<sup>49</sup> auf welchen sich die Deckenplastiken, der Raum und die Studierenden spiegeln sollten, um immer wieder neue Blickwinkel auf den Speisesaal und dessen Raumwahrnehmung zu werfen.

Auf den ersten Blick scheint es, als wären Speisesaal und Küchenbereich voneinander durch die Mensatheke getrennt. Die Aufteilung ist aber durchlässig, denn der obere Teil der Theke ist durchsichtig und mit Durchreichen versehen, sodass Mensapersonal und Studierende miteinander in Kontakt treten.<sup>50</sup> Die nach Hajeks Farbweg-Konzept unterschiedlich farbig gestalteten Treppenaufgänge, die die Gäste zu den verschiedenen Essensausgaben leiten, offenbaren an dieser Stelle ihren funktionalen Charakter. Auch die Ausstattung des Erdgeschosses war Teil des Entwurfes: Im Eingangsbereich des Studentenhauses steht eine Litfaßsäule, die für Plakatierungen entworfen wurde,<sup>51</sup> und auch die hölzerne Täfelung, Stellwände, Sitzbänke und Deckenleuchten sind Teil des Gesamtkonzepts. Neben der Litfaßsäule befindet sich der Eingang zur Cafeteria, deren ursprüngliche Gestaltung ebenfalls auf Schrempfs Ideen beruht. Dort fand man Dreiersitzgruppen vor, die um runde, mit Resopal belegte Tische gruppiert waren; beleuchtet wurde der Raum von Standleuchten mit Glaskugeln.<sup>52</sup>

Die künstlerischen, architektonischen und funktionalen Ideen durchziehen das Bauwerk also in allen Details. Selbst Materialeigenschaften, wie die des Betons — mit günstigeren Herstellungskosten, thermischen und ikonographischen Eigenschaften, der auch eher als egalitär statt elitär betrachtet wird —, finden sich in allen Bereichen ausgenutzt. So dienen etwa die hervorragenden Betonelemente an der Fassade nicht nur ästhetischen Zwecken, sondern gleichzeitig auch etwa der natürlichen Klimatisierung des Gebäudes.<sup>53</sup> Die Leistung, ein solches Gesamtkunstwerk geschaffen zu haben, darf demnach nicht als Hauptverdienst einer der beiden Protagonisten betrachtet werden, sondern stellt ein echtes Gemeinschaftsprojekt dar.

Heute ist diese vereinte Leistung nicht mehr im vollen Umfang zu sehen, da das Baukunstwerk seit seiner Fertigstellung einigen Sanierungsmaßnahmen und



Entwurf Walter Schrempf

praktischen Anpassungen unterlag. Neben dem neuen Anstrich für die Außenfassaden, war auch das Interieur des Studentenhauses von diesem Wandel betroffen.<sup>54</sup> In den Jahren 1990 und 1996 schaffte die Universität eine neue Bestuhlung an, sodass im Speisesaal heute eine Mischbestuhlung vorliegt.<sup>55</sup> Deutlicher werden die Umbaumaßnahmen jedoch in der Cafeteria. Nach den Entwürfen von Hans Roller werden Sitzgruppen, Theke und Beleuchtung so umgestaltet, dass Strahler die größere Theke und blaue Bestuhlung beleuchten.<sup>56</sup> Ergänzend dazu erweiterte sich der Essensbereich auch um den Außenbereich in der Nähe des »Rosengartens«. Neben dieser Betonplastik befinden sich nun Sitzgruppen und Blumenkübel, die von Schrempf und Hajek ursprünglich nicht vorgesehen waren.<sup>57</sup>

*Aufnahme des Speisesaals mit reflektierender Tischoberfläche*



## Exkurs: Brutalismus als Architekturstil | Nathalie Roth

Der Brutalismus als Architekturstil entwickelte sich aus der Nachkriegsarchitektur und wurde in den 1960er Jahren besonders populär. Der Architekt Le Corbusier (1887–1965), der sich einen Namen durch die Errichtung blockhafter Betonbauten mit gradliniger Geometrie machte, entwickelte eine eigene Technik zur Verarbeitung von Beton. Zur Herstellung des sogenannten Sichtbetons, bzw. *béton brut*, wurden einzelne Bauteile in eine Holzschalung gegossen. Dadurch zeichnete sich die Holzmaserung auf dem Beton ab und dieser erhielt eine einzigartige Struktur. Die Verwendung von Sichtbeton und das blockartige Design dieses Baustils eigneten sich besonders zur schnellen Konzeption und Errichtung großer Gebäudetypen wie etwa Wohnblocks, Bürokomplexen, Einkaufszentren und Universitätsgebäuden, die im wiederaufgebauten Europa gebraucht wurden.

Als theoretische Grundlage der brutalistischen Architekturbewegung gilt der Aufsatz »The New Brutalism« (1955) des Architekturkritikers Reyner Banham (1922–1988). Für ihn handelt es sich bei dem Begriff weniger um eine Bezeichnung für die zu jener Zeit moderne Architektur, sondern eher um ein Programm mit beschreibenden Eigenschaften. Diese Eigenschaften definiert er als die Grundprinzipien des Brutalismus:

»*Memorability as an Image*« — Gesamtbild des Gebäudes muss einprägsam sein

»*Clear Exhibition of Structure*« — klar erkennbare Strukturen, Formen, Texturen

»*Valuation of Materials as Found*« — Verwendung unbehandelter Materialien (Beton, Holz)

Nach Banham ist im Brutalismus das gesamte Erscheinungsbild eines Baus von zentraler Bedeutung: Ein Gebäude soll vom Betrachter direkt als eine bildliche Einheit erfasst werden können. Dabei soll die vom Auge erfasste Form durch das Erfahren des Gebäudes bestätigt werden. Das bedeutet, dass Form, Funktion und die verwendeten Materialien zusammenpassen und eine Einheit bilden sollen. Die Materialität des Brutalismus zeichnet sich aus durch die Verwendung roher und unbehandelter Materialien wie Beton, Holz und Gestein. Formen, Texturen, Prozesse und Muster sind zentrale Elemente des Brutalismus.

### Literatur:

Philip Wilkinson: *50 Schlüsselideen Architektur*. Berlin 2013, S. 152–155.

Dirk van den Heuvel: »Brutalismus pur. Zwei Ansätze: Die Smithsons und Banham.« In: Wüstenrot Stiftung (Hrsg.): *Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012*. Zürich 2017, S. 31–38.

Reyner Banham: »The New Brutalism.« In: *Architectural Review* 118 (1955), S. 354–361.



## Der Architekt und der Bildhauer

Mit Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek scheinen sich zwei Raumgestalter gefunden zu haben, die sich aufs Beste ergänzten. Beide geprägt von der »Stuttgarter Schule«, verstanden es als ihre Aufgabe, Räume für Menschen zu schaffen, und begegneten sich in ihren Anschauungen an der Nahtstelle von Architektur und Plastik — jeweils von der eigenen Disziplin her. Unter dieser Voraussetzung wundert es nicht, dass ihre Zusammenarbeit nicht nur zu einem herausragenden Gebäude, sondern auch einer jahrelangen Freundschaft führte, die u. a. durch zahlreiche Freundschaftsgeschenke Hajeks an die Familie Schrempf untermauert wird. Die Überreste der »Farbwege«, die man im Wohnzimmer der Familie Schrempf heute noch sehen kann, sind dabei Zeugen der wirklichen intensiven Überzeugungsarbeit, die Schrempf, Hajek und Schmollgen Eisenwerth bei den Entscheidungsgremien leisten mussten, um das künstlerische Konzept der Mensa letztlich doch durchsetzen zu können.

Wenn Walter Schrempf sein Selbstverständnis von Architektur daher kurz und knapp zusammenfasst: »Architektur ist Plastik«<sup>58</sup>, war dies in den 1960er Jahren keinesfalls die »Norm« innerhalb seiner Zunft. Und scheinbar ist diese hochgradig moderne Auffassung letztlich auch auf die nachkriegsbedingte Infrastruktur der Stuttgarter Hochschulen zurückzuführen — denn als Schrempf unmittelbar nach 1945 seine Studien als an der Technischen Hochschule Stuttgart aufnimmt, waren die Bereiche von Architektur und Bildhauerei in den noch nutzbaren Gebäudeteilen räumlich zusammengebracht.<sup>59</sup> So stellte offenbar die improvisierte Akademiestruktur für den jungen Studenten ausgerechnet einen Glücksfall dar und dürfte das Interesse Schrempfs und sein Bewusstsein an Skulptur und Farbe geweckt haben — in der Folge studiert er Bildhauerei bei Prof. Otto Baum (1900–1977) und schließt dann im Jahre 1950 sein Architekturdiplom bei Prof. Richard Döcker ab.

Mit dem sechs Jahre jüngeren Otto Herbert Hajek wiederum bekommt Walter Schrempf nun beim Bau des Saarbrücker Studentenhauses einen Partner, der bereits seit Beginn seines Schaffens

*Kleine Auswahl an Geschenken Hajeks an Walter Schrempf und Familie. Diese selbst gestalteten Objekte reichten von Druckgraphiken bis hin zu der Großskulptur »Blau«, die bis heute im privaten Wohnzimmer der Familie Schrempf ihren Ehrenplatz hat (siehe vorherige Seite).*

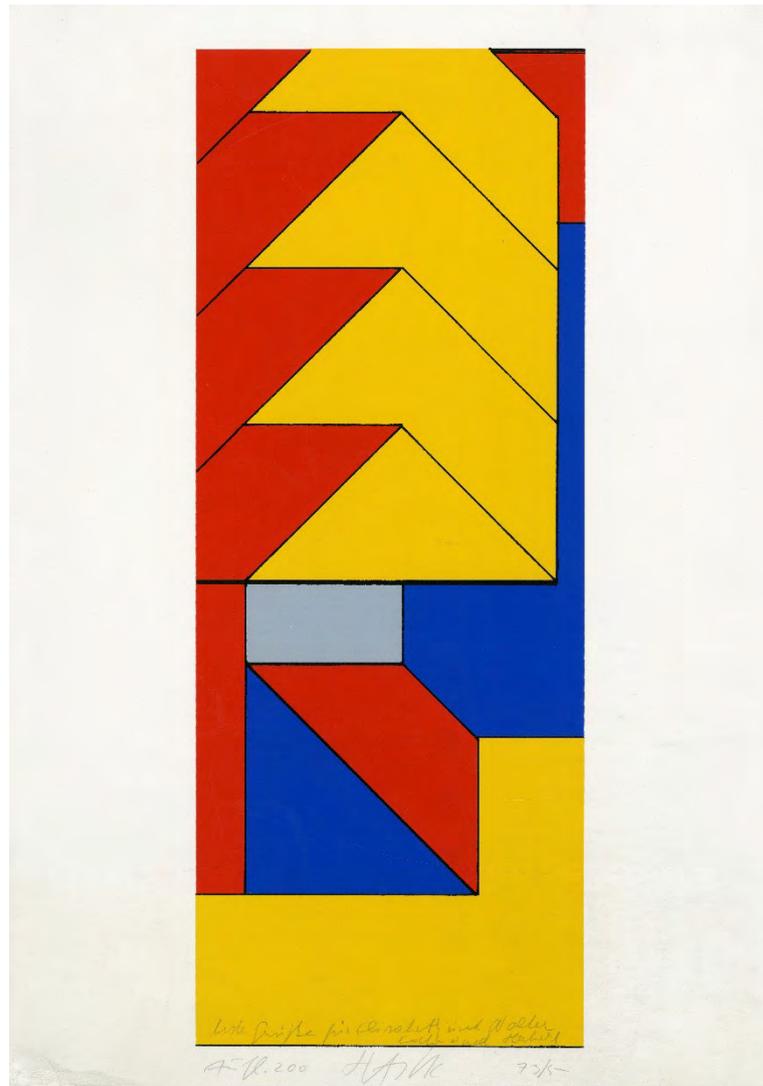


eine enge Verzahnung von Architektur und bildender Kunst forcierte. Seiner Auffassung nach liegt die Essenz der Bildhauerei ebenfalls in der Raumgestaltung, da die »echte [...] bildnerische Aufgabe ›Raum‹«<sup>60</sup> heißt. Betrachtet man Hajeks allgemeine Aussagen zur Zusammenarbeit von Künstler und Architekt, die er einige Jahre vor den Arbeiten am Studentenhaus traf, zeigt sich, dass das Projekt in Saarbrücken sehr genau dem entsprach, was er als Idealfall skizziert: So handelt es sich bei seinen Arbeiten hier nicht um »introvertierte Plastik[en]«<sup>61</sup>, die separiert von Architektur und Betrachtern existieren können und/oder im Atelier entstanden, sondern um Raumplastiken, die mehr als nur »Attribut eines Gebäudes oder eines Platzes«<sup>62</sup> sind.

Weiter stellt er fest, »daß die Architektur durch den Bildhauer verändert wird. Diese Veränderung drückt sich so aus, daß womöglich vom Gesichtspunkt der Architekten die Architektur gestört, diese Störung aber sinnvoll wird, wenn man an den Menschen denkt, der entweder im Gebäude oder um das Gebäude herum lebt.«<sup>63</sup> Auch dies trifft auf die Saarbrücker Mensa zu. So überarbeitete Hajek das Modell Schrempfs nicht nur im Hinblick auf die raumteilenden Elemente im Innenraum und die Farbgestaltung, sondern auch auf die Gestaltung des Außenbaus, sodass im gesamten Bau Plastik und Architektur zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen.<sup>64</sup> »Die Plastik soll unmittelbar in die menschliche Gemeinschaft einbezogen werden, als Teil seiner Umgebung. Denn die Plastik antwortet ständig dem Beschauer, weil sie sich ihm immer neu zeigt, je nachdem, wie der Beschauer sich ihr nähert. Der Mensch bewegt sich, das ist wesentlich an ihm. Und durch diese Bewegung bewegt er auch die Plastik, bezieht sie mithin auf sich selbst.«<sup>65</sup> Auch dieses Kriterium wird im Saarbrücker Studentenhaus überdeutlich erfüllt. Es ist kaum möglich die Mensa zu besuchen, ohne der Plastiken gewahr zu werden — selbst, wenn sie nicht als Kunst wahrgenommen werden, greifen sie doch bis in die strukturellen und funktionellen Abläufe eines Aufenthalts dort hinein.

Und auch der Ablauf der Auftragsvergabe scheint ein Glücksfall gewesen zu sein. Hajek selbst hält Wettbewerbe in der Kunst für eine ungeeignete Form — sie seien »der Ausdruck eines mißverstandenen demokratischen Prinzips«<sup>66</sup> und brächten in der Regel weniger hochklassige Kunst hervor, da sich die Künstler aufgrund der Unsicherheiten des Wettbewerbs nicht voll engagieren würden.<sup>67</sup> Wenn dies auch auf seine Arbeiten zutrifft, so dürfen wir mutmaßen, dass die Werke in Saarbrücken wohl nicht ihr Niveau erreicht hätten, wenn Walter Schrempf den Bildhauer Hajek nicht erst nach dem Wettbewerbsverfahren hinzugezogen hätte.

*Otto Herbert Hajek, Druckgraphik ohne Titel  
mit persönlicher Widmung an Walter und  
Elisabeth Schrempf, 1973*

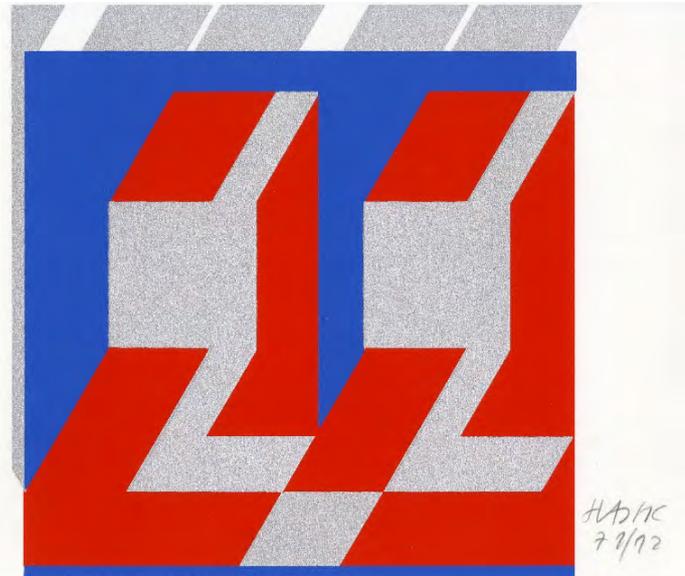


So ist das Ergebnis dieser glücklichen und echten Zusammenarbeit der beiden Raumgestalter ohne Zweifel ein Gebäude, das auf die Betrachtenden wirkt — und womöglich polarisiert: das Studentenhaus »regt auf und an und fordert zu einer intensiven sinnlichen Wahrnehmung heraus«<sup>68</sup>

»Architektur und Kunst [sind] kaum voneinander zu trennen«<sup>69</sup>, und nur wenige andere Bauwerke der 1950er und 1960er Jahre »spiegeln eine solch funktionale Beziehung zwischen Kunst und Architektur wider«<sup>70</sup>. Dies war wenig überraschend wohl auch der zentrale Grund für die weit über das Saarland hinausgehende Rezeption der Mensa: So wurde selbst in internationalen Fachmagazinen die Vermischung von funktionaler Architektur und schmückender Bildhauerei besprochen<sup>71</sup> und das Studentenhaus sogar in einem internationalen Handbuch zur Gegenwartsarchitektur als exemplarisches Beispiel für den »claim of affecting the fantastic, emotional, and irrational side of mankind by means of a sculptural architecture«<sup>72</sup> angeführt.

Otto Herbert Hajek: Weihnachtskarte 1972 aus dem Nachlass Walter Schrempf

der lieben Familie Schrempf —  
Elisabeth - Walter - Adam - Mona  
die schönsten Grüße zu  
Weihnachten und ein  
erfolgreiches Jahr 1972  
Hajek und Herbert mit den Kindern





*Walter Schrempf auf seiner Vespa, mit der er offenbar auch in den frühen 1950er Jahren von Stuttgart ins Saarland übersiedelte*

## Walter Schrempf

|                  |   |
|------------------|---|
| 11. Oktober 1921 | geboren in Hardt (Kreis Nürtingen)  |
| 1945/46–1950     | Technische Hochschule Stuttgart, Studium der Architektur; Bildhauerstudien bei Prof. Otto Baum (1900–1977); nebenbei Vorlesungen in Kunstgeschichte, Theater und Literatur  |
| 1950             | Architekturdiplom bei Prof. Richard Döcker (1894–1968)  |
| 1950–1952        | Arbeit in Hamburg und Nürnberg  |
| 1952–1955        | freie Mitarbeit bei Dipl.-Ing. Architekt Hans Hirner, Saarbrücken (u. a. für Bauten an der Universität des Saarlandes mit der Bauleitung der Universitätsbibliothek unter Architekt Döcker sowie der Philosophischen Fakultät unter Architekt Remondet) |
| 1955–1964        | Freier Architekt (AKS-Mitglied Nr. 238), Gemeinschaftsbüro im Kohlweg (Saarbrücken)   |
| 1957             | Gründungsmitglied des Deutschen Werkbundes Saar   |
| 1957–1958        | Leiter der Klasse für Raumgestaltung an der Werkkunstschule Saarbrücken, der späteren »Hochschule der Bildenden Künste« (HBK), bis 1963 Mitglied des Prüfungsausschusses  |
| ab 1964          | eigenes Architekturbüro im Westpreußenring (Saarbrücken)  |
| 13. Juli 1998    | gestorben in Saarbrücken  |

### Zum Werk Walter Schrempfs

Nachdem Walter Schrempf mit dem Ende seines Architekturstudiums in Stuttgart nach Saarbrücken zog, prägte er bis in die 1980er Jahre als einer der gefragtesten saarländischen Architekten nicht nur maßgeblich die Gestaltung des Universitäts-Campus in Saarbrücken und Homburg mit, sondern auch die bauliche Erscheinung des Saarlandes.

Sein Stil ist dabei deutlich beeinflusst von der »Stuttgarter Schule«, die Ideen des Neuen Bauens weiterführte und für eine materialbewusste und reduzierte Architektursprache steht, in der die »Architekturökonomie zur Ästhetik erhoben«<sup>1</sup> wurde. Seine Bauten sind gekennzeichnet von einem sowohl technisch als auch ästhetisch raffinierten Einsatz der Materialien (v. a. Beton), einer spielerischen, stereometrischen Formensprache, durch die je nach Bauaufgabe die einzelnen Funktionsabschnitte relativ eigenständig in Untereinheiten dekliniert werden, und — seit der Zusammenarbeit mit Hajek — dem wiederholten Einsatz expressiver Farbakzente zur Störung der Architektur. Sein Ziel war es u. a., den relativ universellen »Klotz-Bauten« individuelle, zeitgemäße Lösungen entgegenzustellen.

Mit dem Saarbrücker Studentenhaus und der Autobahnraststätte »Goldene Bremm« gewann er zweimal den Preis des BDA Saarland, und zahlreiche öffentliche Bauten — von Kindergärten über Schulen und Universitätsgebäude bis hin zur neuen Feuerwache in Saarbrücken und das Altenwohnstift auf dem Eschberg — beeinflussen bis heute den Alltag vieler Saarländer\*innen.

## Ehemalige Autobahnraststätte »Goldene Bremm«



Zum Zollstock 9  
66117 Saarbrücken

1968–69 — Bau

1969 — Preis des BDA-Saar

Heute — außer Betrieb und zu großen Teilen verfallen

Die — wie leider deutlich zu sehen — heute verfallene, ehemalige Autobahnraststätte stellt neben dem Studentenhaus das zweite große Bauprojekt von Walter Schrempf in Saarbrücken dar. Als Teil der deutsch-französischen Zollstation »Goldene Bremm« an der heutigen BAB 6 ist es die »erste architektonische Visitenkarte«<sup>2</sup> bei der Einfahrt in die Bundesrepublik: »Die eigenwillige, plastische Gestaltung des Baukörpers stellt den Versuch des Architekten dar, durch einen einprägsamen, markanten Blickpunkt dem von Land zu Land Reisenden diesen Grenzübergang immer wieder gegenwärtig zu machen.«<sup>3</sup> Wie der Mensabau war auch die Rastanlage als Gesamtkunstwerk mit künstlerisch durchgestaltetem Innen- und Außenbereich angelegt. Doch mit dem Schengener Abkommen und dem Wegfall regelmäßiger Pass- und Zollkontrollen an der Landesgrenze verlor der Ort in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend seine Bedeutung.







## Studentenwohnheim Waldhaus



Waldhausweg 15–21  
66123 Saarbrücken

1968 — Planung

1976 — Bau

2020 — komplett renoviert

### Wohneinheiten:

244 Einzelappartements,

10 Familienwohnungen mit Kind,

9 Wohnungen für kinderlose Ehepaare,

Haumeisterwohnung<sup>4</sup>

Das Studentenwohnheim am Waldhausweg in Saarbrücken steht zweifelsohne in enger Verwandtschaft zum während der Planung noch im Bau befindlichen Studentenhaus auf dem Campus. Die sicher von Hajek beeinflussten, aber vereinfacht und pragmatisch eingesetzten »Farbwege« zeigen sehr deutlich in diese Richtung. Aber auch die eigene Formsprache Schrempfs findet sich sowohl in den leicht verschachtelt arrangierten kubischen Bauformen wie auch in einzelnen Details. Baupolitisch steht die Anlage in Zusammenhang mit dem »Düsseldorfer Wohnheimplan« (vgl. S. 15) und entspricht damit, wie das Studentenhaus, den modernen Anforderungen einer auf die Bedürfnisse der Studierendenschaft ausgerichteten Universität.



## Grundschule Steinrausch



Kurt-Schumacher-Allee 127  
66740 Saarlouis

1974 — Auftrag zur Planung

1981–82 — Bau

1987 — Erweiterung um einen nicht von Schrempf geplanten Pavillon

seit 2019 — Erweiterung zu einer teilgebundenen Ganztagschule durch das Architektenbüro AMBP (Freiburg)

Die Planung dieser Grundschule steht in Zusammenhang mit dem Bau der Ford-Werke Saarlouis im Jahr 1966. Für die Beschäftigten entstand in der Folge die neue Wohnsiedlung »Steinrausch«, und zur Betreuung der Kinder beschloss der Stadtrat 1972 den Bau einer Grundschule, deren Fertigstellung schließlich noch weitere zehn Jahre bedurfte.<sup>5</sup> Kurz nach der Fertigstellung zeigte sich bereits, dass die von der Stadt beschlossene kleinere Lösung zu wenig Platz für die schnell steigende Schülerzahl bot. Statt der bereits von Walter Schrempf im ursprünglichen Entwurf vorgesehenen Erweiterung um einen neuen halbkreisförmigen Bau wurde jedoch ein einfacherer Erweiterungspavillon umgesetzt.<sup>6</sup> Die polygone Grundrissfläche deutet nicht nur auf eine kindgerechte Spielhaftigkeit hin, sondern verbindet die einzelnen Klassen- und Funktionsräume auch funktional über kurze Wege. Betrachtet man die Details des Baus, lassen sich leicht Parallelen zu den früheren Bauten (wie der Mensa oder der Autobahnraststätte »Goldene Brems«) erkennen, auch wenn diese Grundschule entsprechend der architektonischen Aufgabe, einen Bau für Kinder im Grundschulalter zu errichten, eine verspieltere Formensprache zeigt als andere Gebäude von Schrempf.







## Otto Herbert Hajek

»Die Kunst schärft die Sinne für die Wahrnehmung, denn aus der Beschäftigung mit Kunst erfahren wir, daß es keinen ein für allemal formulierten Bestand von Wahrheit gibt, weil Kunst, und das ist das Wesen von Kunst, neue Fragen nach der Wahrheit stellt.«

— Otto Herbert Hajek: Vortrag »Lebensraum Stadt und Kunst«, 1989

|                       |  |
|-----------------------|--|
| <b>27. Juni 1927</b>  | geboren in Kaltenbach (Tschechoslowakei) <sup>1</sup>  |
| <b>1947-1954</b>      | Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Studium der Bildhauerei  |
| <b>1951</b>           | Erste Einzelausstellung in Stuttgart   |
| <b>1958</b>           | Mit »Raumknoten« und »Raumwänden« auf XXIX. Biennale in Venedig vertreten  |
| <b>1959</b>           | Beteiligung an der documenta II in Kassel mit »Raumschichtungen« und »Begehbare Plastiken« (Modelle)   |
| <b>1964</b>           | Beteiligung an der documenta III in Kassel mit dem Environment »Frankfurter Frühling« (1962–64)  |
| <b>1972-1979</b>      | Vorsitzender des Deutschen Künstlerbundes  |
| <b>seit 1975</b>      | Zahlreiche Vortragsreisen und Teilnahmen an internationalen Konferenzen. Zentrale Themen sind dabei »Lebensraum Stadt und Kunst«, »Kunst im öffentlichen Raum« und die Förderung internationaler Kulturpolitik |
| <b>1980–1992</b>      | Professur an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe   |
| <b>1982</b>           | Verleihung des Bundesverdienstkreuzes 1. Klasse, zahlreiche weitere Ehrungen folgen aufgrund seiner künstlerischen und kulturpolitischen Verdienste  |
| <b>29. April 2005</b> | gestorben in Stuttgart   |

### Zum Werk Otto Herbert Hajeks

Der ehemalige Leiter des kunsthistorischen Instituts in Saarbrücken, Prof. Schmoll gen. Eisenwerth, beschäftigte sich eingehend mit den Arbeiten Hajeks und wirkte bei der Planung des Studentenhauses auf dem Campus u. a. auf die Baukommission ein, ein solch gewagtes Bauvorhaben in die Tat umzusetzen. So sah er als eine Besonderheit des künstlerischen Schaffens von Otto Herbert Hajek die Einbeziehung des Menschen in seinem »aktiv-erlebenden Aufnehmen nach allen Richtungen«,<sup>2</sup> die sich im Zuge der zunehmenden Architektur- und Öffentlichkeitsgebundenheit der Werke stetig verstärkt und ausdifferenziert.

Und tatsächlich weisen bereits Hajeks frühe Arbeiten der 1950er Jahre, die mit ihren organischen Formen dem Informel nahestanden, in diese Richtung. Den Durchbruch in den Raum schafft er schließlich mit der Raumplastik »Frankfurter Frühling«, die durch ihre Präsentation auf der documenta III im Jahr 1964 große Bekanntheit erlangte.

In der konsequenten Weiterbearbeitung seiner bildnerischen Hauptaufgabe, dem Raum,<sup>3</sup> folgen auf diese großformatigen Raumplastiken dann schon bald innovative Verschmelzungen mit Architekturen: Die Mitarbeit am Saarbrücker Studentenhaus (1965–70) dürfte dabei einen ersten Höhepunkt der architekturgebundenen Raumplastik darstellen.<sup>4</sup>

In dieser Schaffensphase hatte er den organischen Formenkanon der frühen — dem Informell zuzuordnenden — Werke bereits hinter sich gelassen und sich streng stereometrischen Formen zugewandt. Schmoll gen. Eisenwerth sieht hierin eine »neue Spielart des Konstruktivismus«<sup>5</sup>, die sich den neuen Formen und Produktionsweisen des Modernen anpasst, jedoch stets frei und fantasievoll bleibt im Reichtum der Form- und Farbvariation.<sup>6</sup> Mit dieser künstlerischen Strategie will der Bildhauer absichtlich Unruhe schaffen und den Betrachtenden stören, sich »gegen das rasche, zustimmende Einverständnis und gegen die dekorative Vereinnahmung zur Wehr setzen«<sup>7</sup>.

Im Anschluss an die monumentale Raumplastik in Saarbrücken folgten weitere großformatige Aufträge für Gebäude und Platzgestaltungen. Hierbei dürfte schließlich 1973/75 der Auftrag zur Umgestaltung des Adelaide Festival Centers (AFC) in Australien den nächsten Höhepunkt darstellen — der Gestaltung eines riesigen Platzes, auf dem neue Kulturstätten errichtet werden sollten.<sup>8</sup> War man bei der Enthüllung des Werkes 1977 noch sehr begeistert, scheint es jedoch, wie die Ausführungen in einem Australischen Nachrichtenartikel berichten, seinen Zweck als demokratischer, freier Ort der Erholung und Kommunikation leider verfehlt zu haben: Die Menschen hielten sich hier eher ungerne auf, empfanden die Platzgestaltung als hässlich, und die Stadt vernachlässigte die Arbeiten über Jahrzehnte.<sup>9</sup> Heute befindet sich die Plaza gerade in einer großen Reorganisation und Umbildung, denen die Werke Hajeks 2018 weichen mussten.<sup>10</sup> Viele andere Werke Hajeks im öffentlichen Raum sind jedoch weiterhin erhalten und können bis heute in ihrer intendierten Wirkung erfahren werden; eine erste Sammlung dieser bietet die Homepage »Welt-der-Form.net«.<sup>11</sup>

Bedenkt man, wie Hajek selbst seine Arbeiten — gerade im öffentlichen Raum — versteht, ist an dieser Stelle festzuhalten, dass er die Ablehnung, mit welcher der Plaza in Adelaide begegnet wurde, nicht zwingend als Niederlage verstanden haben dürfte. Als ausgesprochen politisch engagierter Künstler und Vertreter einer Kunstauffassung, die Kunst als gesellschaftsstiftendes Element betrachtet, sollen seine Werke im öffentlichen Raum in erster Linie die Betrachter anregen, sich mit sich selbst und mit dem gestalteten und sozialen Raum, in dem sie sich befinden, auseinanderzusetzen. Ob sie dabei die künstlerischen Arrangements als ästhetisch ansprechend oder anstößig empfinden, ist hierbei zunächst eher zweitrangig. Essentiell ist dagegen, dass die Werke derart Aufmerksamkeit erregen, dass der

»Das Thema [Lebensraum Stadt und Kunst] hat verschiedene Dimensionen, bildnerische, soziale und politische. Es heißt, Politik ist die Kunst des Möglichen, und ich füge hinzu, Kunst ist die Möglichkeit des Unmöglichen und besteht darin, freie Lebensordnungen gegen den politischen Bereich abzugrenzen und nicht allein die Machbarkeit als Kriterium für die Richtigkeit eines politischen Verhaltens, anzuerkennen. Freiheit ist nicht Beliebigkeit, und wenn sie das glaubt, zerstört sie sich selbst. Sie ist die Einsicht in den Wert der Entscheidung zum Wahren und Guten für das Zusammenleben und dessen Würde. Die Kunst ist ein Garant dieser Freiheit in einer offenen Gesellschaft, in der die Künstler ihre dynamische Integrationskraft entfalten können.«

Reflexionsprozess über die eigene Befindlichkeit angeregt wird. Die Kunst solle demnach »ein Wetzstein für Toleranz im eigenen Bewusstsein und dem der anderen«<sup>12</sup> sein: »Der abstrakte Raum soll zu einem menschlich artikulierten Raum verwandelt werden. Es geht Hajek nicht um die Verschönerung des Gebauten im Sinne einer nachträglich applizierten ›Kunst am Bau‹. Seine künstlerischen Arbeiten wie auch seine Initiativen im kulturpolitischen Bereich sollen helfen, ›die Umgebung des Menschen zu erklären, weil sie das Humane in der Gesetzmäßigkeit unserer erdachten Ordnung in die Welt bringen.«<sup>13</sup>

## Hajek und »der« Raum

Wie vielerorts festgestellt und auch in diesem Band bereits häufiger erwähnt, stellt »Raum« ein zentrales Thema in den Werken und Schriften von Otto Herbert Hajek dar. Besonders interessant in Bezug auf die nachfolgend dargestellten studentischen Projektarbeiten ist jedoch, dass Hajek »Raum« nicht einfach nur als den physischen, dreidimensionalen Raum begreift, in den er seine Werke stellt bzw. den er mit diesen herstellt. Betrachtet man seine Entwicklung in Werken und Schriften bezüglich der Auseinandersetzung mit »dem« Raum, so wird auffallen, dass für Hajek Raum vielgestaltig ist. Damit spiegelt sich bei ihm in besonderer Weise die Vieldeutigkeit von »Raum« und Verwobenheit unterschiedlicher Raumkonzepte und -verständnisse, wie wir sie häufig unwissentlich im Alltag vergessen. Als erste Annäherung an diese Vielgestaltigkeit, können sich geeignete Leser\*innen kurz selbst die Frage stellen, die Philosophen und Wissenschaftler seit jeher umtreibt: »Was ist Raum?«

Eine sehr lesenswerte und zugleich aufgrund der Fülle »erschreckende« Übersicht über die Facetten des Raum-Begriffs mit kulturwissenschaftlichem Schwerpunkt bietet Stephan Günzels *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch* von 2010.<sup>14</sup> Im Folgenden soll an ausgewählten Entwicklungsstufen im Werk Hajeks aufgezeigt werden, welche Raumverständnisse und Raumtheorien damit jeweils verknüpft sind.<sup>15</sup>

Beginnend bei Beobachtungen zu eigenen Werken, aber vor allem an sich selbst beobachteten Betrachtungsprozessen, interessiert ihn zunächst das, was er »Raumkraft« eines Werkes nennt, d. h. die »Wechselbestimmung von Objekt und Raum«<sup>16</sup>. In dem Informel zuzuordnenden Frühwerken, wie »Raumknoten 109« in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe von 1959, versucht er diese Raumkraft und den damit einhergehenden Reflexionsprozess erfahrbar zu machen. Seine Arbeiten sollen von handelnden, sich um sie herum bewegendem Betrachtenden erschlossen werden. Im Zuge dieser Bewegung kann sich die Wirkung des jeweiligen Werkes immer wieder verändern und die Betrachtenden sich dazu neu ins Verhältnis setzen.

Derartige Wahrnehmungsprozesse von Raum und Räumlichkeit spielen auf raumtheoretischer Ebene vor allem in phänomenologischen Ansätzen eine zentrale Rolle. Hier wird untersucht, wie der physische Umraum erfahren werden kann und mit Vorstellungsräumen in Beziehung steht. Die Rolle des eigenen Standpunktes — sowohl physisch als auch geistig — für die Bedeutungszuschreibung an räumliche Konfigurationen arbeitet bspw. der Sozialpsychologe Kurt Lewin (1890–1947) in seinem frühen Text »Kriegslandschaft« heraus.<sup>17</sup> Im Kontext des Leibdiskurs wird dagegen, vereinfacht gesprochen, das Problem thematisiert, dass man immer einerseits den Raum um sich herum erlebt und sich andererseits gleichzeitig selbst in und an dem Raum erlebt. Beide Positionen müssen dabei in einem dynamischen Verhältnis, das jeweils die eine in dem anderen bereits mitdenkt, betrachtet werden. Für den französischen Philosophen und Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty (1908–1961) stellt bspw. Räumlichkeit die Grundbedingung der

menschlichen Erfahrungsmöglichkeit überhaupt dar, weshalb räumliche Erfahrung auch die Grundlage dafür ist, dass wir uns über uns selbst bewusst werden.<sup>18</sup>

Von dem Einzelwerk aus entwickelte Hajek anschließend Konzepte, die nicht nur im Raum bewusst erfahren werden, sondern den Raum selbst erlebbar machen sollten, womit er sich nochmals stärker in die phänomenologischen Raumdiskurse einschreibt. Eine freie »Bühne« zur Erprobung des neuen Konzepts »begehbare Plastik« stellt dabei die Arbeit für den Kölner Ballettdirektor Aurel von Milloss (1906–1988) dar, wie Chris Gerbig herausgearbeitet hat. Hier, im völlig artifiziellen Umfeld einer Ballettinszenierung, hatte Hajek 1959/60 die Gelegenheit, ein Bühnenbild als be-tanzbare, in die Choreographie einbezogene Plastik zu gestalten.<sup>19</sup>

Das Schlüsselwerk dieser Schaffensphase, in der Hajek zunehmend auch die Parallelität von Kunst und Leben bzw. das »dialektische Verhältnis von künstlerischem und gesellschaftlichem Raum«<sup>20</sup> in den Blick nimmt, stellt seine erste großformatige und festinstallierte begehbare Plastik »Frankfurter Frühling« dar. Im Auftrag der Stadt Frankfurt schuf er diese zwischen 1962 und 1964 für das Gelände der Heinrich-Kleyer-Schule in der Nähe des Hauptfriedhofs; durch die Einladung und Aufstellung bei der documenta III in Kassel 1964 erhielt sie internationale Aufmerksamkeit.<sup>21</sup> Es handelt sich dabei um eine umfassende Platzraumgestaltung, die sich über insgesamt 18,5 x 35 m ausdehnt. Wände, Betonplastiken und Boden wurden erstmals von den für Hajek so typisch werdenden »Farbwegen« überzogen. Aus der englischen Bezeichnung »environment« für derartige Kunstwerke geht implizit das Kernthema hervor: Das Werk soll weniger etwas bestimmtes darstellen oder zur Anschauung bringen, die begehbare Plastik ist vielmehr künstlerisch artikulierte Umgebung: »Der von Farbwegen überzogene Raum der Galerie ist also nicht Kunstwerk im herkömmlichen Sinn als Diskussionsobjekt [...], er ist vielmehr Werkzeug, dessen wir uns bedienen können, um unser Bewußtsein zu verändern, das heißt, unsere Sinne zu schärfen, um bewußt etwas wahrzunehmen, was uns bislang banale Wirklichkeit war. Es wird also nicht mehr [...] der Raum als Negativform artikuliert, sondern dem Betrachter wird durch diese Farbwege seine Befindlichkeit im Raum künstlerisch bewußt. [...] Wenn bisher von Bildhauern dem Publikum der Raum sozusagen anschaulich geliefert wurde, so gibt ihm O. H. Hajek heute die Gebrauchsanweisung, wie Raum auf höchst individuelle Weise erlebbar wird, für jeden anders und doch für jeden verbindlich.«<sup>22</sup>

Dabei sollen Betrachtende die Umwelt nicht nur *betrachten*, sondern in vollem Umfang körperlich erleben, was Hajek in Bezug auf die absichtsvoll unebene Pflasterung des Platzes selbst noch einmal hervorhebt: »Das ganze Gelände wird dadurch erst zur begehbaren Plastik definiert wenn die Artikulation des Bodens gleichsam haptisch, auf den die Plastik Durch-Gehenden einwirkt. Dieser Vorgang ist notwendig, weil der Betrachter nicht nur mit den Augen betrachten soll, sondern mit seinem ganzen Körper in der Plastik sich befinden und bewegen muss. Erst dann nämlich wird er in eine menschlich verfremdete Umwelt gestellt und dadurch in seinem Bewusstsein verändert, zu höchster Aufmerksamkeit und Intensität gezwungen, so dass er immer wieder nur sich selbst begegnet, er wird sich seiner Persönlichkeit bewusst. Diese Formulierungen mögen Ihnen vielleicht vorerst recht pathetisch erscheinen, sie treffen aber den Kern der Sache, dass kein Unterschied mehr besteht zwischen ›Kunst‹ und ›Leben‹.«<sup>23</sup>

Seine »Farbwege«, d. h. mehr oder weniger zusammenhängende Farbbahnen, die sich unabhängig vom darunter befindlichen Objekt durch das Werk und den Raum ziehen,<sup>24</sup> setzt Hajek hier und in der Folge z. B. auch bei der Saarbrücker Mensa als elementare Instrumente ein, die sowohl verklammern als auch stören sollen, stets aber den Betrachtenden die Möglichkeit zur freien Interpretation seiner Umgebung vor Augen führen. Die Reduktion auf nur wenige, dafür seriell wiederkehrende Farben, ist dabei »gleichsam die greifbarste, die intensivst wahrnehmbare Form von Komplexität«<sup>25</sup>.



*»Frankfurter Frühling«, documenta III 1964 (1962–64) – Verwendung der Aufnahme mit freundlicher Genehmigung des saai Karlsruhe*

Von dieser begehbaren Plastik des »Frankfurter Frühling« ist es dann nun nur noch ein kurzer Weg zu Hajeks nächster Weiterentwicklung in der Beschäftigung mit Raum, der nun immer stärkere soziale Komponenten erfährt. Die architekturgebundenen Raumplastiken, wie das Saarbrücker Mensagebäude, aber auch die Platzgestaltungen (z. B. im australischen Adelaide) und »Stadtikonographien« verbinden mit ihrer Installation im öffentlichen Raum und im alltäglichen Leben (außerhalb der Kunstwelt) in jeder täglichen Handlung noch stärker die beiden Sphären.

Im öffentlichen Raum treffen sich nun zwei weitere Raumkonzepte, mit denen Hajek operiert: Einerseits die sozialen, gesellschaftlichen Räume, und andererseits der »Lebensraum«. So hat Georg Simmel (1858–1918) als früherer Vertreter in der Beschäftigung mit sozialen Räumen bzw. der räumlichen Manifestation von sozialen Formen beispielsweise herausgearbeitet, dass die Bedeutung, die wir physischen Raumkonstellationen zuschreiben, ihren Ursprung nie im physischen, geographischen hat, sondern in einer sozialen Konvention oder Form, die ihren Ausdruck im Räumlichen findet.<sup>26</sup> Eine Grenze ist keine Grenze, weil ein Strich auf dem Boden oder auf einer Karte gezogen wurde, sondern weil eine gesellschaftliche Vorstellung und Vereinbarung besteht, die den Strich als Grenze mit bestimmten Eigenschaften definiert. Die daraus entstehende räumliche Konfiguration wirkt jedoch umgekehrt wieder auf das soziale Gefüge zurück, sodass eine Art Kreislauf entsteht. Wenn Hajek sich nun mit seinen Werken in den physischen Raum einschreibt, so können diese, wie die Grenze, die gezogen wurde, auf die Gesellschaft einwirken.

Beim »Lebensraum« hingegen ist wieder auf den bereits zitierten Kurt Lewin hinzuweisen, der in seinen späteren Schriften ein Konzept formulierte, das wir heute noch mit diesem Begriff — zumindest im humanen Bereich — verbinden.<sup>27</sup> Anders als heute noch in der Tierwelt und früher bspw. in der nationalsozialistischen Definition ist dies kein biologistischer Terminus, der einem Lebewesen aufgrund gewisser »angeborener« Merkmale ein Territorium zuspricht, in dem es leben kann und darf. Vielmehr handelt es sich seit Lewin um ein hodologisches Raumverständnis, das den Lebensraum eines Individuums als den *Raum der Wege* bezeichnet, die es in seinem Alltag durchschreitet. Wenn Hajek demnach vom »Lebensraum Stadt« spricht, sind Wegeräume der Stadtbewohner gemeint — ebenjene Räume also, die sie bspw. auf dem Weg zur Arbeit durchqueren und jene, die sie frequentieren, um sich zu erholen oder um einzukaufen. Bei seinen Platzgestaltungen und Stadtikonographien wollte Hajek diesen gewohnten Lebensraum »stören«, um dadurch die bewusste Beschäftigung mit ihm anzuregen. Ein ähnliches Vorgehen lässt sich bei den etwa gleichzeitig tätigen Situationist\*innen feststellen: Auch sie versuchen durch Interventionen im Stadtraum Situationen zu erzeugen, die dem Stadtbewohner einen neuen, freien Umgang mit seiner Umwelt erlauben.

Ausgehend von dieser sich im Gesamtwerk Hajeks widerspiegelnden facettenreichen Auseinandersetzung mit und Zueinander-in-Beziehung-Setzung von verschiedenen Aspekten von Raum und Räumlichkeit werden nun im folgenden Teil des Bandes raumtheoretisch motivierte Fragestellungen an das Gemeinschaftswerk Schrempfs und Hajeks herangetragen.

»Die Freiheit, die Hajek sich in der Anwendung geometrischer Formen nahm, enthält Energie, Netzwerke zu beeinflussen, auf alle Fälle zur eigenständigen biografischen Gestaltung mitzutragen. Das lässt den Zeitpunkt einer Otto Herbert Hajek-Renaissance wünschenswert erscheinen.«

— Eugen Gomringer<sup>28</sup>







## Die Projektarbeiten

Die folgenden Arbeiten sind Ergebnis des Seminars »Spatial Turn – Raumperspektiven in den Kulturwissenschaften«, das im Wintersemester 2019/20 an der Universität des Saarlandes angeboten wurde. Die Master-Studierenden hatten die Aufgabenstellung, aus den in der Veranstaltung diskutierten theoretischen Schriften eigene Fragen zu entwickeln und diese anhand unterschiedlicher methodischer Zugänge experimentell zu prüfen. Als gemeinsamer Betrachtungsgegenstand wurde aus gegebenem Anlass das Studentenhaus auf dem Campus vorgegeben.

Das angestrebte Ergebnis sollte, wie eingangs bereits gesagt, die Präsentation ihrer Projekte in einer Ausstellung sein, welche jedoch leider aufgrund der Covid 19-Pandemie nicht wie geplant in der Saarländischen Universitäts- und Landesbibliothek (SULB) stattfinden konnte. Nichtsdestotrotz liefern die entstandenen Projektarbeiten auch ohne diese Visualisierung spannende Einblicke in das Potenzial kulturwissenschaftlicher Forschung, die »Raum« und »Räumlichkeit« als Analysekategorie ernstnimmt.



*Richard Serra Skulptur  
»Torque« (1992) auf dem  
Saarbrücker Campus*

## Wir waren hier! Graffiti, Plakate und Aufkleber, oder: Wie sich Studierende die Campuskunst zu Eigen machen.

Den Plakaten, Aufklebern und Graffitis entkommt man auf dem Campus der Universität des Saarlandes nicht — omnipräsent hängen sie an Bushaltestellen, Türen und Pfosten, die den Weg der Passanten kreuzen. Diese Bildmaterialien fungieren dabei als Spuren im Raum. Sie liefern Hinweise auf die Akteure, die auf dem Campus agieren und sich den Campusraum durch Plakatierung aneignen. Auch auf der Skulptur »Torque« (1992) von Richard Serra und dem saarländischen Studentenhaus von Architekt Walter Schrepf und dem Künstler Otto Herbert Hajek finden sich diese Spuren der Raumaneignung.

Vor diesem Hintergrund beleuchtet folgende Untersuchung die Frage: Welche Raumaneignungsstrategien setzen studentische und verwaltende Akteure bei der Skulptur »Torque« und dem saarländischen Studentenhaus ein? Als theoretische Grundlage dienen dabei die Studien von Laura Kajetzke und Markus Schroer, welche Raumaneignungsstrategien anhand von *top-down* und *bottom-up* Prozessen in Schulen untersucht haben.<sup>1</sup> Ebenfalls einbezogen werden die Forschungen von Hille von Seggern und Ulfert Heyerlin zu Jugendlichen und deren Aneignungsstrategien von öffentlichen Räumen durch Graffiti.<sup>2</sup> Neben der Plakatierungsordnung des Studentenwerkes werden die vorhandenen Materialien und Graffitis auf Basis von Doris Tophinkes und Martin Papenbrocks Graffitiforschung untersucht.<sup>3</sup>

### Raumaneignung

In ihrer Studie zur Raumaneignung in der Schule untersuchten Laura Kajetzke und Markus Schroer *top-down* und *bottom-up* Prozesse, die von verschiedenen Akteursgruppen eingesetzt wurden. Nach Kajetzke und Schroer handelt es sich bei *top-down* Prozessen um verordnete Strategien, die als Kontrollmechanismen und Partizipationsmöglichkeiten von Akteuren fungieren. Im Gegensatz dazu beschreiben *bottom-up* Prozesse spezifische Handlungsstrategien von Gruppen, sich aktiv Raum anzueignen.<sup>4</sup>

Es gibt verschiedene Faktoren, die bei der Aneignung von Raum berücksichtigt werden sollten. In der Publikation von Hille von Seggern und Ulfert Heyerlin werden Aneignungsstrategien im öffentlichen Raum durch Jugendliche untersucht. Nach von Seggern und Heyerlin ermöglicht eine spezifische Nutzung von Raum und dessen physische Raumkonstellation gewisse Aktivitäten, durch die der Raum angeeignet werden kann. Als Beispiele werden Lage, Ausprägung von Grenzen und Art der Nutzungsangebote aufgeführt, welche den Akteuren unterschiedliche Aneignungsmöglichkeiten bieten.<sup>5</sup> Zusätzlich schreiben Menschen dem Raum gewisse Bedeutungen zu, die durch soziale Interaktionen und konkrete Auseinandersetzungen mit der Umwelt entstehen.<sup>6</sup> Auch finden sich bei der Aneignung von Raum verschiedene Hindernisse juristischer, räumlicher, kultureller oder sozialer Natur.<sup>7</sup>

## Graffiti: Kunst oder Schmiererei — Ein Exkurs

Bei der Betrachtung von Graffiti spaltet sich die Gesellschaft — ist das Kunst oder Schmiererei? Gerade deshalb geraten die gesprühten Botschaften seit einiger Zeit vermehrt in den Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen. Historisch gesehen handelt es sich bei Graffiti um eine Protestform, die sich bereits im antiken Rom finden lässt, wenn bspw. bei Gladiatorenkämpfen oder als stiller Protest Schriftzüge an Wänden angebracht wurden. Die Basis für die heutige Graffiti-Szene entwickelte sich in den 1960er Jahren nach der gewaltsamen Niederschlagung der Rassenunruhen in den USA.<sup>8</sup> Durch das illegale Sprühen erfolgt eine Sichtbarmachung von Subkulturen, die publikumswirksam öffentlichen Raum in Besitz nehmen.<sup>9</sup> Oft agieren die Sprayer dabei in Gruppen, die gemeinsam detailliert gestaltete *Writings* sprühen, um so ihr Hoheitsgebiet gegenüber anderen Gangs und staatlichen Autoritäten zu markieren.<sup>10</sup>

Die Forschung wertet Graffiti als ästhetische Differenz zu den kulturellen Normierungsbestrebungen von Gesellschaft und Staat.<sup>11</sup> Papenbrock und Topfinko identifizieren vier verschiedene Weisen, auf denen Graffiti Reglementierungen unterläuft: Erstens widerspricht Graffiti der guten Lesbarkeit von öffentlicher Schriftbarkeit; zweitens befindet sich Graffiti häufig an Orten, an denen bereits behördliche Zeichen installiert worden sind; drittens unterlaufen sie die staatliche Autorität durch Erwidern auf zeitgenössische Diskurse; und viertens nehmen Graffiti den öffentlichen Raum in Besitz und definieren diesen neu.<sup>12</sup>

Graffiti beziehen sich aber nicht nur auf zeitgenössische, breite gesellschaftliche Diskurse, sondern dienen auch der Verständigung innerhalb der Subkultur. Die gesprühten Werke nehmen Bezug aufeinander — indem sie überschrieben, gelöscht, kommentiert werden oder aufeinander verweisen.<sup>13</sup> Die gesprühten Botschaften und Motive zeichnen sich zudem auch durch ihre Ortsgebundenheit aus, die auch benachbarte Graffiti miteinschließt und viel über die soziale Gesellschaftsstruktur verraten kann.<sup>14</sup>

## Graffiti am Kunstwerk — Richard Serras »Torque« wird eingenommen

Fast 17 Meter ragen die sechs Stahlplatten seit 1992 in die Höhe, aneinander gelehnt schrauben sie sich als Turbine über dem Verkehrsknotenpunkt des Campuszentrums in den Himmel.<sup>15</sup>

Doch nach Uwe Loebens ist die Skulptur seit der Auftragsvergabe an Serra umstritten: Als Gründe nennt er, erstens: Sie gelte als Verschwendung von Geldern, da sich die Universität sowieso in einer schwierigen finanziellen Lage befand und Studiengänge gestrichen werden sollten;<sup>16</sup> zweitens war der Standort an der Universität unpassend; drittens sei die künstlerische Qualität von Serras Skulptur





gering, es handle sich eher um ein Stück Schrott; und viertens kritisiert er die undemokratische Vorgehensweise, die die Studierendenschaft aus dem Entscheidungsprozess ausschloss.<sup>17</sup>

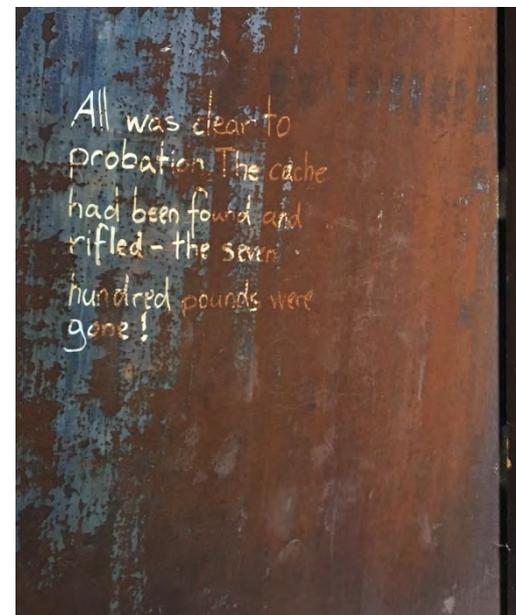
Aufgrund dessen richteten sich verschiedene Protestmaßnahmen bereits kurz nach der Aufstellung der Skulptur, unter anderem in Form eines Graffiti, gegen die Selbige – Der Grüne Punkt, bekannt aus dem deutschen Abfallsystem, zierte den Sockel der Skulptur und auch gepflanztes Efeu sollte »Torque« überwuchern.<sup>18</sup> Am Sockel im Innen- und Außenbereich der Skulptur finden sich bis heute verschiedene Graffiti, die sich den Kategorien *Tags* und *Writings* zuordnen lassen.<sup>19</sup>

Deutlich ist das Layering der Graffiti auf dem Sockel zu erkennen, große *Writings* verdecken

eine Vielzahl von *Tags*.<sup>20</sup> Im Außenbereich lässt sich auf den sechs Stahlplatten eine Reihe von zusammengehörigen *Tags* erkennen, sie ähneln sich in Schriftart und Farbe: »Individualität x x Wohlbefinden x Wandel Bewusstsein Kultur=Kontinuität X Ästhetik x Qualität«. Unterhalb dieses Schriftzugs finden sich andere *Tags* und *Writings*: »! 8 Mio. zu wenig« oder »CPS«. Die *Tags* im Inneren der Skulptur hingegen sind kaum lesbar, eine Ausnahme bildet das Zitat aus dem Roman Die Schatzinsel: »All was clear to probation. The cache had been found and rifled — the seven hundred pounds were gone!«

*Writings*, wie »CPS« und das daneben befindliche *Writing* sind in der Regel deutlich aufwendiger gestaltet als *Tags* und schwerer zu lesen. Sie schließen sich den gestalterischen Mitteln der einzelnen Stilrichtungen des Graffiti an, indem Buchstaben mit Konturen und Fülleffekten versehen und an die einzelne Schreibstile der Szene angelehnt werden.<sup>21</sup> Die ästhetische Qualität steht im Vordergrund.<sup>22</sup> Besonders die *Tags* haben eine kritischere Intention, indem sie wahrscheinlich die Finanzierungsentscheidungen der Universität des Saarlandes kritisieren. Für Mitglieder der Szene ist es anhand des Stils möglich *Writings* und *Tags* gewissen Sprüher zu zuordnen; für den Rest der Öffentlichkeit bleibt der Künstler anonym.<sup>23</sup>

Die Skulptur »Torque« gehört zu einem Kanon von Serras Kunstwerken, die sich mit Macht auseinandersetzen.<sup>24</sup> Bedrohlich ragt die Turbine vor ihrem Betrachter in die Höhe und verbannt ihn in eine Opferposition. Nach Christoph Wagner ist »Torque« damit ein Schikaneur.<sup>25</sup> Ihre Bedrohlichkeit generiere sich aus der scheinbaren Instabilität der Skulptur, welche das Gleichgewichtsempfinden des Betrachters verstöre.<sup>26</sup> Die Graffiti auf dem Sockel brechen mit diesen Charakteristika der Skulptur. Der grüne Punkt und der wiederholte Vorwurf der Geldverschwendung greifen Diskurse auf und kritisieren die Skulptur. Seit dem ersten Konstruktionsvorschlag ist »Torque« Ausgangspunkt und Ziel von Kritik an der Hochschulpolitik.<sup>27</sup>



Gleichzeitig wird die Aufstellung der Skulptur als Eingriff in die architektonische Gestaltung des Campus gewertet – Für Loebens ist das Ziel der Skulptur, den Campus und seinen Eingangsbereich zu verbinden.<sup>28</sup> In ihrer Publikation weist Kathrin Elvers-Svamberg auf die von »Torque« geschaffenen neuen Blickachsen hin, sobald man sich im Inneren der Skulptur befindet: Der Betrachter werde gezielt aus der vorschematisierten Bewegung, die der Campus determiniert, herausgenommen.<sup>29</sup> So eignet sich »Torque« von selbst Raum auf dem Campus an. Für die Graffits scheint dies ebenfalls der Fall zu sein. Sie eignen sich den Raum sogar doppelt an: Indem sie von der Skulptur Besitz ergreifen, nehmen sie auch den durch die Skulptur gestalteten Raum ein. Sie untergraben die Skulptur auf der einen Seite, auf der anderen Seite ergibt sich durch die Ortsgebundenheit der *Tags* und *Writings* auch eine Untergrabung des Campus und seiner Machtstrukturen an sich.

### Wilde Plakatierung vs. Denkmalschutz — Das saarländische Studentenhaus und der Feldzug gegen illegale Plakatierung

Der Architekt Walter Schrepf bedachte bereits in der Planung die künftigen Personengruppen, die ihren Alltag im brutalistischen Betonbau verbringen würden — ganz besonders die Studierenden. Gemäß Schrepf und Hajek wurden Maßnahmen ergriffen, um Vandalismus seitens der Studierenden vorzubeugen: Zwei Litfaßsäulen, stark reliefierte Wände bei den Treppenaufgängen der Essensausgabe und Stellwände böten zugleich Möglichkeiten für Plakatierungen und verhinderten Schmierereien.<sup>30</sup> Der Betreiber des Studentenhauses, das Studentenwerk im Saarland e. V., hat es sich ebenfalls zur Aufgabe gemacht, gegen Graffiti, Plakatierung und Flyer vorzugehen, indem eine entsprechende Hausordnung verabschiedet wurde,<sup>31</sup> auf deren Einhaltung großer Wert gelegt wird. Im Studentenhaus lassen sich unterschiedliche Arten von Plakatierung festmachen, die hier als legale, halblegale und illegale Fälle beschrieben werden.<sup>32</sup>

Grundsätzlich sind Plakate, Flyer und Graffiti untersagt, aber es gibt Ausnahmen: In Absprache mit dem Studentenwerk können Flyer und Plakate an vorgegebenen Stellen ausgelegt und aufgehängt werden, im Speisesaal beispielsweise müssen die Flyer aber nach der Essenszeit gesammelt und an einer exponierten Stelle gelagert werden.<sup>33</sup> Diese legale Plakatierung ist jedoch auf von Schrepf installierte Flächen und vom Studentenwerk bestimmte Personengruppen beschränkt.<sup>34</sup>

Hochschulgruppen und universitäre Einrichtungen dürfen auf Stellwänden und ausgeschriebene Betonpfeilern, jedoch nicht bei den Treppenaufgängen plakatieren. Für externe Gruppen, Institutionen, kommerzielle



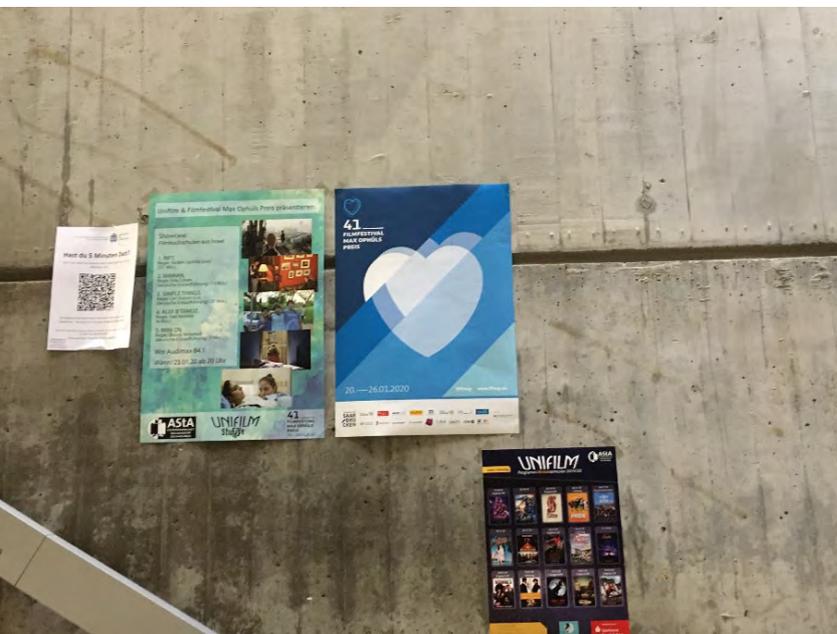
*Litfaßsäule im Eingangsbereich der Mensa mit Möglichkeit zur völlig freien und legalen Plakatierung*

und andere Institute ist ebenfalls eine der Stellwände freigegeben, ansonsten sind Stände anmietbar. Frei hingegen sind die beiden Litfaßsäulen im Eingangsbereich, an denen jeder plakatieren darf.<sup>35</sup>

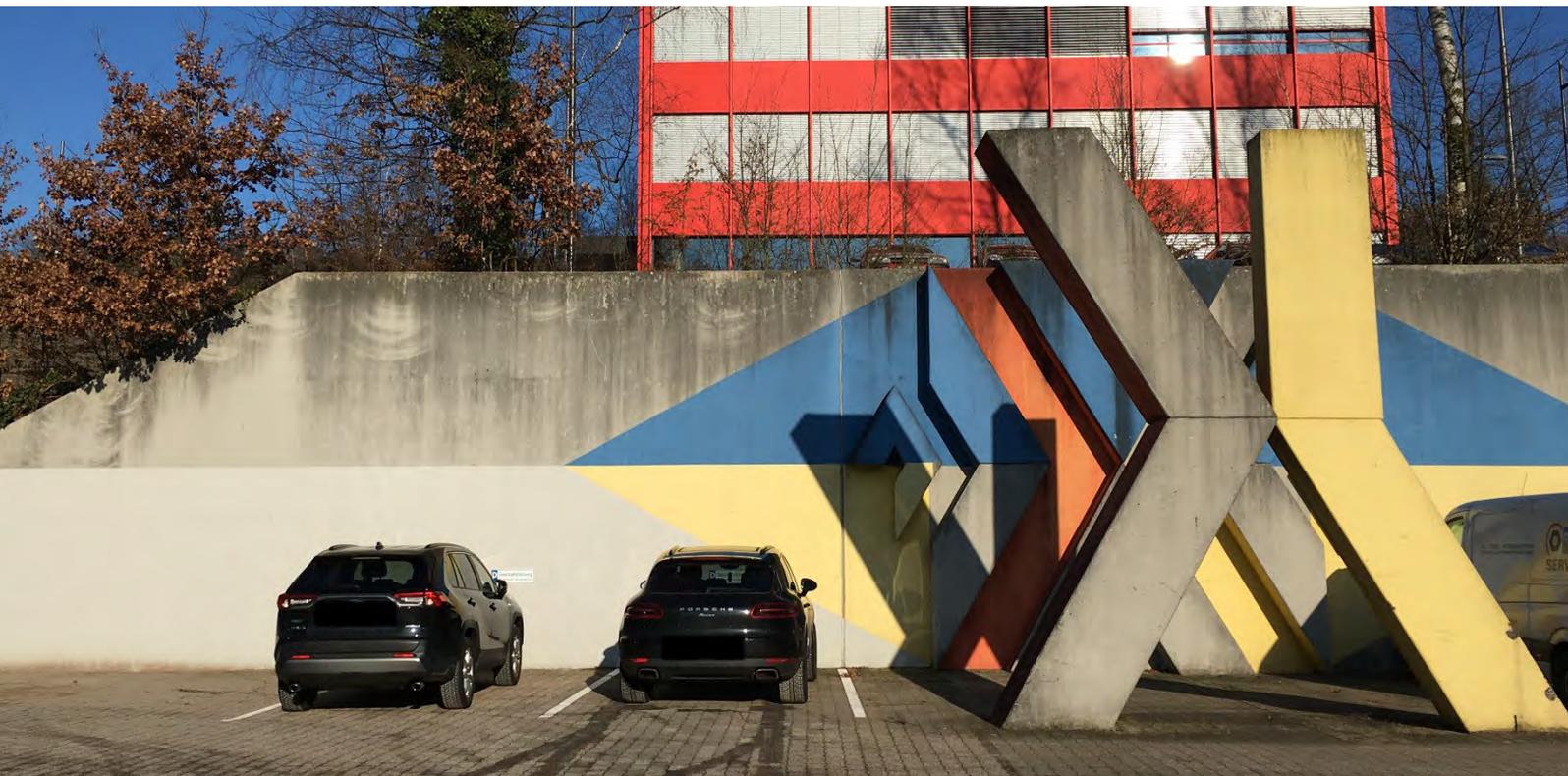
An diesen Orten findet sich legale Plakatierung, die auch vom Studentenwerk gebilligt wurde. Die sogenannte halblegale Plakatierung wird zwar vom Studierendenwerk genehmigt, befindet sich aber nicht an den speziell zu gelassenen Stellen.<sup>36</sup> So hängen beispielsweise Plakate von Hochschulgruppen in den Treppenaufgängen, die von Plakatierung frei bleiben sollten.<sup>37</sup> Abschließend finden sich auch Fälle von illegaler Plakatierung: Schichten von Plakaten und Aufklebern an Zigaretten- oder Snackautomaten und auf Seifenspendern in den Toiletten widersprechen der Reglementierung des Studentenwerks. Die Reinigungskräfte sind zwar angehalten diese zu beseitigen, doch sind Aufkleber schwer zu entfernen und an manchen Stellen kaum erreichbar.<sup>38</sup>

Das angeblich erste Graffiti findet sich seit dem 31. Oktober 2019 auf dem Gebäude des Studentenhauses, bei den Parkplätzen in der Nähe des Universitätslogos. Der *Tag* wurde ebenfalls auf der Litfaßsäule auf dem Vorplatz der Mensa und an zwei Studierendenwohnheimen gesprüht.<sup>39</sup> Zu sehen ist der *Tag* am Studentenheim jedoch nicht mehr. Das Studentenwerk hat dessen Übermalung angeordnet.<sup>40</sup>

Am Beispiel des Studentenhauses lassen sich sehr gut *top-down* und *bottom-up* Prozesse im Raumaneignungsprozess feststellen. Als reglementierende Institution fungiert hier besonders das Studentenwerk, welches mithilfe von *top-down* Maßnahmen Plakatierung einschränkt und bekämpft. Zwar erfolge im Vereinsvorstand, in welchem auch



drei Studierende mit Stimmrecht säßen, ein gemeinsamer Entscheidungsfindungsprozess, welcher der Studierendenschaft gewisse Plakatierungsfreiheiten lasse, aber sofortige Gegenmaßnahmen träten bei illegaler Plakatierung ein.<sup>41</sup> Alles was nicht genehmigt sei und an determinierten Stellen hänge, werde entfernt.<sup>42</sup> Zu *bottom-up* Maßnahmen zählen vor allem die Formen von illegaler Plakatierung und das Graffiti im Außenbereich. Konsequenterweise werden die Regeln des Studierendenwerks gebrochen und ignoriert, um Raum durch Plakatierung einzunehmen. Es handelt sich hierbei zwar nicht zwingend um reine politische oder gesellschaftskritische Akte, die auf dem Inhalt der Flyer und Plakate beruhen, aber allein der Akt des illegalen Anbringens an sich kann als Kritik an der Institution verstanden werden. Die halblegale Form der Plakatierung befindet sich zwischen *bottom-up* und *top-down* Prozessen: Es handelt sich um genehmigte Materialien, die sich der Hausordnung aber nicht durch ihren Anbringungsort unterwerfen. In allen drei Fällen bleibt die Plakatierung und Raumeignung — im Unterschied zu Graffiti — semianonym: Zwar können die Materialien einzelnen Institutionen zugeordnet werden, aber die Einzelperson, die die diese angebracht hat, bleibt unbekannt. Die Krönung der Raumeignung bildete das Graffiti, welches an mehreren Orten zu finden war und öffentlichkeitswirksam der Reglementierung widerspricht. Doch diese Raumeignung und *bottom-up* Maßnahme wurde durch die Überstreichung getilgt.



*Bereits überstrichenes Graffiti vor dem Studentenhaus*

## Was zu beweisen war — Aneignung von »Torque« und vom Studentenhaus

Die Analysen zeigen, dass Plakatierung, Flyer und Graffiti auf »Torque« und am saarländischen Studentenhaus eindeutig ihre Spuren im Raum hinterlassen haben. Bei beiden Kunstwerken widersetzen sich die verwendeten *bottom-up* Maßnahmen der allgemeinen Gesetzeslage oder der örtlichen Hausordnung. Im Fall von »Torque« ergreifen eindeutig die anonymen Graffitis Besitz vom Campusraum.

Durch ihre Ortsgebundenheit verschmelzen »Torque« und die Graffitis fast zu einem Objekt, welches die determinierte Raumstruktur des Geländes aufbricht. So ergreifen die *Writings* und *Tags* nicht nur Besitz von der Skulptur, sondern auch von dem sie umgebenden Raum. Im Studentenhaus lassen sich hingegen Fälle von legaler, halblegalen und illegaler Plakatierung feststellen, deren Überlebensdauer von ihrer Konformität mit der Hausordnung abhängt. Nur vereinzelt an Zigaretten- und Snackautomaten bleiben Reste von illegaler Plakatierung schichtweise erhalten. Hier sind die verantwortlichen Gruppen erkennbar, auch wenn die Anbringer selbst anonym bleiben. Das große Graffiti im Außenbereich generierte zwar am meisten Raum, wurde jedoch überstrichen.

Seit etwa 20 Jahren rücken Graffitis immer mehr ins Interessengebiet der wissenschaftlichen Forschung. Bisher wurden sie schon in Raumstudien über Jugendliche, die sich durch sie den öffentlichen Raum aneignen untersucht. Der Themenbereich der Plakatierung scheint jedoch in dieser Hinsicht noch nicht tiefgehend analysiert worden zu sein. Potenzielle Untersuchungen könnten die Verbindung von Raumaneignung durch unterschiedliche Maßnahmen noch tiefergehend untersuchen und dabei ebenfalls die Akteure und deren Motive in den Vordergrund rücken.



## Grenzen in der Mensa

Dem einen oder der anderen mag es schon einmal aufgefallen sein — einen ganzheitlichen Raumeindruck vom Speisesaal in dieser Mensa bekommt man nur dann, wenn man sich durch ihn hindurch bewegt.<sup>1</sup> Begründet liegt dies in der Architektur, in Raumkästen, Bühnen, Wandscheiben, Stegen, Platten und Reliefs, die nach vorne stoßen, herab hängen, Raumnischen ausgrenzen, Raumhöhen vortäuschen, den Blick verstellen oder verfremden.<sup>2</sup> Für dieses Projekt wurde daher die Frage gestellt, inwiefern Grenzen in unserem Speisesaal existieren. Welche Grenzen gibt es, warum gibt es sie, und welchen Einfluss haben diese Grenzen auf uns?

Um dies zu untersuchen, wird die soziale Form der Zerlegbarkeit und Begrenzung von Georg Simmel dem Projekt als theoretischer Hintergrund zugrunde gelegt. Im Folgenden steht daher zunächst eine kurze Einführung zu Simmel und seiner Raumtheorie, bevor Vorgehen und Ergebnisse des Projekts dargestellt werden. Am Ende findet sich ein kurzer Ausblick auf den Nutzen des Projekts.

### Georg Simmel und seine Raumtheorie

Simmel gilt als ein Pionier raumsoziologischen Denkens.<sup>3</sup> Er bestimmt die Grenze als eine räumlich formende, soziale Tatsache und verdeutlicht das Verhältnis zwischen sozialen Beziehungen und dem Raum durch »Raumqualitäten« und »Raumgebilde«.<sup>4</sup> Dabei analysiert er die Projektionen in den Raum und die Art und Weise, wie diese auf das Leben und die Form der sozialen Gruppen wirken, allerdings nie in dem Sinne, dass der Raum selbst als Ursache für bestimmte Ereignisse angesehen werden könnte.<sup>5</sup> Den Raum beschreibt Simmel vielmehr als eine »an sich wirkungslose Form«<sup>6</sup> und die Wechselwirkungen unter den Menschen als eine Raumerfüllung<sup>7</sup>. Damit stehen Wechselwirkung und Raum in einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis: die Wechselwirkung sorgt für die soziale Relevanz des Raumes, während sie gleichzeitig ohne den Raum als formale Bedingung nicht zustande kommen könnte.<sup>8</sup>

Simmel formuliert nun fünf Raumqualitäten, die gleichermaßen die sozialen Wechselwirkungen ermöglichen und limitieren:<sup>9</sup> zunächst nennt er die Ausschließlichkeit des Raumes, nach der »jeder Raumteil eine Art von Einzigartigkeit [hat], für die es kaum eine Analogie gibt.«<sup>10</sup> Die zweite, für dieses Projekt entscheidende, Raumqualität ist die Zerlegbarkeit und Begrenzung des Raumes.<sup>11</sup> Er unterscheidet dabei zwischen dem »natürlichen Raum«, der keine absolute Grenze besitzt, und dem gesellschaftlich verfassten Raum, welcher sich durch Grenzziehungen kennzeichnet.<sup>12</sup> Grenzen drücken somit in erster Linie soziale Gegenseitigkeitsverhältnisse aus und prägen die jeweiligen sozialen Verhältnisse innerhalb, wenn sie sich erst im Raum manifestiert haben.<sup>13</sup> Weitere Raumqualitäten sieht Simmel in der Fixierung<sup>14</sup>, der Beziehung von Nähe und Distanz,<sup>15</sup> und der Bewegung.<sup>16</sup> Diese »Raumqualitäten« beeinflussen die Art und Weise der Wechselwirkungen im Raum, und manifestieren sich in »Raumgebilden«, die als räumliche Strukturen aus den Prozessen der Wechselwirkungen entstehen.<sup>17</sup>

## Grenzen in der Mensa — Vorgehen

Bevor das Vorgehen innerhalb des Projektes näher erläutert wird, soll kurz auf die Bedeutung von Grenzen eingegangen werden.

Im Allgemeinen sind Grenzen ein Mittel zur Trennung zwischen einem Innen und einem Außen.<sup>18</sup> Heute zielt dies vor allem auf die Definition einer Nicht-Zugehörigkeit ab und die Grenze erhält einen dualen Charakter — gleichzeitig als Produkt und als Produzent einer sozialen Ordnung.<sup>19</sup> Gleichwohl versteht Georg Simmel die Grenze als etwas, das nicht als vorgegebene Linie existiert, sondern als ein von den Menschen, die an ihr leben, Geschaffenes.<sup>20</sup> Dies bedeutet weiter, dass Räume durch Praktiken »gemacht« werden, die ihrerseits einer eignen Logik oder vorgegebenen Normen folgen oder von diesen abweichen.<sup>21</sup> Die Räume werden dadurch zu einer Organisationsform des Nebeneinanders und der Gleichzeitigkeit.<sup>22</sup>

Neben der Lektüre verschiedener Fachliteratur, waren für das Identifizieren verschiedener Grenzen in der Mensa der eigene Aufenthalt dort und die Beobachtung vor Ort entscheidend. Dabei wurde zunächst gefragt, welche (subjektiven) physischen Grenzen es gibt, und ob es auch (subjektiv empfundene) Grenzen gibt, die nicht unbedingt durch physische Barrieren abgetrennt sind. Die Küchentheke als bauliches Element fällt schnell ins Auge. Aber wie verhält es sich beispielsweise mit den (subjektiv empfundenen) Grenzen zu den Örtlichkeiten der Mitarbeiter\*innen an den Kassen und der Rückgabe oder bezüglich der besetzten Tische, die durch unsere gesellschaftliche Ordnung als persönlicher Raum eines anderen gekennzeichnet sind?

Darauffin wurde nach der Entstehung dieser beobachteten Grenzen gefragt. War es Planung des Architekten oder ein unbewusster Vorgang? Und welche Qualität hat eine Grenze überhaupt? Hindert sie mich daran, physisch in einen anderen Teil des Speisesaals zu gelangen, kann ich die Grenze sehen, kann ich durch die Grenze hindurchsehen oder eben nicht? Diesen Fragen wurde vor allem durch intensives Beobachten und eigenes Erleben nachgegangen, um schließlich herauszufinden, wie diese Grenzen unser Verhalten beeinflussen.

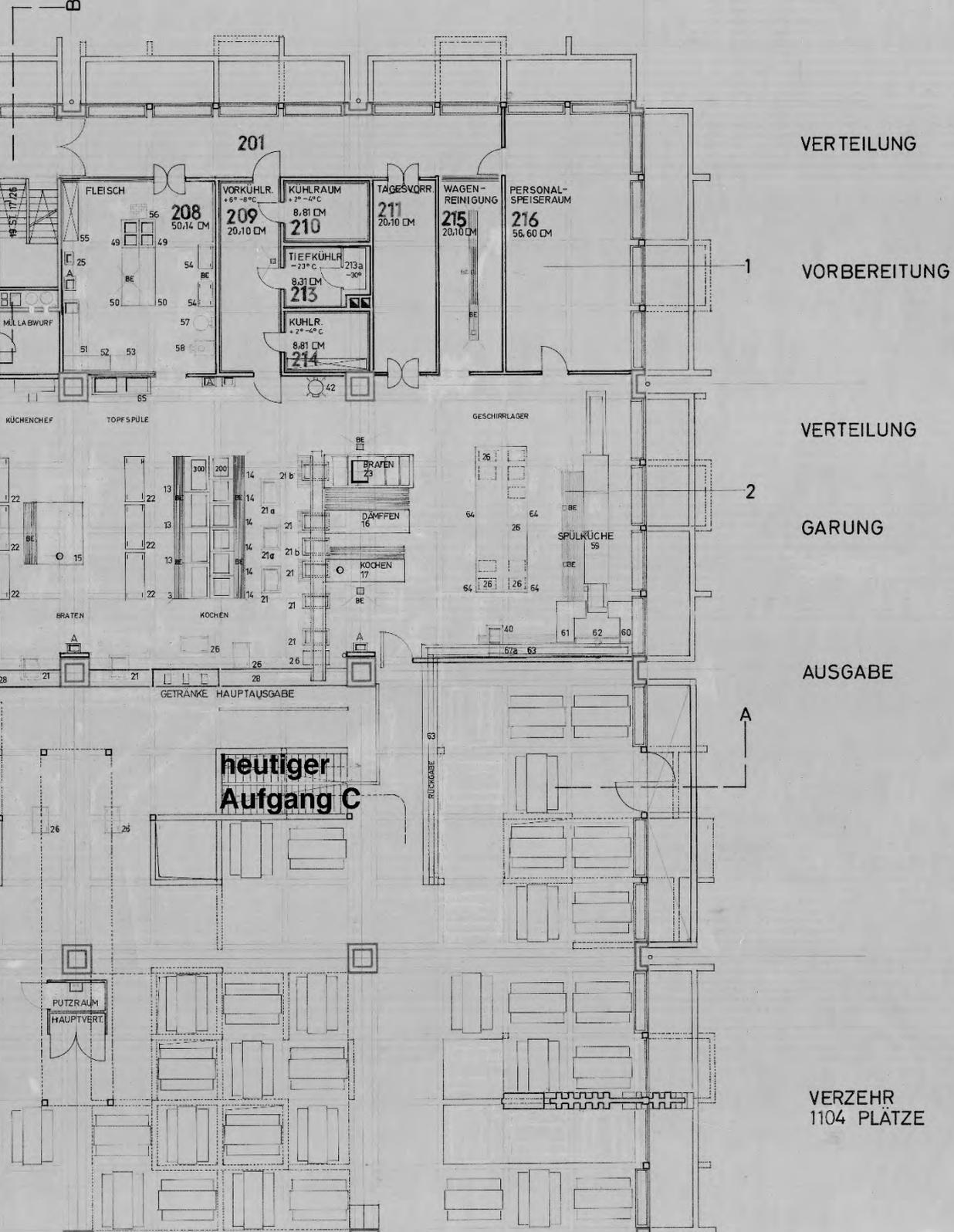
## Grenzen in der Mensa — Ergebnisse

*Welche Grenzen gibt es im Speisesaal der Mensa?*

Die erste Grenze, die ein jeder, der den Speisesaal durch die Treppenaufgänge betritt, wohl wahrnimmt, ist die Mensatheke. Sie dient als ein raumteilendes Element und gleichzeitig als Leitlinie für den Eintretenden.<sup>23</sup> Circa hüfthoch und mit einer Blende versehen, ermöglicht sie den Blick in die »andere Hälfte«<sup>24</sup> und dient zugleich der Annahme des Essens von den Mitarbeiter\*innen.

Hat man sein Essen aus dem Leitsystem der Theke entgegengenommen, geht es entweder noch schnell zur Kasse oder direkt zum Tisch. Dabei fallen weitere bauliche Grenzen auf: Beton- bzw. Plattenelemente, die den Raum unterteilen, entweder als durchgängige Fläche am Boden oder auch mal von der Decke hängend (vgl. Abbildungen S. 59).





VERTEILUNG

VORBEREITUNG

VERTEILUNG

GARUNG

AUSGABE

VERZEHR  
1104 PLÄTZE

**heutiger  
Aufgang C**

*Ausschnitt aus dem  
Originalgrundriss*

Wie eben angesprochen, gibt es auch Arbeitsplätze von Mensamitarbeiter\*innen, die sich nicht hinter der Kuchentheke befinden. Hat man ein Essen aus dem Freeflow gewählt, muss man vor dem kulinarischen Genusserlebnis an den Kassen vorbei. Klar zu sehen ist der tatsächliche Arbeitsplatz der Mitarbeiter\*in, der bis circa Hüfthöhe physisch abgetrennt ist.

Möchte man sein Essen nun genießen, gilt es einen Platz im Speisesaal zu finden. Auf den ersten Blick nicht unbedingt zu erkennen, dienen Bodenplatten dazu, jeden Tisch an seinem genauen Standort zu halten.<sup>25</sup> Hier kommen die ersten nicht unbedingt sichtbaren Grenzen ins Spiel: bei der Suche nach dem passenden Sitzplatz sollte der persönliche ›Grenzraum‹ der anderen gewahrt werden, sodass man sich eher nicht an den letzten freien Platz eines voll besetzten Tisches setzen würde, kennt man die dort Speisenden nicht (und sind noch weitere freie Plätze in Sicht). Auch bei einem Tisch, der nur von einer Person genutzt wird, würde man selten den Platz direkt neben oder direkt gegenüber der Person wählen, da so mutmaßlich in den persönlichen Raum des ›Fremden‹ eingedrungen würde.

Hat man sein Essen beendet, werden die Tablett mit den Tellern zur Rückgabe gebracht. Hier ist ähnlich wie im Kassenbereich circa hüfthoch eine physische Barriere durch das Fließband gegeben, die jedoch umlaufen werden kann. Hier kommt zusätzlich noch eine unsichtbare Grenze ins Spiel, die den Besucher\*innen unbewusst aufzeigt, wo der Bereich der Mitarbeiter\*innen beginnt, nämlich hinter dem Fließband, und wo man folglich als Gast nichts zu suchen hat.

#### *Wie sind die Grenzen entstanden und welche Qualitäten haben sie?*

Beim Suchen und Finden der Grenzen wurde schnell klar, dass viele Grenzen, die wir bei einem Besuch im Speisesaal wahrnehmen, nicht aus gesellschaftlichen Gepflogenheiten entstanden sind, sondern ganz bewusst durch die Architektur aufgebaut wurden. Ein Blick auf den Grundriss verdeutlicht dies: ein Raster kennzeichnet den Aufbau des gesamten Studentenhauses.<sup>26</sup> Insgesamt 25 Einheiten in 12 x 12 m teilen den Raum in sich auf, die Mensatheke dient dazu, den Raum in zwei Hälften zu splitten.<sup>27</sup> Jeder Tisch hat einen genau festgelegten Standort,<sup>28</sup> die Plattenelemente sollen den Raum in kleinere, rechteckige Kompartimente einteilen<sup>29</sup> und natürlich ist auch die Gestaltung des Kassen- und Rückgabebereichs Teil der architektonischen Konzeption. Lediglich die Grenzen, die den persönlichen Bereich anderer umgeben, sind nicht aus der Architektur des Gebäudes entstanden und nicht sichtbar, wenn auch aus subjektiver Sicht wahrnehmbar.

Die Qualität der zuletzt genannten Grenzen ist schnell zusammengefasst: sie sind unsichtbar, aber trennen, wenn auch nicht physisch. Anders sieht es bei den architektonischen Grenzen aus. Wie die Beschreibungen bereits verdeutlicht haben, sind es physische Grenzen, die uns davon abhalten sollen, den Raum ›hinter‹ der Grenze zu betreten. Die Mensatheke jedoch erlaubt bewusst einen Blick ›auf die andere Seite‹, man kann also die Begrenzung sehen, gleichzeitig aber auch teilweise hindurchsehen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Kassen- und Rückgabebereich: physische Grenzen trennen den Raum klar ab, durch die geringe Höhe erlauben sie jedoch ein Interagieren mit den Mitarbeitern\*innen, welches an diesen Stellen auch notwendig ist, und die Grenzen in ihrer Qualität durchlässig machen. Insbesondere am Rückgabebereich kommt zur physischen Grenze die gesellschaftliche Ordnung ins Spiel, die zusätzlich den Bereich der Mitarbeitenden abgrenzt, jedoch nicht physisch gegeben und sichtbar ist. Die durch den Raum verteilten Betonelemente haben eine ähnliche Qualität. Grundsätzlich trennen sie den Raum wie oben erläutert, erlauben aber dennoch das Umlaufen und damit



›Überschreiten‹ der Grenze. Da die Plattenelemente keine durchgehende Fläche bilden, sondern vielfältig unterteilt sind,<sup>30</sup> gewähren auch sie einen Blick auf die jeweils andere Seite. Zudem verändern sich diese Grenzen dynamisch durch die Bewegung im Raum.

#### *Wie beeinflussen die Grenzen unser Verhalten?*

Durch die bisherige Betrachtung des Speisesaals wurde in Ansätzen bereits deutlich, dass Grenzen Räume konfigurieren, die Gestaltungsmöglichkeiten und -notwendigkeiten in sich bergen,<sup>31</sup> und dass die Vorstellungen von Grenzen immer auch etwas Dynamisches in sich tragen.<sup>32</sup> Inwiefern diese Grenzen unser Verhalten letztlich beeinflussen soll in diesem Abschnitt dargelegt werden.

Um nochmals Simmels Raumqualität der Zerlegbarkeit und Begrenzung expliziter aufzugreifen, sei in Erinnerung gerufen, dass Grenzen in erster Linie soziale Gegenseitigkeitsverhältnisse ausdrücken und für die jeweiligen sozialen Verhältnisse innerhalb prägend sind<sup>33</sup>. Betrachtet man die Beschreibungen der Grenzen im Speisesaal wird deutlich, dass diese Aussage auch in unserem Fall angewendet werden kann. Ein einfaches Beispiel ist zunächst die Mensatheke. Wie gezeigt, stellt sie eine physische, aber für den Blick durchlässige Grenze da, und fungiert innerhalb des Speisesaals als eine Leitlinie für den Besucher. Durch die physische Trennung wird klar das Verhältnis zwischen Mitarbeiter\*innen und Besucher\*innen definiert: Letztere zeigen durch das Anstehen an einer Ausgabe den Wunsch, ein Essen zu bekommen, während Erstere für deren Zubereitung und Ausgabe verantwortlich sind. Die Situation selbst bestimmt auch das soziale Interagieren der Beteiligten miteinander an der Grenze, einer gibt, einer nimmt und bedankt sich im besten Fall auch dafür. Gleiches gilt an Kasse- und Rückgabebereich. Die physische Grenze definiert den Ablauf der Interaktion zwischen Mensamitarbeiter\*innen und Mensabesucher\*innen und das Verhältnis in dem beide zueinanderstehen, auch wenn stellenweise die Grenzen nicht zu sehen sind, wie bei der Rückgabe.

Anders ist es mit den Betonelementen, die den Raum optisch teilen. Diese Grenzen haben einen deutlich dynamischen Charakter, da man hindurchsehen und sie umlaufen kann. Diese Grenzen kann der Besuchende für sich nutzen, um im großen Speisesaal einen ›Raum für sich selbst‹ zu finden. Diese Grenzen beeinflussen unser Verhalten also je nachdem, wie wir unsere Essenszeit verbringen wollen: für alle anderen sichtbar mitten drin an einem beliebigen Tisch oder eher abgeschirmt, nahe eines Trennelements in einer Ecke.

Die unsichtbaren (unbewusst subjektiven) Grenzen an den einzelnen Tischen sind, wie gezeigt, aus unserer gesellschaftlichen Ordnung entstanden und prägen somit insbesondere unsere Beziehungen untereinander. Die Entscheidung für einen freien Platz ist abhängig von der unbewussten Vorstellung des persönlichen Grenzraums und dem der anderen. Sehen wir Freunde an einem Tisch, verschmelzen die einzelnen Grenzen zur Grenze der Gruppe, zu der wir gehören. Bei Fremden überwiegt oft das Bedürfnis, die eigenen Grenzen zu wahren und mehr Abstand zu halten.

Natürlich können diese Grenzen aber auch bewusst durchbrochen werden, beispielsweise an den meet-and-eat-Tischen, die untereinander noch unbekannte Kommiliton\*innen beim Essen zusammenbringen sollen.

Die bewusst und unbewusst entstanden Grenzen innerhalb des Speisesaals bedingen also in vielfacher Hinsicht unser Verhalten und unsere Beziehungen zu anderen an und innerhalb der Grenzen. Der Speisesaal stellt damit einen gesellschaftlich verfassten Raum nach der Theorie Simmels dar, welcher sich durch Grenzziehungen kennzeichnet.



## Grenzen in der Mensa — Ausblick

Wie gezeigt wurde, sind viele Grenzen in unserem Speisesaal durch die Architektur selbst entstanden und beeinflussen spezifisch unser Verhalten. Es zeigt sich, dass Raumstrukturen bewusst gestaltet werden können und sollen, und damit Bewegungen und Beziehungen beeinflussbar sind. Grenzen entstehen und bedingen unser Verhältnis zueinander. Dies kann im positiven als auch negativen bei der Gestaltung von Räumen im Allgemeinen genutzt werden, bewusst oder auch unbewusst, und damit in vielfältiger Weise die Beziehung der Menschen zu und in diesem Raum prägen.





Warteschlange vermeiden

1. ...

2. ...

3. ...

4. ...

5. ...

6. ...

7. ...

8. ...

9. ...

10. ...

11. ...

12. ...

13. ...

14. ...

15. ...

16. ...

17. ...

18. ...

19. ...

20. ...

21. ...

22. ...

23. ...

24. ...

25. ...

26. ...

27. ...

28. ...

29. ...

30. ...

31. ...

32. ...

33. ...

34. ...

35. ...

36. ...

37. ...

38. ...

39. ...

40. ...

41. ...

42. ...

43. ...

44. ...

45. ...

46. ...

47. ...

48. ...

49. ...

50. ...

51. ...

52. ...

53. ...

54. ...

55. ...

56. ...

57. ...

58. ...

59. ...

60. ...

61. ...

62. ...

63. ...

64. ...

65. ...

66. ...

67. ...

68. ...

69. ...

70. ...

71. ...

72. ...

73. ...

74. ...

75. ...

76. ...

77. ...

78. ...

79. ...

80. ...

81. ...

82. ...

83. ...

84. ...

85. ...

86. ...

87. ...

88. ...

89. ...

90. ...

91. ...

92. ...

93. ...

94. ...

95. ...

96. ...

97. ...

98. ...

99. ...

100. ...

Jetzt eiskalt erfrischen!



## Die Mensa: Fresspalast oder Ort der Vergemeinschaftung?

Das Studentenhaus wird täglich von vielen Studierenden, Dozent\*innen, Professor\*innen, Angestellten und externen Gästen aufgesucht. Es ist eines der Zentren des universitären Lebens und ein Ort, an dem Studierende, die sich aufgrund der räumlichen Distanz ihrer Fakultäten im Alltag nicht begegnen, zusammenkommen. Im Jahr 2020 wird das 50-jährige Bestehen des Gebäudes gefeiert. Doch wie Verhalten sich die Gäste während ihres täglichen Mensabesuchs? Ist der Speisesaal ein Fresspalast oder doch ein Ort der Vergemeinschaftung?

Das von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek entworfene Studentenhaus soll mehrere Funktionen vereinen. So befinden sich vor Ort die Studentenwerkverwaltung, Versorgungsräume, ein Kindergarten, ein Veranstaltungsraum sowie ein großer Speisesaal und eine Cafeteria.<sup>1</sup> Die »Grundidee war die ›Sitzlandschaft‹ im Wald«,<sup>2</sup> so Walter Schrempf über sein Projekt. Gestalterisch wurde das Gebäude daher nach dem Prinzip einer begehbaren Plastik entworfen.<sup>3</sup> Der Speisesaal dient als Ausgangspunkt der künstlerischen Gestaltung und erhält durch die Zusammenarbeit von Architekt und Bildhauer, ebenso wie der Rest des Gebäudes, eine einzigartige Raumwirkung. Erreicht wird dieser Effekt durch mehrere architektonische, plastische und künstlerische Strategien und Mittel. Zu erwähnen sind hierbei die farbigen Akzente in rot, blau und gelb, die im Kontrast zum Schichtbeton stehen. Plastische Elemente ragen als ineinander verschachtelte Rechtecke, Rauten und Dreiecke in den Raum. In unterschiedlichen Größen dienen sie als Raumteiler und schaffen es, aus einem großen hallenartigen Speisesaal, kleine rechteckige Raumelemente zu formen. Durch die großen und kleinen Formen bleibt der Raum in seiner Gesamtheit für den Besucher sichtbar. Von den Sitzplätzen können die Gäste den Raum durchblicken, allerdings erfahren sie an unterschiedlichen Standorten einen völlig anderen Raumeindruck. Durch die offene Gestaltung des Innenraums, die Durchbrüche in den Betonelementen und die bodentiefen 3 x 3 m hohen Fensterfronten wird über den Tag hinweg ein Spiel aus Licht und Schatten erzeugt. Die plastischen Raumteiler setzen sich an der Außenfassade des Gebäudes fort und schaffen dadurch eine räumliche Verschränkung in den Umland. Nicht zuletzt wird durch die Kombination dieser besonderen Architektur und des lichtdurchfluteten Raums die Vorstellung im Freien, inmitten der Natur, zu speisen erreicht. Die Formen, Plastiken und farbigen Akzente sind angepasst an das Grundraster des Gebäudes von 12 x 12 m, so dass dieses in sich selbst ein Gesamtkunstwerk und eine begehbare und erfahrbare Raumplastik darstellt.<sup>4</sup> Die Studierenden, Professor\*innen, Dozent\*innen, Angestellten und Gäste können während ihres Mensaaufenthalts eine einzigartige Synthese von Kunst und Leben erfahren.

Es bleibt die Frage offen, wie sie diese Möglichkeit nutzen? Das Studentenhaus wurde 1970 eröffnet und steht seit 1997 unter Denkmalschutz. Seither hat es sich in vielerlei Hinsicht verändert, ist aber nach wie vor Anziehungspunkt für Kunstinteressierte.<sup>5</sup> Dem Gebäude wurde bereits 1969 nachgesagt, dass es nicht nur den Zweck eines Studentenhauses erfülle, sondern auch die Kommunikationsbedürfnisse von Studierenden während ihrer Mittagspause stillen kann.<sup>6</sup> In diesem Projekt soll dieses Gestaltungsziel nun anhand einer teilnehmenden Beobachtung näher untersucht werden.

## Die theoretische Grundlage

Die Grundidee entstammt dem Aufsatz »Observing places: using space and material culture in qualitative research« von Paddy O’Toole und Prisca Were mit einem ethnomethodologischen Forschungsansatz. Im Rahmen ihrer Arbeit analysieren sie, wie sich Raum und materielle Kultur auf das Verhalten, die Machtpositionen und die Identität der Mitarbeiter auswirkt. Sie nutzen für ihre Untersuchung Daten aus einem Technologieunternehmen, die sie während einer teilnehmenden Beobachtung sammeln konnten. Ergänzend verwenden sie Interviewmaterialien, Dokumente und Raumpläne des Unternehmens.<sup>7</sup> Zu Beginn ihres Aufsatzes stellen sie Ansätze zu theoretischen Grundlagen der materiellen Kultur und des Raums vor, die für die folgenden Ausführungen von Bedeutung sein werden. Der Raum ist nicht nur ein Ort, an dem Menschen Dinge tun, er nimmt auch eine kulturelle und politische Bedeutung ein. Er nimmt Einfluss auf die Kommunikation und das kulturelle Verständnis der Menschen, die sich dort aufhalten. Durch seine Wirkung auf das Individuum oder die Gruppe kann Nähe oder Distanz gefördert werden. Plätze bzw. Orte werden durch die räumliche Begrenzung bestimmt. Sie befinden sich im Raum und werden vom Menschen und seiner Interaktion geformt:<sup>8</sup> »[P]eople make spaces into places.«<sup>9</sup>

Die Ethnomethodologie wurde von Harold Garfinkel begründet und beschäftigt sich mit praktischen und alltäglichen Aktivitäten der Menschen und der Frage, wie sie diese in der Gesellschaft nutzen um ihre Praktiken zu erklären. Das Ziel der Forschung ist es die soziale Wirklichkeit der Menschen zu erkennen und Methoden zu bestimmen, die Menschen nutzen, um ihre soziale Wirklichkeit zu konstruieren. Demnach soll die Welt verstanden werden, wie sie im Alltäglichen von den Individuen wahrgenommen wird.<sup>10</sup>

## Die Untersuchung

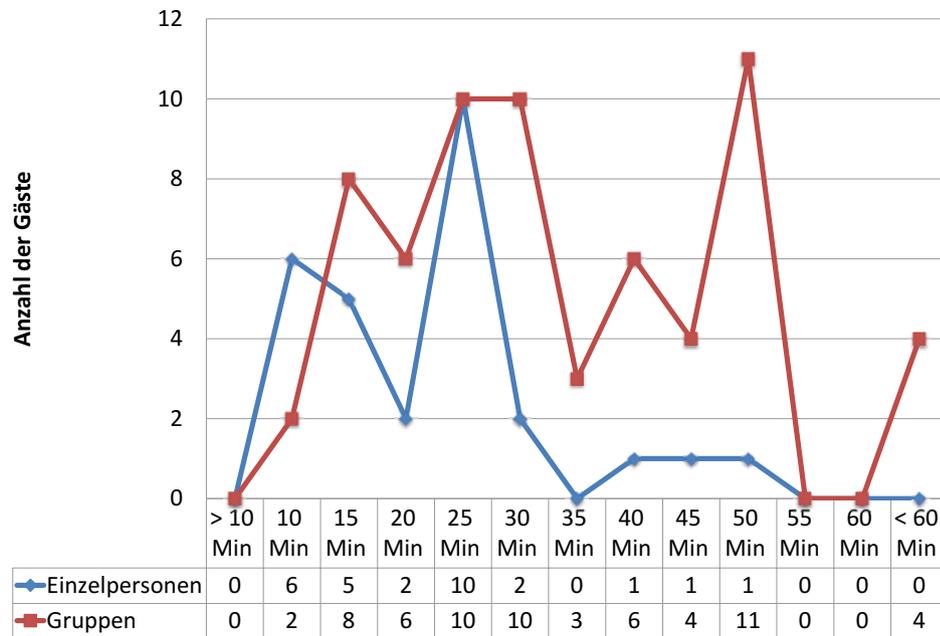
Das Studentenhaus in Saarbrücken wurde, wie bereits erwähnt, von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek als begehbare Plastik mit einer Sitzlandschaft im Speisesaal entworfen. Im Folgenden soll auf Basis der teilnehmenden Beobachtung aufgezeigt werden, wie dieser Ort von den Besuchern während der täglichen Mittagspause genutzt wird. Im Rahmen der von O’Toole und Were aufgezeigten Eigenschaften von Räumen und Orten soll gleichzeitig untersucht werden, wie sich der Mensch unter Berücksichtigung der räumlichen Gegebenheiten und der Intention der Bauherren während seines Aufenthalts verhält. An zwei Tagen wurde das Verhalten der Gäste im Zeitraum von 11:30 Uhr bis 14:30 Uhr an insgesamt vier Tischen untersucht. Aufgrund der mangelnden Übersichtlichkeit war es nicht möglich, den Untersuchungsraum auf weitere Tische auszuweiten.

Die Beobachtungen fanden am 23. Januar 2020 und 04. März 2020 statt. Während der jeweils drei Stunden wurden die Gäste an den ausgewählten Tischen beobachtet und die Erkenntnisse in eine zuvor aufgestellten Excel-Tabelle eingetragen. Angaben darüber, ob es sich um Studierende oder Gäste sonstiger Zugehörigkeit handelt, konnten lediglich geschätzt und daher für die folgende Analyse nicht berücksichtigt werden. Nach der Systematisierung der Daten in weiteren Tabellen war es möglich erste Erkenntnisse über die Anzahl der Teilnehmer und deren Verteilung zu bestimmten Uhrzeiten sowie hinsichtlich spezifischer Beschäftigungsformen zu treffen. Zur Visualisierung wurden die wichtigsten Daten in Grafiken transformiert.

| Personen am Tisch |        |           |                   | Beschäftigung |            |              |            |            |
|-------------------|--------|-----------|-------------------|---------------|------------|--------------|------------|------------|
| Gruppe            | Person | Sitzplatz | Gruppen-<br>größe | Kopf-hörer    | Smartphone | Unterhaltung | Gar nichts | Sons-tiges |
| A                 | 1      | 1         | 1                 |               |            |              | X          |            |
| B                 | 1      | 8         | 4                 |               |            | X            |            |            |
| B                 | 2      | 7         | 4                 |               |            | X            |            |            |
| B                 | 3      | 4         | 4                 |               |            | X            |            |            |
| B                 | 4      | 3         | 4                 |               | X          | X            |            |            |

| Geschätzte Zugehörigkeit |           | Aufenthaltsdauer |       | Anmerkungen |
|--------------------------|-----------|------------------|-------|-------------|
| Student                  | Sonstiges | Kommen           | Gehen |             |
|                          | X         | 11:35            | 11:45 |             |
| X                        |           | 11:45            | 12:05 |             |
| X                        |           | 11:45            | 12:05 |             |
| X                        |           | 11:45            | 12:35 |             |
| X                        |           | 11:45            | 12:35 |             |

Auszug aus der Excel-Tabelle zur teilnehmenden Beobachtung



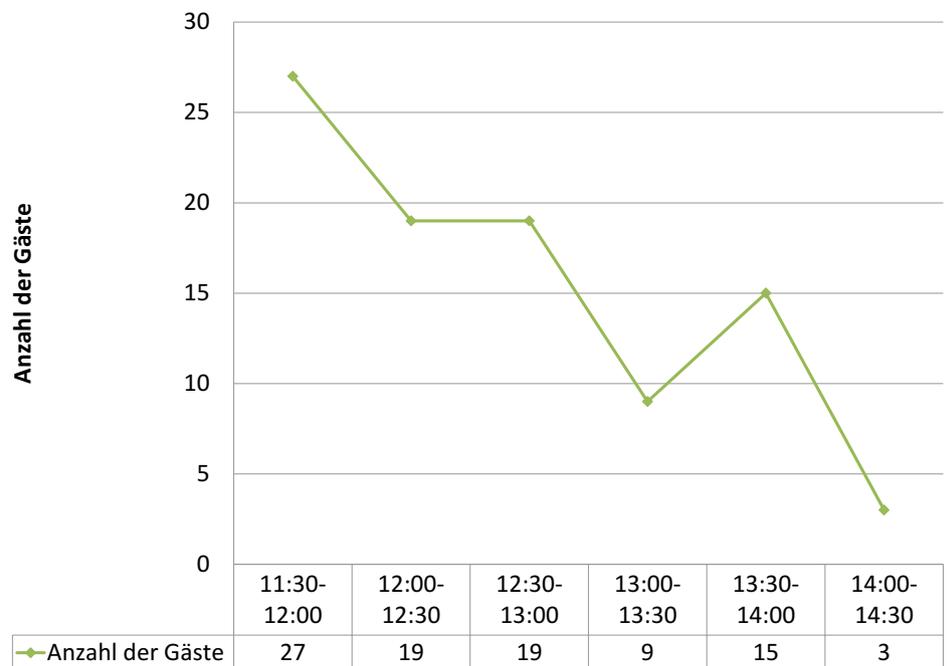
Die Grafik zeigt die Aufenthaltsdauer der Gäste in Abhängigkeit dessen, ob sie als Einzelperson oder in einer Gruppe unterwegs waren.

## Die Ergebnisse

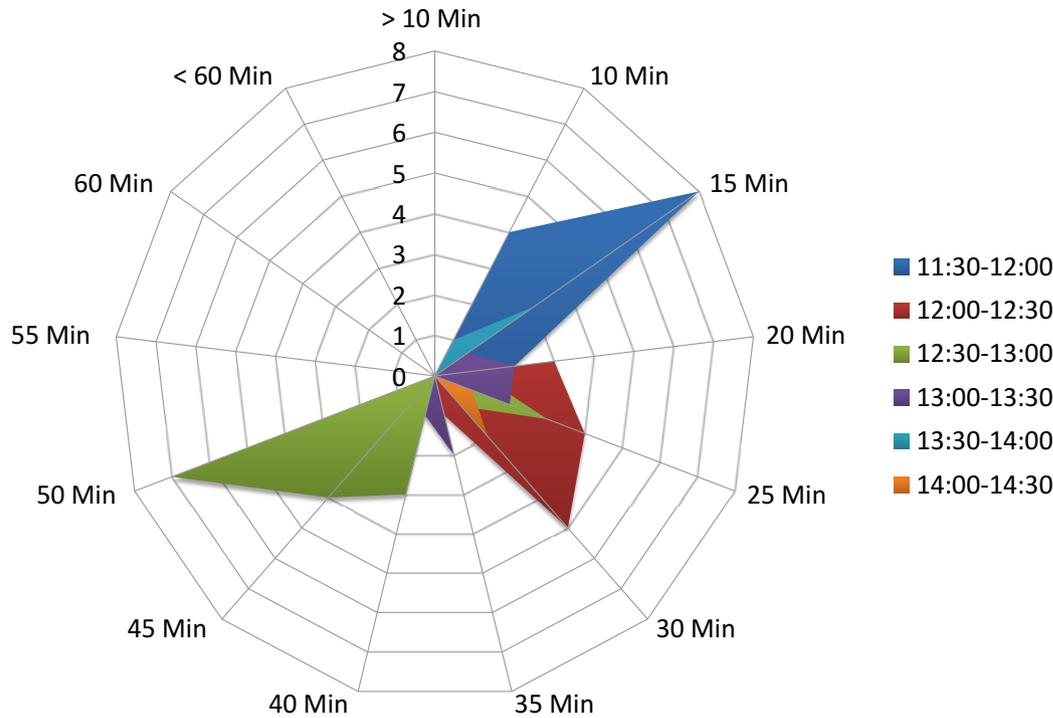
Erfasst wurden insgesamt 92 Personen, von denen sich 56 am ersten und weitere 36 am zweiten Tag im Speisesaal aufhielten. Die Diskrepanz ist auf zwei Faktoren zurückzuführen. Der spätere Termin lag bereits in der vorlesungsfreien Zeit, wodurch es nicht verwunderlich ist, dass weniger Menschen die Mensa aufgesucht haben. Erschwerend kommt hinzu, dass es zu diesem Zeitpunkt vermutlich bereits erste Auswirkungen des Virus Covid-19 gegeben haben könnte. Untersucht wurden insgesamt 28 Einzelpersonen und weitere 64 Besucher, die Teil einer Gruppe waren. Die Gruppengröße beläuft sich auf zwei bis sechs Personen, wobei es sich in den meisten Fällen um maximal vier Menschen pro Gruppe handelt. Hier sind starke Abweichungen hinsichtlich der Aufenthaltsdauer zu erkennen. So beträgt das arithmetische Mittel von Einzelpersonen ca. 22 Minuten, wohingegen Gruppen mit durchschnittlich 34 Minuten sehr viel länger im Speisesaal verweilen. Wird die Anzahl der Gäste, die mindestens 30 Minuten vor Ort bleiben, verglichen, kann festgestellt werden, dass dies lediglich auf 5 von 28 Einzelpersonen und auf mehr als die Hälfte der Gruppenbesucher zutrifft.<sup>11</sup>

Wird die Aufenthaltsdauer unabhängig der Gruppengröße und unter Berücksichtigung der Ankunftszeit betrachtet, können darüber hinaus weitere Erkenntnisse getroffen werden. Deutlich wird, dass kurz nach Öffnung die meisten Gäste in die Mensa strömen, die Zahlen zwischen 12:00 Uhr und 13:00 Uhr stagnieren und im Anschluss leicht abnehmen. Erst ab 13:30 Uhr ist ein erneuter Anstieg der Gästezahlen festzustellen, die allerdings kurz vor Schließung der Essensausgabe erneut rapide sinkt. Diese Entwicklung kann von den Vorlesungszeiten der Universität abhängen, denn diese enden regulär um 11:45 Uhr bzw. um 13:45 Uhr.<sup>12</sup>

Wird dieser Form der Darstellung schließlich noch die Aufenthaltsdauer hinzugefügt, wird deutlich, dass die Ankunftszeit der Gäste auch hierauf einen Einfluss nimmt. Der Grafik ist zu entnehmen, dass obwohl in der ersten halben Stunde die meisten Gäste zum Essen gehen, die Aufenthaltsdauer am geringsten ist. Insgesamt 44% der zu diesem Zeitraum ankommenden Besucher halten sich maximal 15 Minuten in der Mensa auf. Am längsten verweilen mit 74% und 40-50 Minuten diejenigen, die zwischen 12:30 Uhr und 13:00 Uhr zum Essen kommen.<sup>13</sup>



Anzahl der Gäste in Abhängigkeit der Ankunftszeit. Die Grafik gibt Auskunft über die Anzahl der Gäste in Intervallen von je 30 Minuten.



*Aufenthaltsdauer der Gäste in Abhängigkeit der Ankunftszeit. Es ist abzulesen, dass zu bestimmten Uhrzeiten die Gäste dazu tendieren, durchschnittlich länger bzw. kürzer in der Mensa zu verweilen. Die Farben stehen für die zeitlichen Intervalle. Vom Mittelpunkt zum äußeren Rand wird angegeben, wie viele Gäste vor Ort waren. Im Uhrzeigersinn kann abgelesen werden, wie lange die Gäste geblieben sind.*

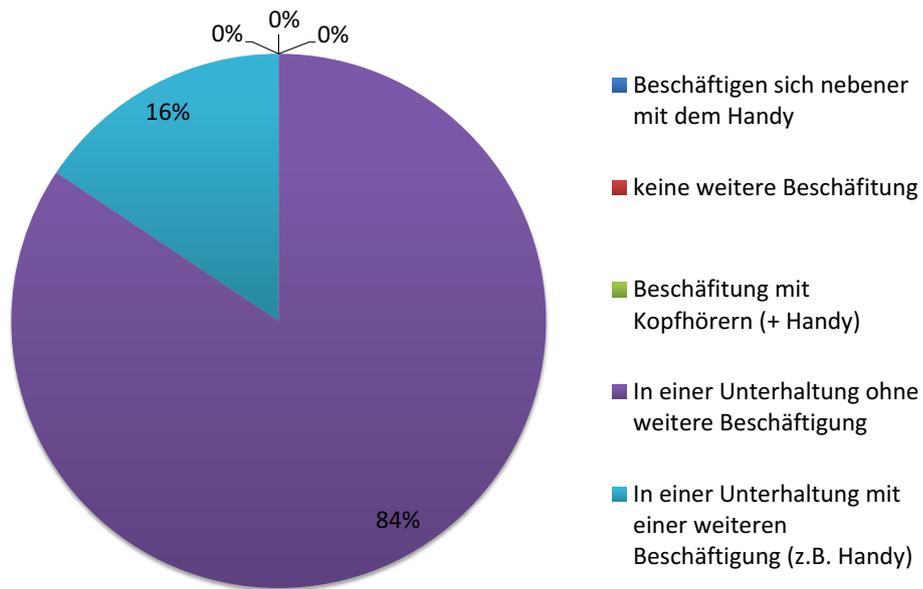
Doch wie haben sich die 92 Besucher\*innen während ihres Aufenthalts in der Mensa verhalten?

Auch in diesem Punkt erscheint eine erneute Unterscheidung zwischen Einzelpersonen und Gruppen als sinnvoll. In dem zuvor angesprochenen Aufsatz von O'Toole und Wera wird aufgezeigt, dass der Raum bzw. der Ort, an dem sich Menschen aufhalten, Einfluss auf die Kommunikation sowie die Nähe bzw. die Distanz von Individuen nehmen kann.

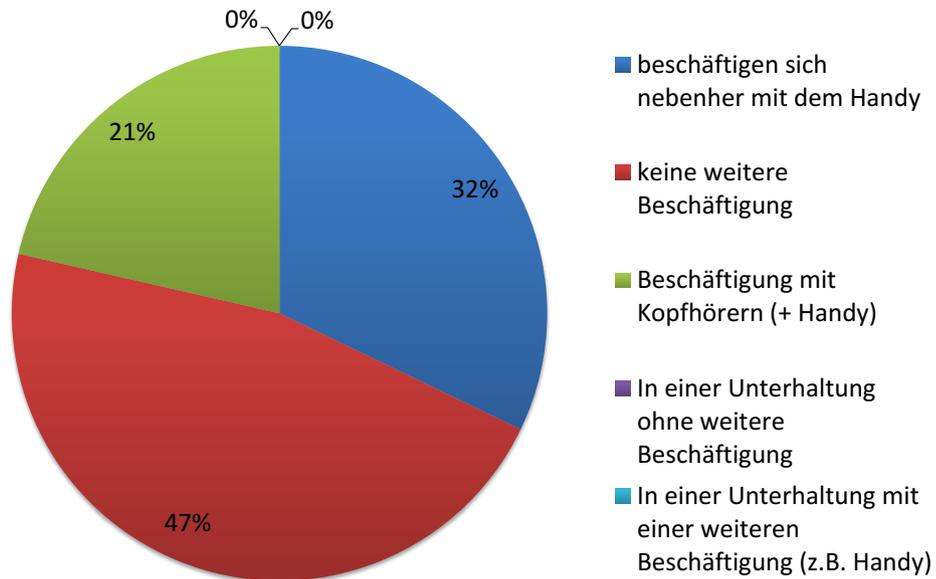
Das Studentenhaus soll für die Mensabesucher\*innen mit seiner Architektur nicht nur ein Ort zur Befriedigung menschlicher Grundbedürfnisse darstellen, sondern durch die Mul-

tifunktionalität auch zum Verweilen einladen. Die Gäste sollen im Speisesaal mit seinen bodentiefen Fenstern und der an der Außenfassade fortlaufenden plastischen Elemente das Gefühl vermittelt bekommen, inmitten der Natur zu speisen. Das Ziel der Bauherren war es, eine Synthese aus Kunst und Leben zu schaffen und die Gäste Teil dieses begehbaren Kunstwerks werden zu lassen.<sup>14</sup>

Es ist wenig verwunderlich, dass sich das Verhalten zwischen Gruppen und Einzelpersonen grundlegend unterscheidet. Hinsichtlich der Digitalisierung sämtlicher Lebens- und Verhaltensweisen konnte ein Ergebnis erzielt werden, das zu Beginn der Untersuchung nicht erwartet wurde. Denn 47% der Einzelgäste lässt sich während des Essens nicht von einem Smartphone ablenken.<sup>15</sup> Dem gegenüber stehen bei den Gruppen 16% der Besucher, die sich nebenher auch mit dem Handy beschäftigen. Ausgeschlossen wurden hierbei lediglich kurze Blicke auf das Smartphone, um z.B. die Uhrzeit zu prüfen. Die übrigen 84% unterhalten sich während des Essens hauptsächlich mit ihren Freunden, Bekannten oder Arbeitskollegen.<sup>16</sup>

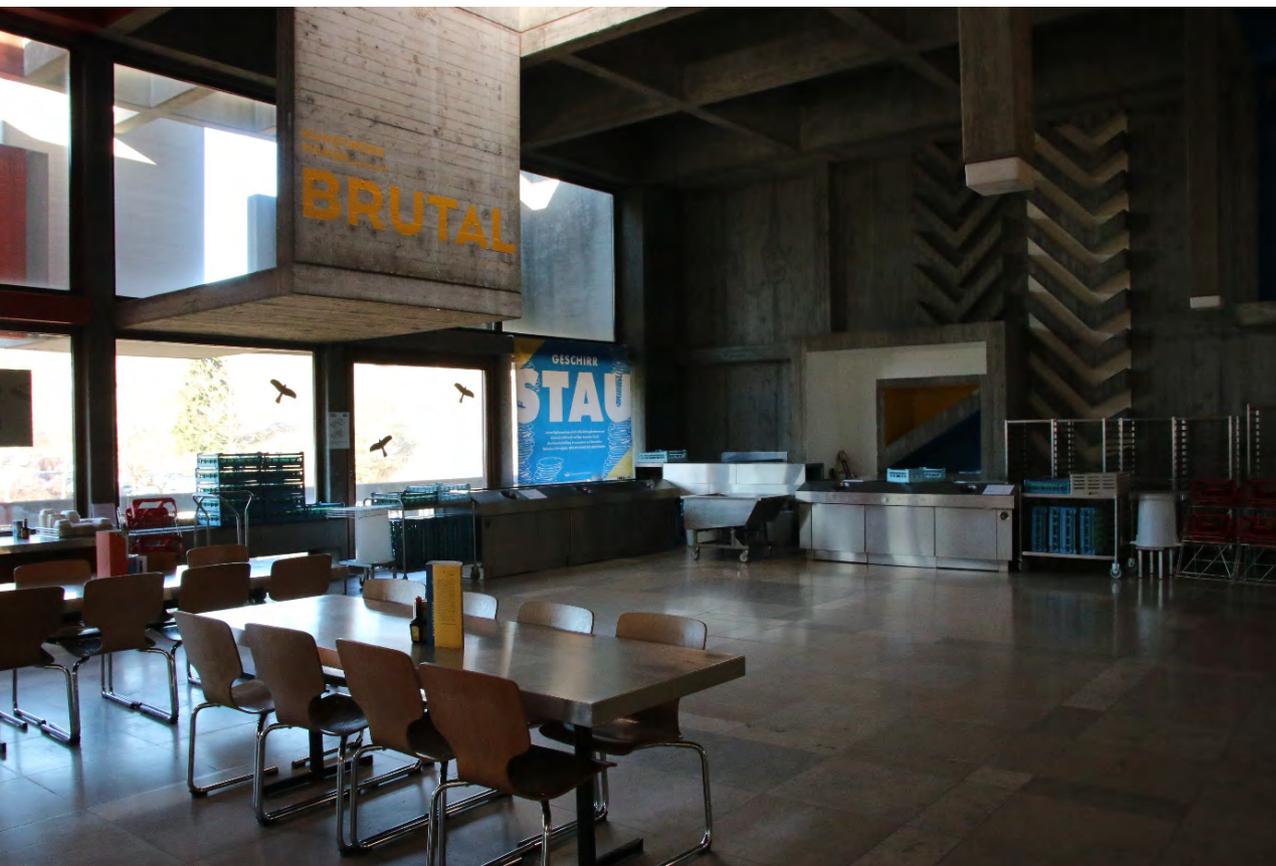


*Beschäftigung der Personen in einer Gruppe während des Mensaaufenthalts.*

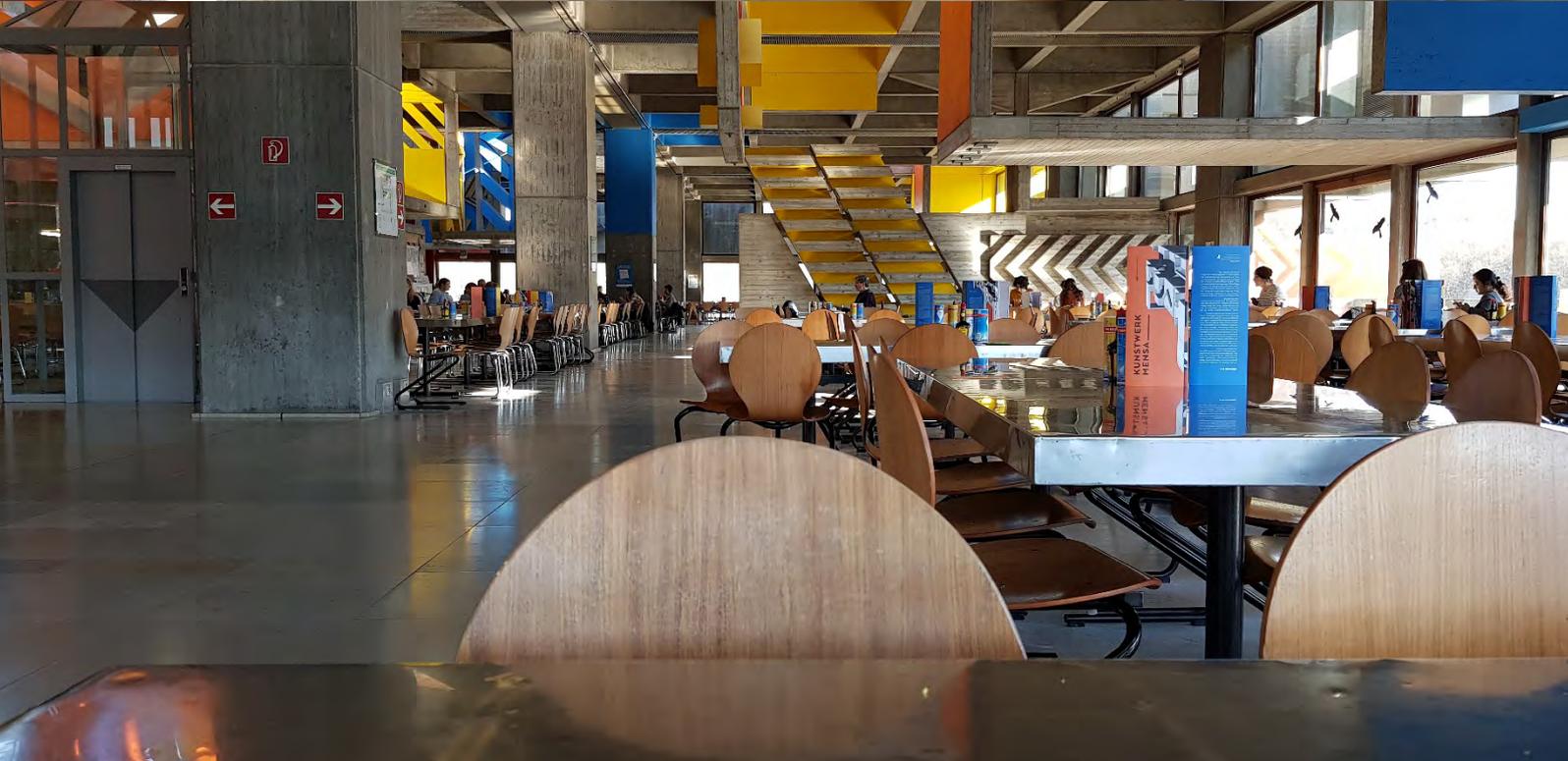


*Beschäftigung der Einzelpersonen während des Mensaaufenthalts.*

Es ist demnach festzustellen, dass Gruppen nicht nur im Schnitt mindestens 30 Minuten in der Mensa verweilen, sondern sich auch zu einem großen Teil mit Gesprächen beschäftigen. Im Rahmen der Beobachtung wurde stichprobenartig darauf geachtet, ob die Gäste unmittelbar nach Beendigung des Essens die Mensa wieder verlassen. Dem ist insbesondere bei Gruppen nicht so. Meist verweilen sie an ihren Plätzen und unterhalten sich. Werden in diesem Zusammenhang nun die von O'Toole und Were angeführten Merkmale von Räumen und Orten in Verbindung mit den architektonischen Besonderheiten des Gebäudes herangezogen, könnte die These, dass der Speisesaal auch 50 Jahre nach seiner Eröffnung die Gäste zum Verweilen einlädt, bestätigt werden. Die Mensa kann ein Ausgleich zum stressigen Uni-Alltag sein und womöglich nimmt auch die architektonische Leistung der Bauherren Einfluss hierauf. Da jedoch nur sehr wenige Tische an lediglich zwei Tagen untersucht wurden, lässt sich hierzu keine repräsentative Aussage treffen. Des Weiteren müssten zusätzliche Faktoren berücksichtigt werden, denn durch die bloße Beobachtung von Gästen ist ein Rückschluss darauf, inwiefern das Verhalten tatsächlich in Verbindung mit der Architektur und der Eigenschaft dieses Raums steht, nicht möglich. Darüber hinaus könnte eine größer angelegte Untersuchung, die durch Interviews mit den Gästen ergänzt wird, zu besseren Erkenntnissen führen. Es wäre Interessant, die Ergebnisse des Speisesaals mit dem Mensacafé zu vergleichen, da dieses sehr viel stärker darauf ausgelegt ist, die Gäste zum Verweilen einzuladen. Da sich das Inventar allerdings nicht mehr im Originalzustand befindet, könnte in diesem Fall kein Rückschluss auf die Intention von Schrempf und Hajek getroffen werden.



*Blick auf die Geschirrrückgabe*



## Die Produktion des Raumes — Die Mensa als »Gelebter Raum«

So äußerte sich der Architekt Walter Schrempf am 6. September 1996 im Gespräch mit Monika Bugs zu seiner Architektur der Mensa auf dem Campus der Universität des Saarlandes.<sup>1</sup> Das Zitat liegt zum aktuellen Zeitpunkt schon wieder mehr als 20 Jahre zurück. Aber wie sieht es damit heute aus?

Die Saarbrücker Mensa ist ein dreigeschossiger, würfelförmiger Stahlbetonbau, der vornehmlich unter funktionalen Gesichtspunkten, auf gerastertem Grundriss gestaltet wurde.<sup>2</sup> Ein rein funktionaler Bau wäre wahrscheinlich entstanden, hätten sich mit der geplanten Durchführung der Mensahalle keine Schwierigkeiten ergeben. Der Raum mit den Maßen 36 x 60 m hatte eine Raumhöhe, die doppelt so hoch geplant war, wie in den übrigen Stockwerken. Daher wurde entschieden den hallenartigen Charakter durch die Beteiligung des Künstlers Otto Herbert Hajek zu mildern.<sup>3</sup> Die Besonderheit an der Saarbrücker Mensa ist, dass der Architekt den Künstler in seinen Plan miteinbezog, sodass eine Synthese aus Architektur und Kunst entstehen konnte.<sup>4</sup> Beide Männer verbanden damit ein bestimmtes Ziel.

Hajek ging es darum, dass der Betrachter architektonische Elemente nicht von der bildhauerischen Gestaltung trennen können sollte.<sup>5</sup> Walter Schrempf dagegen erklärte: »Ich hatte immer die Absicht eine begehbare Plastik zu machen, eine ›Sitzlandschaft‹, das ist mein Schlagwort der damaligen Überlegungen«, und weiter »Wir haben unsere Architekturökonomie zur Ästhetik erhoben«. <sup>6</sup> Dieser Gedanke muss in den kulturellen und historischen Kontext gesetzt werden, in dem die Mensa entstand. Sie wurde in einer Epoche nach dem Krieg gebaut, in der es kein Geld und wenig Überflüssiges gab. Der Architekt ereiferte sich für Mies van der Rohe und den Bauhaus-Stil und war davon überzeugt, dass der Krieg Armut zu einer Tugend gemacht hatte. Demnach sah er in der Ökonomie eine ästhetische Proportion, »nämlich nichts Überflüssiges an sich zu haben«. <sup>7</sup> Die Mensa ist nach dieser Vorstellung erbaut. Nur der Speisesaal weist gewisse schmückende Elemente auf. Der Raum ist — gemäß dem gerasterten Grundriss — in 12 x 12 m große Felder, beziehungsweise 3 x 3 m große Untereinheiten aufgeteilt. An der Decke finden sich gleichmäßig, kastenartig angeordnete und nach unten geöffnete Betonplatten. An zwei Stellen des Raumes sieht man circa 12 m in die Höhe ragende Licht- und Luftschächte, die sich in zwei Stufen verjüngen. Die Verminderung des Hallencharakters, wie oben erwähnt, sollte mit plastisch in den Raum hineinragenden Elementen erzielt werden, die baukastenartig verschachtelt angeordnet wurden. Sie sollen den Raum in unterschiedlich große Ebenen und Einheiten unterteilen. Eine Besonderheit ist die Farbigkeit: rot-orangene, gelbe, blaue und weiße Flächen kontrastieren mit der Untergrundfarbe des Betons. <sup>8</sup> Laut Hajek wird das Gebäude durch seine Kunst nicht gestört, allerdings das Harmoniebedürfnis des Menschen, was seine Absicht war. Er möchte die Menschen zum Nachdenken anregen, denn laut ihm muss eine Plastik ihre Umgebung verändern, so wie die Umgebung die Plastik zu dem macht, was der Künstler mit ihr beabsichtigt hat. <sup>9</sup> Das fremde und störende Wesen seiner sogenannten »Farbwege« sollte besonders hervorgehoben werden,

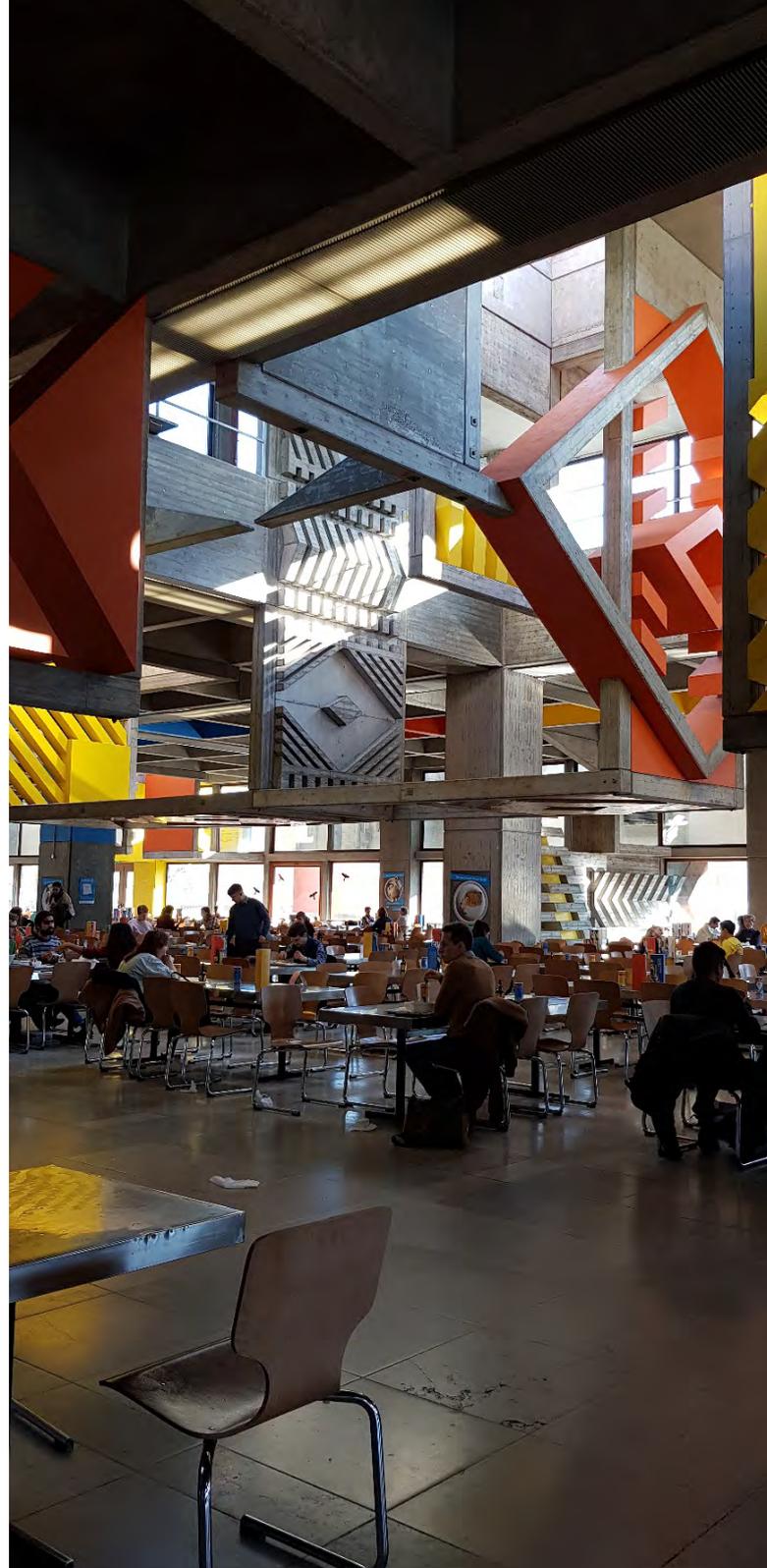
»Und jetzt sind gerade 50 Jahre seit dem letzten Krieg vergangen. Es ist klar, daß sich da sehr vieles verändert. Und es ist so, daß Junge kein Verständnis haben für das, was Alte machen.«

— Walter Schrempf

indem Farbe und Beton nicht miteinander verschmolzen, sondern die Betonschicht unter der Farbe sichtbar blieb. Diese Besonderheit wurde jedoch durch Sanierungsarbeiten teilweise zerstört. Gemäß Hajek schweben die Farbscheiben nach ihrer Intension frei im Raum und »touchieren den Baukörper nach eigener Vorgabe«. <sup>10</sup> Die Raumkästen, die von den Farbwegen überzogen sind, charakterisieren den Innenraum, ebenso wie Bühnen, Wandscheiben, Stege, Platten und Reliefs. Sie stoßen hervor, hängen herab, grenzen Raumnischen aus und täuschen nicht vorhandene Raumhöhen vor. <sup>11</sup> Demnach sollen sie Raumbezüge nicht nur verstärken, sondern auch abmildern oder sogar stören. <sup>12</sup>

Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek betonen, dass der Speisesaal von keinem festen Blickpunkt fassbar sei, sodass sich der Raumeindruck erst durch die Bewegung, die Zusammenschau, ergebe. <sup>13</sup> Für Hajek galt die Farbe dabei als wesentliches Medium, »weil sie alles bis dahin Gestaltete in ein System neuer Ordnung« versetze. <sup>14</sup> Die Farbe habe die Funktion einer eigenen Formaussage, da sie Kammern beschreibe, die dem menschlichen Verhalten in diesem Raum entgegenkämen und es in gewissem Sinne bereits vorwegnahmen, ohne es zu dirigieren. Dazu sagt Hajek: »Ziel war die Erfüllung meiner Vorstellung von einem Raum, der von jedem Benutzer für sich selbst erfahren und erklärt werden kann und muß. [...] Das Ergebnis aus der Zusammenarbeit mit allen am Projekt Beteiligten sollte ein Raum für Menschen sein, ein Raum für den freien Menschen, der sich darin als Mensch entfalten können soll.« <sup>15</sup> Architekt und Künstler wollten mit dem Verschmelzen von Bildhauerei, Farbe und Architektur vom traditionellen Schema abrücken und eine moderne Architekturform präsentieren, die sich dem technischen Zeitalter mit neu entwickelten Materialien wie Beton eröffnet. <sup>16</sup> Für Walter Schrempf ist »das Studentenhaus [...] vornehmlich dazu geeignet, durch eine abwechslungsreiche Gestaltung die Vielfalt der Natur und der kulturellen Entwicklung zu symbolisieren.« <sup>17</sup>

Wie bereits zu Anfang angeführt, stellt sich die Frage: Wie nehmen die heutigen Studenten die Mensa wahr — und erschließt sich ihnen die Intension von Künstler und Architekt?



## Theoretische Grundlagen

Um diese Frage zu beantworten, soll die Raumtheorie »Die Produktion des Raumes« von Henri Lefebvre herangezogen werden. Der französische Soziologe und Philosoph unterteilt den Raum in drei Dimensionen: Die räumliche Praxis (Wahrgenommenes), die Raumrepräsentation (Konzipiertes) und Repräsentationsräume (Gelebtes). Hierbei ist zu erwähnen, dass die Grenzen dieser Dimensionen miteinander verschwimmen und nicht immer klar zu trennen sind. Laut ihm ist der (soziale) Raum ein (soziales) Produkt.<sup>18</sup> Jede Gesellschaft produziert einen ihr eigenen Raum und eignet sich diesen an. Dabei setzt die Gesellschaft den Raum und setzt ihn gleichzeitig voraus. Damit definiert er die räumliche Praxis.<sup>19</sup> Die Raumrepräsentation oder den konzipierten Raum nennt er auch den Raum der Wissenschaftler, der Raumplaner oder Künstler, die dem wissenschaftlichen Vorgehen nahestehen, »die das Gelebte und das Wahrgenommene mit dem Konzipierten identifizieren«.<sup>20</sup> Diese Dimension basiert auf einem System von verbalen, verstandesmäßig geformten Zeichen, die eine Gesellschaft dominieren, wie beispielsweise der Goldene Schnitt.<sup>21</sup> Die dritte Dimension der Repräsentationsräume oder des gelebten Raumes nennt er den Raum der Bewohner oder den Raum der Benutzer. Er ordnet ihn »bestimmte(n) Künstler(n)«, »die beschreiben und nur zu beschreiben glauben«, beispielsweise Schriftstellern und Philosophen zu. Hier spricht er von Bildern und Symbolen, die einen Raum begleiten. Er bezeichnet ihn als den erlittenen, beherrschten Raum, »den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht«. Er legt sich über den physischen Raum.<sup>22</sup>

Henri Lefebvre weist darauf hin, dass man, um seine Theorie zu beweisen, diese verallgemeinern und auf alle Gesellschaften, Epochen und »Produktionsweisen« ausweiten müsste. Er macht jedoch deutlich, dass dies kaum möglich ist. Laut ihm sind gerade die Raumrepräsentationen von einem relativen und sich stets verändernden Wissen gekennzeichnet, das eine Mischung aus Erkenntnis und Ideologie darstellt.<sup>23</sup> Für den Soziologen und Philosoph sind sie abstrakt und bilden einen Teil der sozialen und politischen Praxis.<sup>24</sup> Repräsentationsräume dagegen haben nach Henri Lefebvre ihren Ursprung in der Geschichte eines Volkes und jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört. Er kritisiert, dass diejenigen, die die Repräsentationsräume untersuchen, dabei häufig die räumliche Praxis vernachlässigen und vergessen sie mit den Raumrepräsentationen zu konfrontieren, die mit den Repräsentationsräumen gemeinsam existieren, übereinstimmen oder in Wechselwirkung treten.<sup>25</sup> Eine Verallgemeinerung der Unterscheidung benötigt laut Henri Lefebvre einen neuen Blick auf die Geschichte. Denn man müsste nicht nur die Geschichte des Raumes untersuchen, sondern auch die, der Repräsentationen und ihrer Verbindungen mit der Praxis und der Ideologie. Die Entstehung der Räume und ihre Bezüge zur räumlichen Praxis der Gesellschaft sind dabei ausschlaggebend.<sup>26</sup>

## Die Untersuchung

Die Raumtheorie von Lefebvre, nach der Raum ein Produkt der Gesellschaft ist, lässt sich mit ihren drei Dimensionen auf die Saarbrücker Mensa übertragen. Die Gesellschaft setzt die Mensa insofern voraus, als sie definiert, was eine Mensa ist und welche Merkmale sie aufweisen muss. Mensa steht für den neulateinischen Begriff *mensa academica*, was so viel bedeutet wie »akademischer Tisch«. Sie ist eine »restaurantähnliche Einrichtung in einer Hochschule oder Universität, in der Studierende verbilligt essen können.«<sup>27</sup> Diese Definition könnte man auch als räumliche Praxis einer Mensa bezeichnen. Die Raumrepräsentation der Saarbrücker Mensa kann weitestgehend mit dem definiert werden, was der Architekt über sie sagt und in seine Planung gesteckt hat. In erster Linie soll die Saarbrücker Mensa wie bereits

erwähnt, funktionalen Ansprüchen gerecht werden. Der gestalterische Grundtypus dabei ist das Quadrat bzw. Kubus. Es lässt sich aus allen plastischen Elementen ableiten und ist überall in der Mensa wiederzufinden.<sup>28</sup> Interessant hierbei ist, dass der Architekt und auch der Künstler sich nach eigener Aussage für das Abrücken vom traditionellen Schema entschieden haben. Sie haben bewusst nicht das gewählt, was zur damaligen Zeit als traditionell oder geläufig galt, sondern haben den Architekturstil des Brutalismus gewählt, der sich aus der Nachkriegsarchitektur entwickelt hat und vor allem von Beton geprägt ist.<sup>29</sup>

So trifft auch die Theorie des konzipierten Raumes auf die Mensa zu, nur, dass sich die beiden Männer in diesem Fall gegen das System von verstandesmäßig geformten Zeichen einer Gesellschaft entschieden haben. Der interessanteste Aspekt liegt jedoch auf der dritten Dimension der Theorie: dem gelebten Raum. Diese Dimension ist zentral für die Beantwortung der Fragestellung, zu der folgende Methode hinzugezogen wurde: In einer qualitativen Befragung wurden 20 Studenten der Universität des Saarlandes zur Mensa befragt. Entgegen einer quantitativen Befragung wurde hier die Variante einer qualitativen Befragung gewählt, damit mehr Raum für die Prüfung mehrerer Merkmale bleibt und komplexe Zusammenhänge aufgedeckt werden können. In den Fragen ging es darum herauszufinden, was sich Studenten von einer Mensa erwarten (inklusive Ausstattung), ob sie die Saarbrücker Mensa eher funktional oder ästhetisch empfinden, welche Bedeutung Otto Herbert Hajeks ›Farbwege‹ für sie haben und wie sie sich im Speisesaal fühlen.



## Ergebnisse

Betrachtet man die Mensa als gelebten Raum, lässt sich eine interessante Beobachtung feststellen. Otto Herbert Hajeks Vorstellung vom Speisesaal als Künstler lässt sich der dritten Dimension der Repräsentationsräume zuordnen. Henri Lefebvre bezeichnet den gelebten Raum auch als beherrschten Raum, »den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht«, wie oben bereits angeführt. Diese Charakterisierung lässt sich dem Künstler der Saarbrücker Mensa zuordnen. Otto Herbert Hajek hat eine ganz bestimmte Vorstellung, welche Wirkung seine Farbwege und damit der gesamte Raum auf den Menschen haben soll, der sich in diesem Raum bewegt. Walter Schrempf spricht lediglich von einer begehbaren Plastik, einer Sitzlandschaft, während Hajek die Vorstellung hat, dass jeder Mensch den Raum für sich frei interpretiert und sich darin frei entfalten kann. Er spricht davon, dem Menschen unterschiedliche Räumlichkeiten anzubieten, »damit er sich unentwegt selber finden kann«. <sup>30</sup> Wie ebenfalls oben erklärt, sollen die Farben Kammern beschreiben, die dem menschlichen Verhalten im Speisesaal der Mensa entgegenkommen. Sie sollen den Raum in größere und kleinere Einheiten unterteilen. Außerdem möchte er das Harmoniebedürfnis des Menschen stören und hofft ihn so zum Nachdenken zu bewegen. Dies war der gelebte Raum des Künstlers aus dem Jahre 1970, als die Mensa gebaut wurde.

Der gelebte Raum der Studierenden aus dem Jahr 2020 ist dagegen ein anderer. Die Raumpraxis ist weitestgehend dieselbe. Die Studierenden verstehen unter einer Mensa einen Ort, an dem sie kostengünstig eine große Auswahl an einigermaßen gutem Essen bekommen. Was sich möglicherweise zu 1970 verändert hat, ist heutzutage die Erwartung, dass vegetarische und vegane Essensvarianten mit auf der Tagesordnung stehen. Bezüglich der Raumrepräsentation hat der Architekt also größtenteils sein Ziel. Die Studierenden erwarten von einer Mensa eine gewisse Funktionalität, die für sie bei der Saarbrücker Mensa durchaus gegeben ist. Sie empfinden die Mensa durchweg als eher funktional. Nur eine von 20 Befragten erwähnte die Wahrnehmung einer ästhetischen Komponente. Mehrere Befragte betitelten die Mensa außerdem als »hässlich« oder lachten bei der Frage nach Ästhetik, was darauf schließen lässt, dass das Abrücken von einem traditionellen »ästhetischen« Architekturschema hier wahrgenommen wird. Hier sollte allerdings erwähnt werden, dass das Verständnis von Ästhetik heutzutage höchstwahrscheinlich anders ist, als im Jahre 1970.

Diese Überlegung führt nun auch zur Dimension des gelebten Raumes und der Wahrnehmung der Farbwege im Speisesaal durch die Studenten. Von 20 Befragten nahmen nur zwei die Farbwege bewusst wahr und hatten sich schon einmal über ihre Bedeutung Gedanken gemacht. Eine dieser zwei Personen erklärte auf die Frage bezüglich der Farbwege: »Es sieht halt schöner aus damit. Und es ist dann nicht so ein riesiger freier Raum, sondern der wird dadurch ein bisschen unterteilt.«, womit eine Intension des Künstlers bestätigt wird. Diese Person gibt auch an, sich im Speisesaal wohlfühlen, auch, wenn es immer recht voll sei. Die zweite Person erzählte: »Sie sind mir aufgefallen, aber anfangs habe ich nicht gedacht, dass ich sie schön finde. Ich war einfach nur verwirrt, was das soll. Mittlerweile finde ich es eigentlich cool. Ich habe mich ein bisschen gewundert, dass es nur die Grundfarben sind. Das hat für mich nicht so Sinn ergeben. Also das interessiert mich auch schon. Aber die Mensa ist für mich sowieso eher funktional.«

Auch hier hat der Künstler seine Intension erreicht — nämlich, dass die Farben diese Person zum Nachdenken anregen. Bei beinahe allen 20 Personen konnte die Störung ihres Harmoniebedürfnisses festgestellt werden, größtenteils allerdings anders als vom Künstler gedacht. Bei fast allen Befragten ist dies daran festzumachen, dass sie die Mensa eher als unästhetisch empfinden, auch wenn einige erwähnen, dass sie im Grunde bei einer Mensa nur auf



Funktionalität Wert legen. Eine von 20 Personen wünscht sich eine moderne Einrichtung, während ebenfalls einer Person Struktur besonders wichtig ist, die sie in der Mensa als nicht gegeben empfindet.

Dies kann auch als zweiter Grund für die Störung des Harmoniebedürfnisses der Befragten festgemacht werden. Die Mehrheit erklärte, dass sie sich in der Mensa aufgrund der Lautstärke und des hallenartigen Charakters nicht wohlfühle. Der Speisesaal sei zu groß und zu laut. Die meisten gaben an, sich daher in der Mensa möglichst kurz aufzuhalten. Nur drei von 20 Befragten äußerten, dass sie sich in der Mensa wohlfühlen. Eine der Befragten erklärte außerdem, dass sie sich im Speisesaal verloren und orientierungslos fühlt. Ebenfalls interessant ist, dass über die Hälfte der Befragten die Farbwege überhaupt nicht wahrnehmen. Zwei Befragte wussten nicht einmal, dass Farben im Speisesaal der Mensa zu finden sind. Wieder andere nahmen sie zwar wahr, machten sich allerdings keine Gedanken über ihre Bedeutung. Als Gründe hierfür lassen sich zwei Thesen anführen. Otto Herbert Hajek erklärte Ziel der Architektur war, Kunst und Architektur nicht voneinander trennen zu können. Eine These wäre, dass Ästhetik subjektiv ist und daher auch subjektiv wahrgenommen wird oder nicht. Dies würde erklären, weshalb manche Befragten sich über die Farbwege Gedanken gemacht haben und andere nicht. Da die Mehrheit jedoch keine ästhetischen Aspekte wahrgenommen hat, kann man davon ausgehen, dass es ein überwiegend einheitliches Verständnis von Ästhetik gibt. Die zweite These lautet, dass die Befragten die Ästhetik zum Teil nicht wahrnehmen, weil sie nicht von der Architektur zu trennen ist, was der Intension des Architekten und Künstlers wiederum entspräche.

Vergleicht man die Intension des Künstlers 1970 und die Wahrnehmung der Studenten 2020 fallen klare Differenzen auf. Diese lassen sich mit Bezug auf das Anfangszitat erklären, in dem Walter Schrempf erklärt, jüngere Menschen

würde nicht verstehen, was ältere Menschen machen. Unter Einbezug Henri Lefebvres Raumtheorie kann man sagen, dass Otto Herbert Hajek auch der Dimension des konzipierten Raumes hätte zugeordnet werden können, da er eine Vorstellung des Raumes konzipierte. Da er jedoch eine weniger wissenschaftliche und mehr philosophische Interpretation der Farbwege pflegte und in seiner Zielvorstellung stark vom Benutzer des Raumes ausging, wurde er hier dem gelebten Raum zugeordnet und bildet damit die Basis für den oben ausgeführten Vergleich.

Ganz nach Henri Lefebvres Verständnis von Repräsentationsräumen ist auch die Mensa ein Repräsentationsraum, der abstrakt ist und dem Wandel der Zeit unterliegt. Je nach dem aktuellen Verständnis von Ästhetik und Funktion wird sie daher von ihren Benutzern unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert. Dabei ist Ästhetik einem deutlich stärkeren Wandel unterzogen als Funktionalität, weil sie größtenteils subjektiv ist. Auch die Tatsache, was als ›modern‹ empfunden wird oder der ›Norm‹ entspricht, hängt von der jeweiligen Gesellschaft und ihrem sozialen und politischen Gefüge ab. Davon ist es abhängig, was als Störung oder Befriedigung des Harmoniebedürfnisses empfunden wird. Das Ergebnis der Befragung hat im Vergleich mit der Wahrnehmung des Speisesaals durch den Künstler gezeigt, dass Henri Lefebvres Raumtheorie zutrifft: Je nach Gesellschaft und Zeit können die drei Dimensionen des Raumes mit unterschiedlichem Inhalt befüllt werden, was wiederum ein spezifisch anderes Produkt dieses Raumes zur Folge haben kann. Während Hajek sich unter dem Mensa-Speisesaal einen Raum vorstellte, in dem jeder Mensch die Freiheit hat, sich selbst zu finden, fühlen sich viele der heutigen Studenten im Speisesaal unwohl und möchten sich dort möglichst kurz aufhalten. Dieses Experiment ließe sich auch auf den gesamten Baukomplex der Mensa übertragen und hätte sicher interessante Erkenntnisse zur Folge. In diesem Sinne bleibt es spannend abzuwarten, wie die Mensa in weiteren 20 Jahren von den Studenten wahrgenommen wird.



Svenja Rogg

## Farbwege und der bewegte Mensch

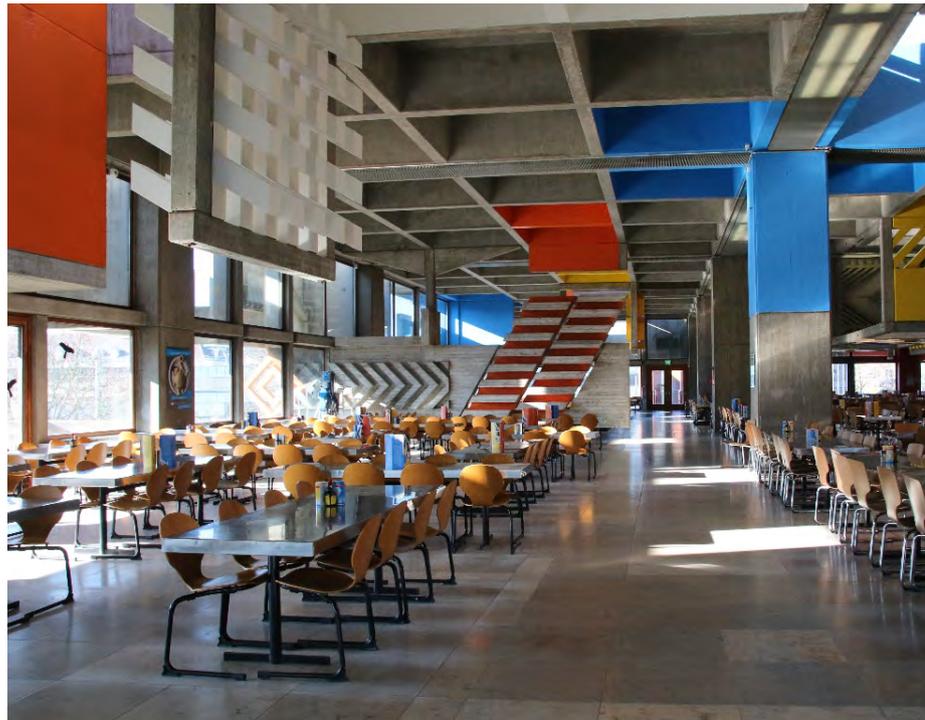
Sieht man das Studentenhaus von außen oder betritt man den Speisesaal, dann fallen einem sofort die farbigen Elemente auf dem sonst einfachen grauen Bauwerk auf. An der Fassade scheinen sie wahllos über das Gebäude zu führen und innen ragen verschiedenste Formen von der Decke, den Seitenwänden und vom Boden. Bewegt man sich durch den Speisesaal, so kann man immer wieder neue Formen und Farben entdecken.

»Um Hajeks Werke und Ziele zu verstehen, genügen offene Augen, eine unvoreingenommene Erlebnisfähigkeit und allerdings ein Organ für bildnerische Gestaltung, für Farben und plastische Formqualitäten.«<sup>1</sup>

Das vorliegende Projekt beschäftigt sich mit der Frage nach der Bedeutung des Menschen in einem Raum. Speziell soll untersucht werden, welche Rolle die Farbelemente an und im Studentenhaus Saarbrücken dabei spielen.

Der raumtheoretische Hintergrund basiert hierbei auf dem Architekten Le Corbusier (1887–1965) und dem Kunsthistoriker August Schmarsow (1853–1936). Beide beschäftigten sich mit dem Menschen als Mittelpunkt architektonischen und künstlerischen Schaffens.

August Schmarsow, der einen bedeutenden Beitrag zu Anerkennung von Kunstgeschichte als eigenständiger Disziplin leistete, war auch ein Initiator der Beschäftigung von Raum als einem essentiellen Teil der Architektur. 1893 stellte er die These auf, Architektur sei Raumkunst.<sup>2</sup> Er verglich das Verhältnis des Architekten zum Raum mit der des Bildhauers zur Plastik; der Raum war für Schmarsow das wesentliche Element der Baukunst. Die betrachtende Person hat für ihn eine spezifische Rolle im Raum. Sie ist nicht nur eine passiv rezipierende Person, sondern ist als genießendes Subjekt aktiver Teil eines Kunstwerks. Er stellt den Menschen so in den Mittelpunkt der Baukunst und somit der eigenen Schöpfung, was Architektur für Schmarsow nicht nur als Kunst, sondern als höchste aller Künste ausmacht.<sup>3</sup> Für Schmarsow ist die Gestaltung eines Raumes immer auch »Umschließung eines Subjekts«<sup>4</sup>, also des Menschen. Dabei spielen die allgemeinen anthropologischen Dispositionen eine wichtige Rolle. Das Höhenlot des Menschen, also seine Größe, seine Bewegung und sein Blick sind für Schmarsow die bestimmenden Kriterien für ein Raumgebilde. Nach ihm wird Architektur außerdem nicht nur betrachtet, sondern muss auch gefühlt werden.<sup>5</sup>



*Innenraum mit Elementen in  
Hajeks Grundfarben*

Charles-Edouard Jeanneret, der meist unter seinem Künstlernamen Le Corbusier bekannt ist, beschäftigte sich mit dem Menschen und dessen Bewegung im Raum. Er schreibt, dass man schon beim Zeichnen eines Grundrisses eines Gebäudes nicht vergessen darf, dass es das menschliche Auge ist, welches die Wirkung dessen aufnimmt. Das Auge befindet sich dabei meist auf einer Höhe von etwa 1,70 m und ist ständig in Bewegung. Damit stellt Le Corbusier, wie schon Schmarsow, den Menschen in das Zentrum architektonischen Schaffens.<sup>6</sup> Die Lage und der Blickwinkel des menschlichen Auges finden sich auch in anderen Architekturtheorien wieder. Die räumliche Erfahrung des Menschen ist von Parametern abhängig, welche auf verschiedene Aspekte zurückzuführen sind. Neben den allgemeinen anthropologischen Dispositionen (aufrechter Gang, Gerichtetheit nach vorne, Lage und Blickwinkel der Augen) werden auch die Gesetzmäßigkeiten räumlichen Gestaltens und die kulturelle Prägung erwähnt.<sup>7</sup> Gemäß Le Corbusier kann der Mensch aus seiner Perspektive nur Bruchstücke oder Ausschnitte von Architektur wahrnehmen. Gleichzeitig kann er aber auch weit über das Gewollte und Beabsichtigte hinaussehen. Allerdings ist nicht nur der Blick des menschlichen Auges wichtig, sondern zusätzlich die Bewegung des Menschen im Raum. Le Corbusier schreibt, dass »jeder einzelne Schritt [...] dem Auge ein neues Klangelement der architektonischen Komposition [bietet]«. <sup>8</sup> Für ihn wird Architektur sowohl innen als auch außen vom Menschen durchwandert und durchschritten. Diese Bewegung des Betrachters im Raum ist einer der Grundzüge von Le Corbusiers späterer Architekturphilosophie.<sup>9</sup>

Auch die Farben am und im Studentenhaus Saarbrücken lassen sich unter diesen Gesichtspunkten betrachten. Der Künstler Otto Herbert Hajek stellte 1964 seine erste begehbare Plastik »Frankfurter Frühling« bei der documenta III in Kassel aus. Für ihn war die Plastik lediglich ein Hilfsmittel, um Raum zu erklären. Um ausdrücken zu können, was Raum für ihn ausmacht, fügte Hajek dem Werk sogenannte »Störmale« hinzu. Er malte rote Scheiben quer durch die Plastik. Später nannte er diese Störmale »Farbwege«. Farbwege sind dabei jedoch keine physischen Wege, auf denen der Mensch wirklich gehen kann, sondern »Wege, die den Umraum, den Raum in die Tiefe er klären«. <sup>10</sup> Durch die Farbe soll der Raum ins Unendliche erweitert werden. Dazu nutzt Hajek lediglich die Grundfarben Rot, Blau und Gelb.

Dies begründet er damit, dass jeder Mensch selbst in der Lage ist, die Mischfarben in den Grenzbereichen zu erkennen.<sup>11</sup> Die Farbwege führen vertikal und horizontal über Zufälliges und künstlich Geschaffenes. Sie können dabei ganze Straßen und Gebäude überziehen, wobei sie nicht den »sich anbietenden Richtungsmöglichkeiten«<sup>12</sup> folgen.



*Außenansicht des Studentenhauses*



*Ausblick aus Speisesaal, bei dem sich das Ineinandergreifen von Innen- und Außenraum gut erkennen lässt*

Es besteht auch keinerlei Zusammenhang zwischen den Farben des Objekts und denen der Farbwege. Sie sollen dabei nichts hervorheben, sondern stören, unterbrechen, halbieren und zerteilen. Dies bewirkt, dass die Plastik oder das Bauwerk als Ganzes erhalten bleibt, die unterteilten Stücke gleichzeitig aber erlebbar gemacht werden.<sup>13</sup> Die Farbwege können zudem den Außen- und Innenraum durchdringen und ineinander bringen, wodurch sie eine weitere künstlerische und räumliche Dimension erreichen.<sup>14</sup>

Am Studentenhaus Saarbrücken kann man verschiedene Farbwege Hajeks finden. Neben den Grundfarben Blau und Gelb wurde hier Orange als eine Rotvariante gewählt.<sup>15</sup> Im Innenraum sieht man Farbwege in Form von Plastiken in geometrischen Formen, die an der Decke, an den Seitenwänden und am Boden angebracht wurden.<sup>16</sup> Auch die Außenfassade wird von Farbwegen in Form von Farbbahnen und farbigen Plastiken geschmückt.<sup>17</sup>

Wenn Hajek begehbare Plastiken geschaffen hat, stand für ihn — wie für Schmarsow und Le Corbusier — der Mensch im Mittelpunkt seiner Arbeit. Das Studentenhaus Saarbrücken sollte ein Ort der Begegnung sein, mit dem die Studierenden sich identifizieren können und wo sie sich selbst finden können.<sup>18</sup> Schmarsow war der Ansicht, Architektur dürfe nicht nur betrachtet werden, sondern müsse auch gefühlt werden. Auch die Farbwege Hajeks im Studentenhaus können berührt werden, wodurch Personen eine »tatsächliche körperliche Beziehung zur Plastik«<sup>19</sup> aufbauen können. Die Farbwege in dem Speisesaal des Studentenhauses sind als farbige geometrische Formen gestaltet, die den Saal in verschiedene Zonen einteilen, ohne wirkliche Wände zu sein. Sie sind nicht nur Dekoration, sondern besitzen eine eigene Formaussage.<sup>20</sup> Der Speisesaal bleibt sowohl als Ganzes erhalten, wird aber zudem in unterschiedlichen Zonen und Bereichen verschieden erlebbar gemacht, da der Mensch durch die Position seiner Augen sowieso nur bestimmte Bereiche auf einmal wahrnehmen kann. Der Blick des Menschen wird durch die Farbwege gelenkt und gestört, durch sie soll nichts hervorgehoben werden.<sup>21</sup> Der Blick des Menschen kann nach Le Corbusier jedoch auch weit über das Gewollte hinaussehen. Ähnliches wird durch die Farbwege unterstützt, die den Raum in das Unendliche erweitern sollen. Im ursprünglichen Modell Hajeks für das Studentenhaus war vorgesehen, dass lange Formen als Farbwege ins Gelände hinausführen. Dies konnte allerdings nicht realisiert werden, da das Gelände nicht mehr zum

Grundstück der Universität gehörte.<sup>22</sup> Ebenso soll Architektur nach Le Corbusier durchschritten werden. Zwar handelt es sich bei Hajeks Farbwegen nicht um reale Wege, auf denen man gehen kann, jedoch können sie den Raum in die Tiefe erklären, wo der Mensch sich bewegen kann. Das Übertreten der Grenze zwischen Kunstwerk und Alltag durch die Betrachtenden findet sich auch hier wieder.<sup>23</sup>

Durch das Anbringen von Farbwegen nicht nur innen sondern auch an der Fassade wird das Durchdringen und Ineinanderbringen der zwei Räume deutlich.<sup>24</sup>



*Auch die Plastiken setzen sich über die Raumgrenzen hinweg fort*





Die ganze Klarheit  
zu Allergenen.

Die Allergie-Klarheit  
ist ein Allergen.

- 1. Allergen
- 2. Allergen
- 3. Allergen
- 4. Allergen
- 5. Allergen
- 6. Allergen
- 7. Allergen
- 8. Allergen
- 9. Allergen
- 10. Allergen

Coca-Cola

EXIT



SPARKY

ALDIA JAY LUMEN



Sina Maria Schuffert

## Das Saarbrücker Studentenhaus zwischen Funktionsbau und Ästhetik

Es wäre vereinfacht zu sagen, dass die ästhetischen Anteile des Saarbrücker Baus allein dem Bildhauer Otto Herbert Hajek zu verdanken sind und den Architekten Walter Schrenpf nur bei der funktionellen Untersuchung zu beachten. Schließlich hat dieser durch die Entscheidung, seine ursprünglichen Pläne über den Haufen zu werfen, um mit Hajek ein Gebäude der künstlerischen und architektonischen Einheit zu entwerfen, den Grundstein gelegt, dass ein Gebilde entstehen ließ, welches eben diese beiden Einheiten miteinander vereint.

In der folgenden Studie soll deshalb genauer untersucht werden, welches die funktionalistischen und ästhetischen Anteile am Bau sind, wie diese die Erfahrung des Raumes jeweils beeinflussen und schließlich, wie und ob die beiden Bereiche miteinander verschmelzen. Hierzu werden zunächst Charakteristika der Begriffe »Funktionalismus« und »Ästhetik« anhand architekturtheoretischer Ansätze näher erläutert, um diese dann jeweils am Studentenhaus herauszuarbeiten. Es soll aufgezeigt werden wie Architekt und Bildhauer den Raum beeinflussen und neue Raumerlebnisse schaffen können. Am Ende wird exemplarisch an Hajeks Farbwegen — die man zunächst als primär ästhetische Komponenten auffassen würde — vorgeführt, wie sich selbst in diesen auch funktionale Aspekte nachweisen lassen.

In freier Anlehnung an diese Farbwege werden auch in diesem Text untereinander verknüpfte Inhalte durch Farbakzente in Beziehung gesetzt. Die Arbeit soll einen Anstoß zur eigenkräftigen Raumbetrachtung geben und bietet dazu Einblicke in verschiedene Betrachtungskonzepte.



## Funktionalismus & die funktionalistische Mensa

Funktion und Funktionalismus sind heutzutage weitverbreitete Begriffe und werden in der Regel im Zuge der Modernisierung behandelt. Im Gegensatz zu den Schnörkeln, Verzierungen und Überladung des Barocks sollen Bauwerke vor allem eines sein: funktional. Tatsächlich ist das Konzept des Funktionalismus bereits seit den 1920er ein heiß diskutierter Begriff in der Architektur<sup>1</sup> und seine ursprüngliche Diskussion geht noch viel weiter zurück. Der Bau der Mensa fällt in jene Zeit, die Georg Ebbing als die der »Herrschaft des Funktionalismus« bezeichnet.<sup>2</sup> Funktionalismus entsprang dem sich schnell ausbreitenden rationalen Verständnis der Welt. Rationalisierung und Technisierung von Arbeitsprozessen wurden zunehmend auf andere Aspekte des alltäglichen Lebens übertragen und damit auch auf die Architektur. Konstruktion, Material und seine Verwendungsfähigkeit sollen möglichst effektiv genutzt werden, was den Wegfall von unnützen bzw. den Erhalt nur funktionserfüllender Teile zur Folge hat.<sup>3</sup> Schröder und Denk, beides anerkannte Architekten, führen Funktion auf die Biologie und noch spezifischer auf Goethes Ausführungen dazu zurück.<sup>4</sup> Goethe theorisierte zu seiner Zeit, dass sowohl Tiere als auch Pflanzen ihre Organe ihrem Zweck gemäß bilden und damit die Form der Organe ihrer Funktion folgt.<sup>5</sup> Bevor man aber vollständig in die architektonische Funktionalismus-Debatte eintaucht, sollte man sich bewusst machen, was *Funktion* eigentlich bedeutet. Über die Jahre haben sich so viele Architekten an einer Definition versucht, dass der allgemeine Sensus, darin besteht, dass Funktion inzwischen so unterschiedlich und im Laufe der Zeit sogar nahezu gegensätzlich definiert worden ist, dass eine eindeutige, allgemein gültige Definition kaum mehr möglich ist. Robert Kaltenbrunner sagt dazu in der Zeitschrift *Der Architekt* »[es] hat auch der Funktionsbegriff einen so generellen Anspruch, dass er immer wieder mit neuen Bedeutungsmomenten rechnen muss. Hinzu kommt, dass er, in Bezug auf die Architektur, regelmäßig zu Verengungen und Missverständnissen geführt hat.«<sup>6</sup> Ebenso Eduard Führ: »Bei genauerer Betrachtung der Architekten, die die *Funktion* in das Zentrum ihres Bauens und architekturtheoretischen Denkens gestellt haben, zeigen sich sehr unterschiedliche Verständnisse des Begriffs *Funktion*, die nicht ›über einen Kamm‹ kritisiert werden können. Ihr Verständnis von *Funktion* changiert zwischen Zweckmäßigkeit, concinnitas und menschlicher Aktivität.«<sup>7</sup> Anhand dieser Auflistung Führs soll ein vertiefender Blick in die Vielfältigkeit der *Funktion* und ihre inhaltlichen Variablen geworfen werden.

Zwei Begriffe dieser Auflistung scheinen auf den ersten Blick selbsterklärend, sollen aber im Sinne der Vollständigkeit erklärt werden, da vor allem in akademischen Kontexten bestimmte Wörter anders genutzt werden, als im allgemeinen Sprachgebrauch. Zunächst zum Zweck: Ein allbekannter Satz in Architektenkreisen und darüber hinaus ist Louis Henry Sullivans »Form follows function«<sup>8</sup>. Doch Uwe Schröder weist darauf hin, dass bei Übersetzungen ins Deutsche allzu oft der Fehler gemacht wird, die wenig sagende Übersetzung zu *Funktion* mit Zweck und Gebrauch gleich zu stellen.<sup>9</sup> Er ist der Meinung, dass der Zweck den Raum bestimmt, welcher die Form bestimmt. Auch Georg Ebbing formulierte diesen Gedanken, indem er Funktionalismus als Form, die auf ihren Zweck zurückführbar ist, beschreibt.<sup>10</sup> Bruno Taut schließt sich dieser Schlussfolgerung an, indem er die Erfüllung des Zwecks als Haupteigenschaft der Funktion sieht.<sup>11</sup>

Da Zweck im architektonischen Sinne nun erklärt ist, soll nun der nächste Begriff *concinnitas* weiter ausgeführt werden, welcher wahrscheinlich am unbekanntesten ist. Der Begriff ist in Hanno-Walter Krufts *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart* (1985) erklärt, was zeigt, dass Führ ihn nicht grundlos gewählt hat. *Concinnitas* wird mit »Ebenmaß« übersetzt und als das oberste Naturgesetz gesehen. Das soll heißen es vereint das Gesetz der Natur, der Schönheit und der Architektur in einem. Die Schönheit eines Gebäudes beruht auf Einhaltung

des Ebenmaßes, welches auf dem obersten Gesetz der Natur beruht. Lange bevor Denk und Schröder den Zusammenhang zwischen Architektur und Natur herstellten, tat es Leon Battista Alberti (Beginn des 15. Jahrhunderts), der unter anderem die eben ausgeführte Erklärung zu *concinnitas* lieferte und außerdem die vielfältigen Erscheinungsbilder der Architektur mit denen der Natur parallelisierte.<sup>12</sup>

● Menschliche Aktivität als Bestandteil von Funktion ist der letzte Punkt, der von Führ angegeben wird. Sie lässt sich am besten über die drei funktionalen Ansätze von Adolf Behne erklären. Menschliche Aktivität führt zu gewissen Bedürfnissen und Forderungen, die Menschen an ein Bauwerk stellen, auf die auf unterschiedliche Weisen eingegangen werden kann. Mit dem utilitaristischen Ansatz werden konkrete Bedürfnisse eines einzelnen Individuums befriedigt.<sup>13</sup> Dies ist meistens nur möglich, wenn besagtes Individuum sein eigenes Haus bauen lässt. Mit Hilfe des funktionalistischen Ansatzes wird nun versucht eine allgemeine Lösung für alle möglichen Nutzer des Baus zu finden. Der letzte Ansatz, der rationalistische, wendet sich ab von spezifischen Wünschen oder Bedürfnissen und sieht das Haus als Spielzeug, welches offen und flexibel genutzt werden kann.<sup>14</sup> Dem steht aber eine Kritik von Schröder und Denk gegenüber, welche auch das heutige Unverständnis für den Bauhausstil und die Wohnblöcke aus den Siebziger erklären kann. Wenn ein Gebäude ohne vorher bestimmten Zweck funktional gebaut werden soll, muss dieses so variabel nutzbar sein wie möglich, was Monotonie zur Folge hat. In jedem dieser Fälle wird der Bau in Fokus auf menschliches Verhalten ausgerichtet, um das Gebäude intuitiv nutzbar gestalten zu können.

Das Studentenhaus lässt sich relativ einfach in seine verschiedenen Gebrauchsarten aufteilen. Es wird an dieser Stelle explizit von Gebrauch in Unterscheidung zu Zweck und Funktion gesprochen. Von den meisten Studierenden wird es genutzt, um Mahlzeiten zu erhalten und diese dort zu sich zu nehmen. Weiterhin wird es als Bürogebäude, Kindergarten und Aufenthaltsort für Studierende im Rahmen von Freizeitgestaltungen genutzt.

■ Der Zweck ist laut Führ die vorformulierte Absicht für das zu erbauende Gebäude. Im Fall des Studentenhauses kann man die gewünschten Zwecke leicht dem Wettbewerbstext entnehmen, welcher die gewünschten Gebrauchsmöglichkeiten auflistete, um so den am besten geeigneten Architekten zu finden:<sup>15</sup> Versorgung von Studierenden, soziale Kommunikation und verwaltungstechnische Belange.

Dies wurde in Walter Schrempfs Gewinner-Entwurf in folgende Räume übersetzt: Studierendenverwaltung, Versorgungsraum, Kindergarten, Veranstaltungsraum, Mensatheke, Speisesaal, Küche und Mensaverwaltung.

Damit wäre der Zweck des Studentenhauses geklärt. Wie wurde aber *concinnitas* umgesetzt? *Concinnitas* ist in der ausgewogenen Verhältnismäßigkeit der einzelnen Baufunktionen und -teile, Schmuckformen und der sie umgebenden Landschaft zu suchen. Dabei stellte die angemessene Einbindung des Baus in die damals noch unbebaute, umliegende Waldlandschaft — auch im Sinne des Erholungs- und Kommunikationszwecks des Studentenhauses — für Architekten und Bildhauer ein besonderes Anliegen dar. Die Kuben und Prismen, welche das das Dach und die Außenfassade schmücken, spiegeln die Baumkronen der umliegenden Wälder wider und nehmen sie mit in den Innenraum, durch die Deckenverzierungen des Speisesaals, welche an die Außenverzierungen anknüpfen. Hajeks ursprünglicher Plan, welcher Architektur und Natur noch stärker vereint hätte, konnte leider nicht umgesetzt werden. Die Farbwege, die an anderer Stelle ausführlich erklärt sind, sollten sich von der Mensa ausgehend über die umliegenden Hügel erstrecken.

Die letzte Variable, um ein funktionales Gebäude zu schaffen ist die Rücksichtnahme auf menschliche Aktivität. Die erbauten Räume und ihr zugewiesener Zweck müssen von Besuchern als solche erkannt und genutzt werden können. Die 3.500 täglich ausgegebenen Essen sprechen in Hinblick auf die Nutzung für sich. Es ist den Besuchern der Mensa intuitiv ersichtlich, wo sie ihre Mahlzeiten erhalten und wo sie diese zu sich nehmen können. Der Thekenbereich ist klar vom Essbereich abgegrenzt, wobei die Aufteilung des Thekenbereichs an sich ebenfalls erwähnenswert ist. Auf den ersten Blick ist die Theke klar vom restlichen Saal abgegrenzt, doch wenn man sich tatsächlich an die Essensausgabe begibt, kann man erkennen, wie komplex die Raumaufteilung hier tatsächlich durchdacht wurde. Bereits im Erdgeschoss werden Besucher\*innen je nach Menüwunsch einen anderen Treppenaufgang hinaufgeleitet. Je nach Farbe wird man zu einem Menü mit Fleisch, einer vegetarischen Alternative, oder zum Free-Flow Bereich geführt. Während die Ausgabe des vegetarischen und des Fleischgerichts auf einer Ebene sind, tritt man für die Free-Flow Gerichte in die Theke hinein. Ein rechteckiges Abteil bietet am Außenrahmen die unterschiedlichen Gerichte, während auf mehreren Inseln in der Mitte Nachtische und Salat angeboten werden. In diesem Bereich wird nicht einfach das fertige Gericht abgeholt, sondern der Gast beteiligt sich selbst an seiner Zusammenstellung, was sich in der Verortung, umschlossen von Theke und dahinter liegender Küche, widerspiegelt. Dies zeigt, wie auch das Deutsche Malerblatt festgestellt hat, wie sehr Schrempf die verschiedenen funktionalen Bereiche der Küche und Kommunikationsphäre trennt und verortet.<sup>16</sup> Im Sinne Sullivans Leitspruch »Form follows function« kann an dieser Stelle resümiert werden, dass die angeführten Beispiele, welche als Zwecke, *concinntas* und Einbeziehen menschlichen Verhaltens nicht nur die Funktionen bilden, sondern auch die Form des Bauwerks bestimmen.

Schrempf wurde, ebenso wie Hajek durch die Sparsamkeit der Nachkriegszeit in seinem Werk beeinflusst. Er reduzierte den Bau auf das Nötigste. Die Quaderform des Gebäudes, die nackte Außenhaut und das flache Dach zeigen eine verinnerlichte Notwendigkeit des sparsamen Umgangs mit Baumaterialien. Mit Hilfe dieser Sparsamkeit und Schrempfs offensichtlich tiefgehendem Verständnis von Funktion und Form entstand ein Gebäude, das heute noch ebenso nutzbar und ansprechend ist wie bei seiner Entstehung.

## Ästhetik & die ästhetische Mensa

Die Aufhebung der Unterscheidung zwischen Hoch- und Trivialkultur der Postmoderne hat nicht nur den Kultur-Begriff erschüttert, sondern auch den der Ästhetik.<sup>17</sup> Damit hat sich der Begriff, ebenso wie der der Funktionalität so weit geöffnet, dass auch hier eine Definition schwierig, weitläufig und komplex ist. Trotzdem soll im Folgenden ein Versuch gewagt werden, der die Entwicklung aus Zeiten der Antike bis heute kurz nachzeichnet. Ästhetik wird oft in Gegensatz zu Funktion gestellt oder als nicht funktionell angesehen. Häufig wird zu Gunsten von effektiver Funktionalität auf Ästhetik verzichtet, da diese als funktionslos und nicht notwendig betrachtet wird. Ästhetik in diesem Sinne bezieht sich auf den heute weitestgehend gleichgestellten Begriff der Schönheit. Etwas Ästhetisches ist immer etwas Schönes oder Hübsches, in jedem Fall angenehm zu betrachten. Ebenso wie der Funktionalismus hat sich auch die Bedeutung von Ästhetik in den Jahrhunderten des Sprachgebrauchs geändert.

Die ersten Kenntnisse über den Gebrauch des Wortes Ästhetik liegen im antiken Griechenland. Dort war Ästhetik eine Form der Wissenschaft: die Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung.<sup>18</sup> Das inkludiert nicht nur wie und was wir sehen, sondern auch wie wir fühlen, schmecken, riechen und hören. Ernst Cassirer fügt dem noch die

Wahrnehmung von Raum und Zeit hinzu.<sup>19</sup> Erst Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt sich die Definition von Ästhetik zu dem, was wir auch heute darunter verstehen und wurde spezifischer zur Wahrnehmung von Schönheit.<sup>20</sup> Dies führte jedoch zu neuen Problemen. Was ist schön und wie können wir erkennen, was schön ist? Unbestreitbar ist Schönheit eine sehr subjektive Angelegenheit. Wie kann man also eine allgemein gültige Definition finden, mit der man auch wissenschaftlich arbeiten kann? Kant hat sich dem Thema der Ästhetik in mehreren Schriften gewidmet, insbesondere der transzendentalen Ästhetik. Er war der Meinung, dass Natur in Bezug zu Ästhetik beziehungsweise Schönheit über der Kunst stehe, da sie unverfälscht ist.<sup>21</sup> Natur ist demnach die »Urschönheit« und alles andere wird nach ihrem Bild erschaffen, reicht dadurch aber niemals an das Ideal heran. Cassirers Idee von Kunst knüpft Kants Idee in gewisser Weise weiter. Auch laut ihm ist Kunst keine reine Darstellung der Natur oder der Welt im Allgemeinen, aber stattdessen knüpft sie ein neues Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt.<sup>22</sup> Weiter führt er aus, dass Raumbetrachtung im Besonderen immer nur im Kontext der Sinnordnung, in der man sich befindet, stattfinden kann. Je nachdem wie man den Raum betrachtet, sieht man ihn in unterschiedlicher Struktur.<sup>23</sup> Adorno schließt sich dem an, indem er die ästhetische Erfahrung des Menschen von Natur als Erfahrung eines nicht verfremdeten Verhältnisses zwischen Mensch und Natur beschreibt.<sup>24</sup> Olaf Kühne allerdings, welcher die räumliche Ästhetik und Stadtentwicklung der Postmoderne am Beispiel der Stadt Los Angeles untersuchte, kommt nach seiner Auslegung der historischen Definitionen von Ästhetik und Schönheit zu einem anderen Schluss. Er ist der Überzeugung, dass Architektur den höchsten ästhetischen Stellenwert gegenüber Kunst und Natur hat, da sie in der reinsten Form aus dem menschlichen Geist entstand.<sup>25</sup> Ein eigenes Urteil kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht gefällt werden. Mit Blick auf die Überschneidungen der Begrifflichkeiten in den vorherigen Ausführungen zur Funktion bzw. zum Funktionalismus deutet sich bereits an, dass die in dieser Studie scharfe Trennung der beiden Bereiche eine künstliche ist, die dazu dient die Verflechtungen der Bereiche am Bau der Mensa deutlicher herauszuarbeiten.

Unabhängig davon, ob man Kühne zustimmen will oder nicht, hat er wichtige Studien zur Ästhetik zusammengetragen und miteinander verglichen. Dabei formulierte er vier verschiedene Modelle der ästhetischen Erfahrung des Raums aus, welche hier kurz dargestellt werden, um sie im Anschluss auf die Saarbrücker Mensa anzuwenden. Die erste ästhetische Erfahrung ist die der *ästhetischen Kontemplation*. Sie zeugt von einer Betrachtung ohne Handlungsziel, Intentionen oder vorformulierten Fragen und Absenz von Hintergedanken an jegliche Funktion des betrachteten Objekts. Diese Form der Erfahrung wird meist im sakralen Bereich gemacht, wird in der heutigen Zeit jedoch kontinuierlich weniger.<sup>26</sup> Im Gegensatz dazu steht das *pragmatische Modell*, welches Wissenserweiterung und Handlungsorientierung zur Grundlage hat. Es wird oft im Zuge der Heimatsbindung genutzt.<sup>27</sup> Das *Modell der Kritik* fordert zur Reflexion der ästhetischen Erfahrung auf.<sup>28</sup> Welche Unterschiede zwischen dem Ästhetischen und der Wirklichkeit liegen



vor? Inwiefern werden die Betrachtenden von ihrem gesellschaftlichen Kontext in ihrer Wahrnehmung beeinflusst?<sup>29</sup> Dieses Modell bezieht sich weniger auf das ästhetische Objekt, sondern auf die kritische Untersuchung der ästhetischen Erfahrung. Das **Differenzmodell** dagegen, stellt den kommunikativen Aspekt des Ästhetischen in den Mittelpunkt. Mit Hilfe dieses Modells soll untersucht werden inwiefern der Mensch über Ästhetik kommuniziert und wie sich die Art der Kommunikation zu den Kommunikationsformen der Funktion und Struktur unterscheidet.<sup>30</sup> Es sieht Kunst als eigenständiges System im Sinne Niklas Luhmanns.<sup>31</sup> Das heißt, sie funktioniert entsprechend ihrer eigenen Sinnrationalität und hat damit eine eigene Kommunikationsform.<sup>32</sup>

Nachdem Kühnes vier Modelle der ästhetischen Betrachtung vorgestellt wurden, soll nun das Saarbrücker Studentenhaus ihnen entsprechend beschrieben werden.

Ein Teil des jährlichen Budgets der Universität des Saarlandes ist für die künstlerische Gestaltung des Campus vorgesehen, dementsprechend wurde auch für den Bau der Saarbrücker Mensa ein Bildhauer vorgesehen, der den Bau ästhetisch akzentuieren sollte. Mit Otto Herbert Hajek arbeitete jedoch ein Bildhauer an dem Gebäude, welcher Plastik als Raumplastik versteht, was heißt, dass die Plastik nicht vom Raum getrennt zu betrachten ist, sondern sie an sich ein selbstständiges, architektonisches Gebilde ist.<sup>33</sup> Hajek sah damit die gesamte Mensa als sein Projekt an und schuf mit Schrempf eine »begehbare abstrakt-konstruktivistische Großplastik.«<sup>34</sup>

Wenn man aus Richtung des Automedon auf die Mensa zu geht, fallen einem zunächst die simple Quaderform und das Dachrelief auf. Das Auge springt an der ganzen Gebäudefront hin und her und kann sich nicht festlegen. Von der

farbigen Plastik links vom Gebäude, welche in die Wand überlaufen zu scheint, jedoch meist von Autos umparkt ist, zu den Farbstreifen an der Hauswand zu den Betonpfeilern, die links vom Eingang angeordnet sind, wieder hoch zu den Formen und Ausbuchtungen des Dachreliefs, zurück zu den Farben der Betonpfeiler. Allein die Außenansicht der Mensa lädt bereits zu längerer währender ästhetischer Kontemplation und man benötigt keinerlei Vorkenntnisse über Architektur oder die Mensa im Spezifischen, um sich in den Anblick vertiefen zu können, ohne sich zu langweilen.

Um die seltsamen Formen und Farbmarkierungen des Sichtbeton zu verstehen, kann das pragmatische Modell der Betrachtung zu Rate gezogen werden. Man lernt, dass Walter Schrempf und Otto H. Hajek den Bau zusammen als Architekt und Bildhauer konzipierten. Die verschieden farbigen Betonpfeiler werden zu Hajeks Rosengarten, welcher ein »sinnbildhaftes Bindeglied zwischen der vom Menschen geschaffenen künstlichen Stadtlandschaft und der ihn umgebenen realen Natur« darstellt.<sup>35</sup> Der Sichtbeton wird zur bewussten Entscheidung für Rohmaterial und man fragt sich, wie Hajeks Farbwege sich weiter über den Campus erstrecken würden, wenn auch dieses Konzept genehmigt worden wäre.<sup>36</sup>



Das Dachrelief im Einklang mit den umgebenden Baumwipfeln



◆ Im Zuge dessen kann begonnen werden, sich kritisch mit seinem Erlebnis der Mensa auseinander zu setzen. Wie kommt es, dass die Autos neben der Außenplastik störend wirken, wenn sie doch Kunst und Nutzen im Einklang zeigen. Woher weiß man ohne Erklärung, dass die farbigen Treppenaufgänge zu den unterschiedlichen Menüs führen, ohne überhaupt die Schilder lesen zu müssen? Wieso reichen Betonpfeiler mit farbig markierten Spitzen und das Wissen, dass dieser Teil »Rosengarten« heißt, um in einer simplen Form Blumen zu erkennen? Warum fühlt man sich in der Betrachtung der Decke des Speisesaals irritiert, wenn die Farben scheinbar wahllos angeordnet sind? Die kritische Betrachtung allgemein zu beschreiben ist nur in Form von Fragen möglich, da ihr Ziel ist, den eigenen gesellschaftlichen Kontext in Verbindung mit der Bildbetrachtung zu analysieren. Die Methode der kritischen Betrachtung entspricht auch Hajeks Vorstellungen der Betrachtung des Gebäudes. Sein Wunsch war es, dass jeder Besucher den Raum selbst erfährt und sich erklärt.<sup>37</sup>

Zuletzt soll die Mensa mit dem Differenzmodell betrachtet werden, welches in diesem Fall am sinnvollsten ist, da es den gleichen Fokus wie Hajek bei seinen Arbeiten hat: der kommunikative Aspekt des Ästhetischen. Schrempfs Ziel war eine Sitzlandschaft zu erschaffen<sup>38</sup> und auch Hajek hatte einen sozialen Ansatz. Er sieht seine Plastiken als Kommunikationsmotivator und hofft damit, die Besucher zu sozialem Handeln zu bewegen.<sup>39</sup> Bereits beim Bau der Mensa gab es immer wieder öffentliche Diskussionen über Hajeks Einfluss, die Notwendigkeit des ästhetischen Aspekts der Mensa und wie weit dieser umgesetzt werden sollte. Seit nun 50 Jahren gibt die Mensa immer neue Kommunikationsimpulse, sei es über das unbewusste Lenken der Raumwege der Besucher oder der bewussten Beschäftigung mit Kunst auf dem Campus. Hajeks Farbwege folgen dabei der »Kunst des Trennens und Verknüpfens, des Scheidens und des Wiederzusammenführens« der ästhetischen Betrachtung als auch in Hinblick auf das soziale Verhalten und der Kommunikation der Besucher.<sup>40</sup>



## Die Farbwege

Ernst Cassirer sieht das Prinzip der künstlerischen Gestaltung, mit welchem sich auch Schrempf und Hajek auseinander setzten um nicht einfach einen weiteren Nutzbau auf das Universitätsgelände zu stellen, als ästhetisches Problem oder auch Raumproblem.<sup>41</sup> Er ist der Überzeugung, dass der Künstler durch sein Schaffen nicht eine Nachbildung der Welt, in der er lebt erstellt, sondern eine reine Darstellung erschafft und damit ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Welt bildet.<sup>42</sup> Er bezieht sich damit auf Leibniz, welcher ebenfalls Beziehungen zwischen Elementen als oberste Priorität wahrnahm und zudem der Überzeugung war, Raum und Zeit in Beziehung zueinander bilden Wahrheit.<sup>43</sup> Cassirer ist bestrebt, sich dem Problem des Seins des Raumes anzunehmen. Bereits andere Denker gehen immer wieder zu diesem Problem zurück. Inwiefern kann Raum abgegrenzt werden? Wo hört er auf, wo fängt er an? Ohne Abmessung des Raums ist eine ästhetische Beurteilung nahezu unmöglich. In Bezug auf Leibniz kann schließlich gesagt werden, dass der Raum ein Ordnungssystem ist, welches in seiner Ordnung sein Sein bildet. Die Entstehung eines solchen Ordnungs-

*Farbwege des Rosengartens und Dachreliefs*

systems kann nach Cassirer nur in Zusammenhang einer Sinnordnung bewirkt werden. Hajek nimmt mit seinen Farbwegen Einfluss auf die Sinnordnung. Er entwickelte das Konzept der Farbwege bereits vor dem Bau der Mensa, als er feststellte, dass seine Plastiken anders wahrgenommen wurden, als von ihm intendiert.<sup>44</sup> Mit Hilfe der Farbwege erklärt Hajek den von ihm geschaffenen Raum in seiner Tiefe, Richtung und Bewegung. Die immer wieder abbrechenden Farbläufe und abrupten Wechsel dienen zur gezielten Störung des Blicks. Sie sollen verschiedene Zonen von Wichtigkeit und Bedeutung aufzeigen, die individuellen Interpretationen offenstehen. Dies ist besonders an der Außenfassade der Mensa zu erkennen. Die Westseite hat nur einen Farbakzent an der Außenmauer, direkt über dem Eingangsbereich, welcher dadurch intuitiv angesteuert wird. Kurz davor wird der Blick jedoch von dem Rosengarten gestört, da selbst die einzelnen ›Rosen‹ mehrfarbig sind.

Das Außendach und die Decke des Speisesaals sollten als ein Ganzes betrachtet werden, da sich die Ausbuchtungen, Formen und Löcher von außen bis in den Innenraum fortsetzen. Die Gestaltung der Decke ist wie die Farbwege ein Hybrid von Funktionalismus und Ästhetik. Zum einen bilden die farbigen Rechtecke, Kuben und Prismen den »Eindruck einer beständigen Festdekoration,« zum anderen sind es z. B. praktische Sonnenblenden, die auch an trüben Tagen den Speisesaal mit Licht durchfluten. Sowohl die Fensterfront als auch die Position der Mensa zeigen eine starke Verbindung zur Natur auf. Die Mensa ist in den Hügel integriert und im Speisesaal ist man von der umliegenden Waldlandschaft umgeben. So ähneln auch die Deckenreliefs innen und außen Baumwipfeln und der Rosengarten zeugt von der Verbindung von künstlich erzeugter und reeller Natur.

Hajeks Farbwege geben dem Bauwerk der Mensa einen künstlerischen Aspekt und wirken gleichzeitig als Kommunikationsmotivator, Wegweiser und Blickleiter. Sie erfüllen in ihrer Ästhetik eine atmosphärische Funktion und sind damit ein funktional-ästhetischer Hybrid.

## Fazit

Im Zuge der Beschreibung von Hajeks Farbwegen wurde ersichtlich, dass diese sowohl funktionale als auch ästhetische Aspekte vorweisen. Auch Schrempfs architektonischer Anteil weist ästhetische Aspekte auf, wobei seine Beiträge dennoch vorwiegend im funktionalen Bereich zu finden sind. Das heißt, einerseits ist die vordergründige Zuordnung von Funktionalität zu Architektur und Ästhetik zur Bildhauerei gerechtfertigt, jedoch nicht in allen Punkten. Obwohl das Studentenhaus ein funktionaler Nutzbau ist, ist es auch gleichzeitig eine begehbare Plastik. Die integrierten Plastiken wären ohne das Gebäude nicht denkbar, aber das Gebäude umgekehrt ohne die bildhauerischen Anteile auch nicht voll funktionsfähig. In der Zusammenarbeit von Architekt und Bildhauer ist somit ein hybrides Gebäude entstanden, welches durch ästhetische Zusätze nicht an Effektivität verloren, sondern dazu gewonnen hat. Hajeks Ziel war es unter anderem jeden Besucher, den Raum der Mensa selbst erfahren zu lassen, deswegen wurden Fragen zur Verfügung gestellt, die die Raumerfahrung bewusster ermöglichen sollen. Eben jene Raumerfahrung wurde mit Hilfe Cassirers ästhetischer Raumbetrachtung zu erklären versucht.





Skizzenbleistift aus dem  
Nachlass Walter Schrepf

# Endnoten

## Gesamtkunstwerk Mensa

- <sup>1</sup> Vgl. etwa Otto Herbert Hajek: »Lebensraum Stadt und Kunst« (Vortrag im Zuge der Gastdozentur am Institut Teknologi Bandung, 1989). In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek: Das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart 1993, S. 64–72.
- <sup>2</sup> Quellen: Bautennachweis und Pläne im Nachlass Walter Schrempf sowie Fachdokumentation in der Zeitschrift *TAB – Technik am Bau* 3 (1972), S. 183.
- <sup>3</sup> Zitiert nach Jo Enzweiler (Hg.): *J.A. Schmoll gen. Eisenwerth im Gespräch mit Monika Bugs*. Saarbrücken 2003, S. 55.
- <sup>4</sup> Zitiert nach »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 43.
- <sup>5</sup> »Studentenhaus (Mensa).« In: Bund Deutscher Architekten, Landesverband Saar (Hg.): *Architekturführer Saarland*. Saarbrücken 1982, S. 30.
- <sup>6</sup> »Neue Wege im Städtebau beschritten.« In: *Saarbrücker Zeitung* vom 18. Dezember 1969, S. 5.
- <sup>7</sup> »Mensa der Universität.« In: Ulf Meyer und Marco Kany (Hg.): *Architekturführer Saarland*. Saarbrücken 2019, S. 146–147, hier S. 147.
- <sup>8</sup> Vgl. dazu den baulichen Überblick in Patrick Ostermann: »Zum Denkmalensemble der Universität des Saarlandes in Saarbrücken.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 10–15, hier S. 12.
- <sup>9</sup> Lil Helle Thomas: »Kaserne, Platz und Forum. Manifestationen eines »academic village«. Campus-Konzeptionen der Universität des Saarlandes.« In: *Architectura* 46.2 (2016), S. 214–237.
- <sup>10</sup> Vgl. Armin Heinen: »Sachzwänge, politisches Kalkül, konkurrierende Bildungstraditionen. Die Geschichte der Universität des Saarlandes, 1945–1955.« In: *Universität des Saarlandes, 1948–1988*. Saarbrücken o.J. [1989], S. 13–56, hier S. 44.
- <sup>11</sup> Vgl. Axel Böcker: »Architektonische Entwicklung im Saarland.« In: H. Peter Dörrenbächer, Olaf Kühne und Juan Manuel Wagner (Hg.): *50 Jahre Saarland im Wandel*. Saarbrücken 2007, S. 17–44, hier S. 23.
- <sup>12</sup> Vgl. hierzu den Überblick in Jörg Pütz und Henry Keazor (Hg.): *Kunst auf dem Campus*. Merzig 2012.
- <sup>13</sup> Der erste Preis des Wettbewerbs wurde nicht vergeben. Zur detaillierten Darstellung der Campuserweiterungen siehe etwa Ostermann: »Zum Denkmalensemble der Universität des Saarlandes in Saarbrücken«, S. 11.
- <sup>14</sup> Vgl. Lutz Rieger: »Kaserne – Campus – Kunst.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 17–19, hier S. 18f.
- <sup>15</sup> Vgl. Nils Ballhausen: »Campus Center Saarbrücken.« In: *Bauwelt* 8 (2011), S. 28–33.
- <sup>16</sup> Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: »Das Saarbrücker Studentenhaus.« In: Kunsthalle Bielefeld (Hg.): *O. H. Hajek. Farbwege, 1963–71*. Bielefeld 1971, o.P. [S. 9–10], hier S. 9.
- <sup>17</sup> Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: »Die Anfänge der Kunstwissenschaft an der Universität des Saarlandes im Rahmen der Kulturpolitik zwischen 1948 und 1966.« In: Christa Lichtenstern und Wolfgang Müller (Hg.): *Das Kunstgeschichtliche Institut der Universität des Saarlandes. Lebensbilder*. St. Ingbert 2006, S. 13–82, hier S. 52f.
- <sup>18</sup> Walter Schrempf: »Das Studentenhaus.« In: *Deutsche Bauzeitung* 12 (1971), S. 1387.
- <sup>19</sup> Vgl. Marlen Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 29–33, hier S. 30.
- <sup>20</sup> Das neue Modell wurde am 16. Dezember 1965 und noch einmal am 17. Februar 1966 vorgestellt.
- <sup>21</sup> »Der verwandelte Kubus. Das Saarbrücker Studentenhaus bricht mit der Tradition.« In: *Betonprisma* 8.21 (1972), S. 1–5, hier S. 2.
- <sup>22</sup> Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum*,

- Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation. Saarbrücken 1999, S. 34–41, hier S. 36.
- <sup>23</sup> Marlen Dittmann: *Die Baukultur im Saarland. 1945–2010*. Saarbrücken 2011, S. 102f.
- <sup>24</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36.
- <sup>25</sup> Dittmann: *Die Baukultur im Saarland*, S. 103.
- <sup>26</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36.
- <sup>27</sup> Jörg Bläs und Falko Schröter: »Ein saarländisches Projekt: Treppenhäuser an der Mensa der Universität Saarbrücken.« In: *Us Hütt: Menschen und Stahl der Dillinger Hütte 1* (2007), S. 3–4.
- <sup>28</sup> »Mensa der Universität.« In: Ulf Meyer und Marco Kany (Hg.): *Architekturführer Saarland*. Saarbrücken 2019, S. 146–147, hier S. 147.
- <sup>29</sup> Vgl. etwa Susanne Müller-Hanpft: »Wohin führen Farbwege?« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7. Januar 1972, S. 28.
- <sup>30</sup> Vgl. etwa auch »Mensa Saarbrücken. Ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur.« In: *Das deutsche Malerblatt* 42.11 (1971), S. 1018–1022. Ein textidentischer Abdruck erfolgte in der Firmenzeitschrift der Hermann Wiederhold Lackfabriken, Hilden unter dem Titel »Wiedopren für die Mensa Saarbrücken – ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur.« In: *Report Form Farbe* 7 (1972), S. 17–19. Darüber hinaus war die Kassettendecke das Titelfoto der Fachzeitschrift *TAB – Technik am Bau*, Ausgabe 3 (1972).
- <sup>31</sup> »Kunst (im) Bau.« In: *Bauen+Wohnen* 27 (1973), S. 266.
- <sup>32</sup> Dittmann: *Die Baukultur im Saarland*, S. 103.
- <sup>33</sup> Vgl. etwa auch die Einträge zur Mensa (unter Nr. 292 und 293) in *Bauen an der Saar. Projekte und Realisationen freischaffender Architekten*, dem Begleitheft zur Ausstellung in der Modernen Galerie Saarbrücken, 11.12.1969–25.01.1970, herausgegeben vom Bund Deutscher Architekten und der Architektenkammer des Saarlandes.
- <sup>34</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 34–41.
- <sup>35</sup> Zitiert nach H.-O. Lamprecht: »Beton als gestaltendes Element.« In: *Beton* 10 (1976), S. 363–370, hier S. 368.
- <sup>36</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 35f.
- <sup>37</sup> Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Zwei Radiovorträge*. Frankfurt 2005, S. 10.
- <sup>38</sup> Vgl. Adolf Loos: »Ornament und Verbrechen (1908).« In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Wien 2010, S. 363–373.
- <sup>39</sup> »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 49.
- <sup>40</sup> Vgl. »Otto Herbert Hajek, Mensa, ›Rosengarten‹ und ›Universitätszeichen‹.«, in: Jörg Pütz und Henry Keazor (Hg.): *Kunst auf dem Campus*. Merzig 2012, S. 48.
- <sup>41</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36–38.
- <sup>42</sup> Vgl. Dittmann: *Die Baukultur im Saarland*, S. 102f.
- <sup>43</sup> Vgl. »Otto Herbert Hajek, Mensa, ›Rosengarten‹ und ›Universitätszeichen‹«, S. 48.
- <sup>44</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36.
- <sup>45</sup> Bastian Müller: *Architektur der Nachkriegszeit im Saarland*. Saarbrücken 2011, S. 36.
- <sup>46</sup> Vgl. Jo Enzweiler (Hg.): *Interview 6. Otto Herbert Hajek im Gespräch mit Monika Bugs*. Saarbrücken 1998, S. 30.
- <sup>47</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 35.
- <sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 36f. sowie »Mensa Saarbrücken. Ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur«, S. 1018; »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 49.
- <sup>49</sup> Vgl. »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 43f.
- <sup>50</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36f.
- <sup>51</sup> Vgl. Enzweiler (Hg.): *Interview 6*, S. 30.
- <sup>52</sup> Monika Bugs: »Vom Umgang mit Kulturgut – die Mensa der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 52–53, hier S. 52.
- <sup>53</sup> »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 48.
- <sup>54</sup> Vgl. Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 31.
- <sup>55</sup> Vgl. Bugs: »Vom Umgang mit Kulturgut – die Mensa der Universität des Saarlandes«, S. 52.
- <sup>56</sup> Ebd., S. 53.
- <sup>57</sup> Ebd., S. 52.

- <sup>58</sup> Zitiert nach »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 46.
- <sup>59</sup> Vgl. Johannes Zahlten: *Urbanstraße 37/39: Kgl. Kunstschule/ Akademie der Bildenden Künste. Die Geschichte eines Provisoriums*. Stuttgart 1986, S. 14.
- <sup>60</sup> Otto Herbert Hajek: »Gestörte Architektur.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek, das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart 1993, S. 13–16, hier S. 14.
- <sup>61</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>64</sup> Vgl. Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: »Zu den Arbeiten von Otto Herbert Hajek im Bereich der Architektur und Urbanistik.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek, das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart 1993, S. 24: »Dieses Gebäude war in seinem Raumprogramm und seinen Grundstrukturen bereits vom Architekten Walter Schrempf entworfen worden, als der Autor Hajek zur Zusammenarbeit aufforderte. In intensiver gemeinsamer erneuter Entwurfstätigkeit wurde ein zweites Modell erstellt, das eine völlig neuartige Durchdringung beider Sphären zeigte: der architektonisch-räumlichen und der plastisch-farbigen. Sie sind beide unlöslich miteinander verknüpft. Erstmals ist es hier gelungen, die Kunst eines Bildhauers und Farbgestalters in das Raumprogramm und die Funktionsabläufe eines Architekten nahtlos zu integrieren.«
- <sup>65</sup> Hajek: »Gestörte Architektur«, S. 14.
- <sup>66</sup> Otto Herbert Hajek: »Brief zum Geburtstag des Theologen Max Seckler.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek, das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart 1993, S. 22.
- <sup>67</sup> Vgl. Hajek: »Gestörte Architektur«, S. 16.
- <sup>68</sup> Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 31.
- <sup>69</sup> Wilfried Dechau: »...in die Jahre gekommen. Mensa der Universität des Saarlandes, 1965–1970.« In: *Deutsche Bauzeitung* 3 (2003), S. 69–72, hier S. 72.
- <sup>70</sup> Caroline Veith: »Mensa der Universität des Saarlandes.« In: Daniel Hausig und Henrik Elburn (Hg.): *Eine fotografische*

*Auseinandersetzung mit der Architektur der 50er und 60er Jahre in Saarbrücken*. Saarbrücken 2012, S. 133.

- <sup>71</sup> Vgl. etwa »Sarrebuck: Maison des étudiants. Walter Schrempf et Otto Hajek.« In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 4.5 (1968), S. 43.
- <sup>72</sup> Winfried Nerdinger: »Federal Republic of Germany.« In: Warren Sanderson (Hg.): *International Handbook of Contemporary Developments in Architecture*. Westport, CT 1981, S. 301–314, hier S. 310.

## Walter Schrempf

- <sup>1</sup> Monika Bugs: »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«. In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes 1945 bis 1999*. Saarbrücken 1999, S. 45.
- <sup>2</sup> Vgl. »Ehemalige Autobahnraststätte ›Goldene Bremm‹.« In: Ulf Meyer und Marco Kany (Hg.): *Architekturführer Saarland*. Saarbrücken 2019, S. 123.
- <sup>3</sup> »Tank- und Rastanlage ›Goldene Bremm‹ am Grenzübergang der Bundesautobahn A 20 Mannheim, Saarbrücken.« In: *Die Bauverwaltung* 20 (1971), S. 580–585, hier S. 581.
- <sup>4</sup> Vgl. Paulgerd Jesberg: »Studententürme. Studentenwohnheim, Saarbrücken, Waldhausweg.« In: Deutsches Studentenwerk (Hg.): *Studenten wohnen...* Stuttgart 1971, S. 22–23.
- <sup>5</sup> Vgl. Darstellungen auf Website der Schule: <<https://typo345.lpm.uni-sb.de/gsteinrausch/index.php?id=77>>.
- <sup>6</sup> Vgl. »Grundschule Saarlouis-Steinrausch.« In: Ulf Meyer und Marco Kany (Hg.): *Architekturführer Saarland*. Saarbrücken 2019, S. 198.

## Otto Herbert Hajek

- <sup>1</sup> Zur Biographie Hajeks vgl. etwa Südwestdeutsches Archiv für Architektur und Ingenieurbau: »Online-Findbuch zum architekturbezogenen Bestand.« Bearbeitet von Birgit Nielsen und Elisabeth Spieker: <[https://www.saai.kit.edu/downloads/online-findbuch\\_hajek.pdf](https://www.saai.kit.edu/downloads/online-findbuch_hajek.pdf)>; Georg-W. Költzsch (Hg.): *Skulptur und Plastik. Skulptur, Plastik und Zeichnungen von Bildhauern des 19. und 20. Jahrhunderts aus der*

- Sammlung der Modernen Galerie des Saarland Museums Saarbrücken.* Saarbrücken 1989, S. 131; Johanna Stulle: »Biographie.« In: *O. H. Hajek. Eine Welt der Zeichen. Katalog der Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 2000.* Köln 2000, S. 139–143.
- <sup>2</sup> Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth: »Zu den Arbeiten von Otto Herbert Hajek im Bereich der Architektur und Urbanistik.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek: Das Werk und seine Wirkung.* Stuttgart 1993, S. 24.
- <sup>3</sup> Vgl. Otto Herbert Hajek: »Gestörte Architektur.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek: Das Werk und seine Wirkung.* Stuttgart 1993, S. 13–16, hier S. 14.
- <sup>4</sup> Vgl. etwa Chris Gerbing: *Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen. Eine interdisziplinäre Studie am Beispiel der »Kunstumzingelung« von Otto Herbert Hajek an der Sparda-Bank in Stuttgart.* Tübingen 2010, S. 92.
- <sup>5</sup> Schmoll gen. Eisenwerth: »Zu den Arbeiten von Otto Herbert Hajek im Bereich der Architektur und Urbanistik«, S. 26.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 24.
- <sup>7</sup> Max Seckler: »Als Theologe vor der Kunst Hajeks.« In: Gebhard Fürst, Michael Kessler und Wolfgang Urban (Hg.): *Otto Herbert Hajek zum 70. Geburtstag.* Stuttgart 1998, S. 20–36, hier S. 35.
- <sup>8</sup> Vgl. Otto Herbert Hajek: *Ikonographien. Zeichen, Plätze, Stadtbilder.* Stuttgart 1978.
- <sup>9</sup> Vgl. Patrick McDonald: »Removal of Hajek's Sculptures from Adelaide Festival Centre Plaza grows more likely« In: *The Advertiser* vom 20. Mai 2015: <<http://www.adelaide.gov.au/news/news-story/815c57e664f3ff003015f61ea235e0bb>>.
- <sup>10</sup> Vgl. <<https://renewalsa.sa.gov.au/projects/adelaide-festival-plaza>>.
- <sup>11</sup> <[http://welt-der-form.net/Otto\\_Herbert\\_Hajek/index.html](http://welt-der-form.net/Otto_Herbert_Hajek/index.html)>.
- <sup>12</sup> Otto Herbert Hajek: »Lebensraum Stadt und Kunst« (Vortrag im Zuge der Gastdozentur am Institut Teknologi Bandung, 1989). In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek: Das Werk und seine Wirkung.* Stuttgart 1993, S. 64–72, hier S. 68.
- <sup>13</sup> Dorothee Bauerle: »Zur Ausstellung.« In: Ulmer Museum und Hochbauamt der Stadt Ulm (Hg.): *Otto Herbert Hajek. Werke 1950–1986.* Ulm 1987, S. 9–10, hier S. 10.
- <sup>14</sup> Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Stuttgart 2010.
- <sup>15</sup> An dieser Stelle sei angemerkt, dass die hier aufgezeigten Verknüpfungen beobachtete Parallelen darstellen, nicht jedoch explizite künstlerische Auseinandersetzungen Hajeks mit konkreten Raumtheorien.
- <sup>16</sup> Otto Herbert Hajek: »Brief zum Geburtstag des Theologen Max Seckler.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek: Das Werk und seine Wirkung.* Stuttgart 1993, S. 22.
- <sup>17</sup> Vgl. Kurt Lewin: »Kriegslandschaft.« In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie.* Frankfurt am Main 2018, S. 129–140.
- <sup>18</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty: »Das Auge und der Geist.« In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie.* Frankfurt am Main 2018, S. 180–194.
- <sup>19</sup> Vgl. Gerbing: *Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen*, S. 92.
- <sup>20</sup> Hajek: »Lebensraum Stadt und Kunst«, S. 66.
- <sup>21</sup> Vgl. Gerbing: *Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen*, S. 84.
- <sup>22</sup> Manfred de la Motte: »Der »Frankfurter Frühling« und die Folgen.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek, das Werk und seine Wirkung.* Stuttgart 1993, S. 16–18.
- <sup>23</sup> Brief von O.H. Hajek an Stadtrat Dr. Karl vom Rath in Frankfurt am Main vom 16. April 1964. Zitiert nach Gerbing: *Chancen, Möglichkeiten und Grenzen von Kunst im Unternehmen*, S. 86.
- <sup>24</sup> »Hajeks Plätze sind zugleich farbplastische Räume, in denen die Farbwege niemals zu Leitlinien werden, sondern zur Bewegungsfreiheit auffordern.« (Günter Wirth: »Einführung.« In: Otto Herbert Hajek: *Ikonographien. Zeichen, Plätze, Stadtbilder.* Stuttgart 1978, S. 7–15, hier S. 12)
- <sup>25</sup> Michael Kessler: »Dialoge der Störung. Bemerkungen zum Werk von Otto Herbert Hajek.« In: Gebhard Fürst, Ders. und Wolfgang Urban (Hg.): *Otto Herbert Hajek zum 70. Geburtstag.* Stuttgart 1998, S. 37–66, hier S. 61.

- <sup>26</sup> Georg Simmel: »Über räumliche Projektionen sozialer Formen.« In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt am Main 2018, S. 304–316.
- <sup>27</sup> Vgl. Stephan Günzel (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2010, S. 86.
- <sup>28</sup> Eugen Gomringer: »Renaissance Hajek.« In: Urban Hajek (Hg.): *Kunst ist ein Wetzstein für Toleranz. O.H. Hajek*. Stuttgart 2019, S. 12–13, hier S. 13.

## Wir waren hier!

- <sup>1</sup> Markus Schroer und Laura Kajetzke: »Der Raum der Schule.« In: Markus Schroer (Hg.): *Räume der Gesellschaft*. Wiesbaden 2019, S. 192f.
- <sup>2</sup> Ulfert Heyerlin et al.: *Jugendliche in öffentlichen Räumen der Stadt*. Wiesbaden 2003, S. 28.
- <sup>3</sup> Martin Papenbrock und Doris Tophinke: »Wild Style. Graffiti-Wirting zwischen Schrift und Bild.« In: Britt-Marie Schuster und Doris Tophinke (Hg.): *Andersschreiben. Formen, Funktionen, Traditionen*. Berlin 2012, S. 179–197; sowie Martin Papenbrock und Doris Tophinke: »Graffiti. Formen, Traditionen, Perspektiven.« In: Heiko Hausendorf und Marcus Müller (Hg.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin 2016, S. 88–109.
- <sup>4</sup> Schroer/Kajetzke: »Der Raum der Schule«, S. 190.
- <sup>5</sup> Heyerlin et al.: *Jugendliche in öffentlichen Räumen der Stadt*, S. 28.
- <sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 29.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>8</sup> Papenbrock/Tophinke: »Wild Style«, S. 181.
- <sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 180.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 181.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 193.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 193.
- <sup>13</sup> Papenbrock/Tophinke: »Graffiti«, S. 102.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 106.
- <sup>15</sup> Christoph Wagner: »Die Wissenschaft als Thema der Kunst? Ortsbeziehungen der Kunst im öffentlichen Raum an der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes 1945 bis 1999*. Saarbrücken 1999, S. 20–27, hier S. 24.

- <sup>16</sup> Vgl. Uwe Loebens: »Ein Streitfall: Richard Serras ›Torque« an der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes 1945 bis 1999*. Saarbrücken 1999, S. 55–59, hier S. 56 und S. 59.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 59.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 59.
- <sup>19</sup> Vgl. Papenbrock/Tophinke: »Graffiti«, S. 91.
- <sup>20</sup> Vgl. Papenbrock/Tophinke: »Wild Style«, S. 190.
- <sup>21</sup> Vgl. Papenbrock/Tophinke: »Graffiti«, S. 91 und 94.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 91.
- <sup>23</sup> Vgl. Papenbrock/Tophinke: »Wild Style«, S. 188.
- <sup>24</sup> Vgl. Wagner: »Die Wissenschaft als Thema der Kunst?«, S. 24.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>27</sup> Vgl. Loebens: »Ein Streitfall«, S. 56 und S. 59.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 58.
- <sup>29</sup> Kathrin Elvers-Švamberg: »Richard Serras ›Torque«.« In: Ingeborg Bersch, Robert Floetemeyer und Stephan Mechaeli (Hg.): *Von Altendorfer bis Serra. Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag*. St. Ingbert 1993, S. 235.
- <sup>30</sup> Jo Enzweiler (Hg.): *Interview 6. Otto Herbert Hajek im Gespräch mit Monika Bugs*. Saarbrücken 1998, S. 30, sowie Antonia Dornieden: *Interview mit Heike Savelkous-Diener vom saarländischen Studentenwerk*, Saarbrücken 2020, S. 1.
- <sup>31</sup> *Hausordnung und Regelung für das Plakatieren und Verteilen von Infomaterial im Innen- und Außenbereich des Gebäudes D4.1*. Saarbrücken 2006, S. 1.
- <sup>32</sup> Unter Plakatierung fallen in diesem Fall Plakate, Flyer und Aufkleber.
- <sup>33</sup> Vgl. *Hausordnung und Regelung für das Plakatieren und Verteilen von Infomaterial im Innen- und Außenbereich des Gebäudes D4.1*, S. 1.
- <sup>34</sup> Ebd.; sowie vgl. Enzweiler (Hg.): *Interview 6*, S. 30.
- <sup>35</sup> Vgl. *Hausordnung und Regelung für das Plakatieren und Verteilen von Infomaterial im Innen- und Außenbereich des Gebäudes D4.1*, S. 1.
- <sup>36</sup> Ebd.; sowie vgl. Antonia Dornieden: *Interview mit Heike Savelkous-Diener vom Saarländischen Studentenwerk*, Saarbrücken 2020, S. 1.

- <sup>37</sup> Vgl. *Hausordnung und Regelung für das Plakatieren und Verteilen von Infomaterial im Innen- Und Außenbereich des Gebäudes D4.1*, S. 1.
- <sup>38</sup> Vgl. Dornieden: *Interview mit Heike Savelkous-Diener vom Saarländischen Studentenwerk*, S. 1.
- <sup>39</sup> Ebd., S. 1.
- <sup>40</sup> Ebd., S. 1.
- <sup>41</sup> Vgl. Schroer/Kajetzke: »Der Raum der Schule«, S. 192f.; sowie Dornieden: *Interview mit Heike Savelkous-Diener vom Saarländischen Studentenwerk*, S. 1.
- <sup>42</sup> Vgl. *Hausordnung und Regelung für das Plakatieren und Verteilen von Infomaterial im Innen- und Außenbereich des Gebäudes D4.1*, S. 1.

## Grenzen in der Mensa

- <sup>1</sup> Marlen Dittmann: *Die Baukultur im Saarland. 1945–2010*. Saarbrücken 2011, S. 103.
- <sup>2</sup> Ebd., S. 103.
- <sup>3</sup> Daniela Ahrens: »Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung.« In: Florian Kessel und Christian Reutlinger (Hg.): *Schlüsselwerke der Sozialraumforschung. Traditionslinien in Text und Kontexten*. Wiesbaden 2008, S. 78.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 78f.
- <sup>5</sup> Markus Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt 2012, S. 63.
- <sup>6</sup> Georg Simmel: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, S. 687.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 689.
- <sup>8</sup> Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*, S. 64.
- <sup>9</sup> Ahrens: »Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung«, S. 85.
- <sup>10</sup> Simmel: *Soziologie*, S. 690.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 694ff.
- <sup>12</sup> Ahrens: »Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung«, S. 86.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 86.
- <sup>14</sup> Simmel: *Soziologie*, S. 705ff.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 716ff.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 748ff.
- <sup>17</sup> Schroer: *Räume, Orte, Grenzen*, S. 65.
- <sup>18</sup> Monika Eigmüller: »Der duale Charakter der Grenze. Bedingungen einer aktuellen Grenztheorie.« In: Dies. und Georg Vobruba (Hg.): *Grenzsoziologie. Die politische Strukturierung des Raumes*. Wiesbaden 2006, S. 59.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 59.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 70.
- <sup>21</sup> Susanne Rau: *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen*. Frankfurt 2013, S. 183.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 185.
- <sup>23</sup> Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrepf und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 34–41, hier S. 37.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 37.
- <sup>25</sup> »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 49.
- <sup>26</sup> Marlen Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 29–33, hier S. 30.
- <sup>27</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 35f.
- <sup>28</sup> »Walter Schrepf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 49.
- <sup>29</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 37.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 37.
- <sup>31</sup> Eigmüller: »Der duale Charakter der Grenze«, S. 58.
- <sup>32</sup> Nenad Stefanov: »Vergangene Grenzen, verschwundene Landschaften. Imaginationen und Praktiken an einer Phantomgrenze zwischen Serbien und Bulgarien.« In: Michael G. Esch und Béatrice von Hirschhausen (Hg.): *Wahrnehmen, Erfahren, Gestalten. Phantomgrenzen und soziale Raumproduktion*. Göttingen 2017, S. 76–115, hier S. 85.
- <sup>33</sup> Ahrens: »Georg Simmel – phänomenologische Vorarbeiten für eine Sozialraumforschung«, S. 86.

## Die Mensa: Fresspalast oder Ort der Vergemeinschaftung?

- <sup>1</sup> Vgl. Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 34–41, hier S. 36.
- <sup>2</sup> »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 46.
- <sup>3</sup> Vgl. Elke Schwarz: »Kunst auf dem Campus.« In: *Forum Magazin* <<https://magazin-forum.de/de/node/6802>>.
- <sup>4</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36–38.
- <sup>5</sup> Vgl. Schwarz: »Kunst auf dem Campus«.
- <sup>6</sup> Vgl. Monika Bugs: »Vom Umgang mit Kulturgut – die Mensa der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 52–53, hier S. 52.
- <sup>7</sup> Vgl. Paddy O’Toole und Prisa Were: »Observing Places. Using Space and Material Culture in Qualitative Research.« In: *Qualitative Research* 8.5 (2008), S. 616–633.
- <sup>8</sup> Vgl. ebd.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 618.
- <sup>10</sup> Vgl. George Psathas: »Ethnotheorie, Ethnomethodologie und Phänomenologie.« In: Arbeitsgruppe Bielefelder Soziologen (Hg.): *Alltagswissen, Interaktion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Band 2: Ethnotheorie und Ethnographie des Sprechens.* Reinbek 1973, S. 263–284, hier S. 270f.
- <sup>11</sup> Vgl. Abbildung »Aufenthaltsdauer der Gäste«.
- <sup>12</sup> Vgl. Abbildung »Anzahl der Gäste in Abhängigkeit der Ankunftszeit«.
- <sup>13</sup> Vgl. Abbildung »Aufenthaltsdauer der Gäste in Abhängigkeit der Ankunftszeit«.
- <sup>14</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 35–37.
- <sup>15</sup> Vgl. Abbildung »Beschäftigung von Einzelgästen«.

<sup>16</sup> Vgl. Abbildung »Beschäftigung von Gruppen«.

## Die Produktion des Raumes — Die Mensa als »Gelebter Raum

- <sup>1</sup> Zitiert nach »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 45.
- <sup>2</sup> Marlen Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 29–33, hier S. 31.
- <sup>3</sup> Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation.* Saarbrücken 1999, S. 34–41, hier S. 35f.
- <sup>4</sup> Vgl. »Der verwandelte Kubus. Das Saarbrücker Studentenhaus bricht mit der Tradition.« In: *Betonprisma* 8.21 (1972), S. 1–5, hier S. 3.
- <sup>5</sup> Vgl. Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 31.
- <sup>6</sup> Zitiert nach »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 45f.
- <sup>7</sup> Vgl. und zitiert nach ebd., S. 45.
- <sup>8</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 36f.
- <sup>9</sup> Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 31.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 31.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 31.
- <sup>12</sup> Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 38.
- <sup>13</sup> Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 31.
- <sup>14</sup> Vgl. und zitiert nach »Mensa Saarbrücken. Ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur.« In: *Das deutsche Malerblatt* 42.11 (1971), S. 1018–1022, hier S. 1018.

- <sup>15</sup> Vgl. und zitiert nach ebd., S. 1018.
- <sup>16</sup> Vgl. »Der verwandelte Kubus«, S. 4 sowie Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 35.
- <sup>17</sup> Zitiert nach »Walter Schrempp im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes«, S. 51.
- <sup>18</sup> Vgl. Henri Lefebvre: »Die Produktion des Raumes.« In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt 2018, S. 330–342, hier S. 330, S. 333 und S. 338.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 335.
- <sup>20</sup> Vgl. und zitiert nach ebd., S. 336.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 336.
- <sup>22</sup> Vgl. und zitiert nach ebd., S. 336.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 339.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 339.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 339f.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 340.
- <sup>27</sup> Vgl. »Mensa.« In: *Duden* <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Mensa>>.
- <sup>28</sup> Vgl. Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken«, S. 37.
- <sup>29</sup> Vgl. <<https://g-pulse.de/brutalismus>> sowie <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Brutalismus>>.
- <sup>30</sup> Vgl. und zitiert nach Dittmann: »Architektur im öffentlichen Raum – drei Beispiele«, S. 30.

## Farbwege und der bewegte Mensch

- <sup>1</sup> J. A. Schmolle genannt Eisenwerth: »Zu den Arbeiten von Otto Herbert Hajek im Bereich der Architektur und Urbanistik.« In: Eugen Gomringer (Hg.): *Kunst stiftet Gemeinschaft. O. H. Hajek, das Werk und seine Wirkung*. Stuttgart 1993, S. 24–33, hier S. 32.
- <sup>2</sup> Vgl. August Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894.
- <sup>3</sup> Vgl. Sina Keesser: »Räume und Grenzen«. In: *archimaera* 5 (2013), S. 33–49, hier: 36.
- <sup>4</sup> Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, S. 472f.
- <sup>5</sup> Vgl. Schmarsow: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*.
- <sup>6</sup> Vgl. Turit Fröbe: »Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers« <<https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/wolke/deu/Themen/041/Froebe/froebe.htm>>.

- <sup>7</sup> Vgl. Alban Janson und Thorsten Bürkin: »»Dazwischen«, oder: Das Bespielen des architektonischen Raumes. Eine philosophische Deutung.« In: Dies. (Hg.): *Auftritte. Interaktionen mit dem architektonischen Raum. Die Campi Venedigs*. Basel 2002, S. 19–25.
- <sup>8</sup> Vgl. Fröbe: »Weg und Bewegung in der Architektur Le Corbusiers«.
- <sup>9</sup> Ebd.
- <sup>10</sup> Jo Enzweiler (Hg.): *Interview 6. Otto Herbert Hajek im Gespräch mit Monika Bugs*. Saarbrücken 1998, S. 18–19.
- <sup>11</sup> Vgl. ebd.
- <sup>12</sup> Otto Herbert Hajek: »Raumknoten + Farbwege.« In: Haus Ludwig (Hg.): *O. H. Hajek. Farben und Zeichen*. Saarlouis 1996.
- <sup>13</sup> Vgl. ebd.
- <sup>14</sup> Vgl. ebd.
- <sup>15</sup> Vgl. ebd.
- <sup>16</sup> Vgl. Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrempp und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 34–41; »Mensa Saarbrücken. Ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur.« In: *Das deutsche Malerblatt* 42.11 (1971), S. 1018–1022; Landesdenkmalamt im Ministerium für Umwelt: »Denkmalpflege im Saarland« <[https://lav.saarland.de/dokumente/thema\\_denkmal/LDA\\_Saarland\\_JB-2006\\_WEB.pdf](https://lav.saarland.de/dokumente/thema_denkmal/LDA_Saarland_JB-2006_WEB.pdf)>.
- <sup>17</sup> Vgl. Enzweiler (Hg.): *Interview 6*.
- <sup>18</sup> Vgl. ebd.
- <sup>19</sup> Elke Schwarz: »Kunst auf dem Campus.« In: *Forum Magazin* <<https://magazin-forum.de/de/node/6802>>.
- <sup>20</sup> Ebd.
- <sup>21</sup> Vgl. Hajek: »Raumknoten + Farbwege.« In: *O. H. Hajek. Farben und Zeichen*.
- <sup>22</sup> Vgl. Enzweiler (Hg.): *Interview 6*.
- <sup>23</sup> Vgl. Keesser: »Räume und Grenzen«, S. 33–49.
- <sup>24</sup> Vgl. Enzweiler (Hg.): *Interview 6*.

## Das Saarbrücker Studentenhaus zwischen Funktionsbau und Ästhetik

- 1 Robert Kaltenbrunner: »Kritik der generischen Funktion. Resilienz und Suffizienz einer polyvalenten Architektur.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 44–47, hier S. 44.
- 2 Georg Ebbing: »Funktionalismus... ja,aber.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 28–32, hier S. 32.
- 3 Andreas Denk: »Der tätowierte Fels. Pragmatische und ideale Funktion in der Architektur.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 34–38, hier S. 34.
- 4 Uwe Schröder und Andreas Denk: »Der Sinn der Funktion. Ein Gespräch über Gebrauch, Raum und Form.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 58–62, hier S. 58.
- 5 Siehe Goethes Schriften »Metamorphose der Pflanzen« und »Metamorphose der Tiere«.
- 6 Kaltenbrunner: »Kritik der generischen Funktion«, S. 44.
- 7 Eduard Führ: »Funktion und Funktionalismus. Zur Definition von ›Funktion‹ und ›Zweckmäßigkeit‹.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 23–26, hier S. 26.
- 8 Ebd., S. 23.
- 9 Uwe Schröder: »Architektonische Phantasie. Fünf Überlegungen zur Funktion von Architektur und Stadt.« In: *der architekt* 6 (2018), S. 18–21, hier S. 19.
- 10 Ebbing: »Funktionalismus... ja,aber«, S. 28.
- 11 Ebd., S. 24.
- 12 Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie: von der Antike bis zur Gegenwart*. München 2004, S. 51f.
- 13 Ebbing: »Funktionalismus... ja,aber«, S. 25.
- 14 Ebd., S. 25.
- 15 »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 46.
- 16 »Mensa Saarbrücken. Ein interessantes Beispiel der Gegenwartsarchitektur.« In: *Das deutsche Malerblatt* 42.11 (1971), S. 1018–1022, hier S. 1018.
- 17 Wolfgang Kühne: *Stadt – Landschaft – Hybridität. Ästhetische Bezüge im postmodernen Los Angeles mit seinen modernen Persistenzen*. Wiesbaden 2012, S. 70.
- 18 Ebd., S. 47.
- 19 Ernst Cassirer: »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.« In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie*. Frankfurt 2018, S. 485–500, hier S. 485f.
- 20 Kühne: *Stadt – Landschaft – Hybridität*, S. 47.
- 21 Ebd., S. 51.
- 22 Cassirer: »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, S. 497.
- 23 Ebd., S. 494.
- 24 Kühne: *Stadt – Landschaft – Hybridität*, S. 51.
- 25 Ebd., S. 49.
- 26 Ebd., S. 57.
- 27 Ebd., S. 58.
- 28 Ebd., S. 58.
- 29 Ebd., S. 59.
- 30 Ebd., S. 59.
- 31 Luhmanns Systemtheorie ist ein überaus komplexes Konzept, dessen Erklärung den Rahmen dieses Projekts sprengen würde. Um es kurz zu fassen, kann gesagt werden, dass nach Luhmann jedes System ein bestimmtes Kommunikationsmedium hat, mit dem es innerhalb ebenjenes Systems kommunizieren kann. Im Falle der Kunst und damit auch der Architektur wäre dieses Kommunikationsmedium die Ästhetik.
- 32 Ebd., S. 59.
- 33 Haus Ludwig (Hg.): *O. H. Hajek. Farben und Zeichen*. Saar-louis 1996, S. 25.
- 34 Bastian Müller: *Architektur der Nachkriegszeit im Saarland*. Saarbrücken 2011, S. 36.
- 35 Anna Hofmann: »Das Studentenhaus Saarbrücken. Eine Architektur-Skulptur von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 34–41, hier S. 40.
- 36 Ebd., S. 36.
- 37 Otto Herbert Hajek: »Der Bildhauer und der Architekt.« In: *Deutsche Bauzeitung* 12 (1971), S. 82.
- 38 »Walter Schrempf im Gespräch mit Monika Bugs über die Mensa, das Studentenhaus der Universität des Saarlandes.« In: Jo Enzweiler (Hg.): *Kunst im öffentlichen Raum, Saarland. Band 2: Universität des Saarlandes, 1945 bis 1999. Aufsätze und Dokumentation*. Saarbrücken 1999, S. 43–51, hier S. 46.

<sup>39</sup> Christine Korte-Beuckers: *Kommunikationskonzepte in der Objektkunst der 1960er Jahre. Am Beispiel gewählter Arbeiten von Hans Peter Alvermann, Joseph Beuys, Peter Brüning, Otter Herbert Hajek, Kaspar Thomas Lenk, Timm Ulrichs, Wolf Vostell und Franz Erhard Walther*. München 1999, S. 88 und S. 99.

<sup>40</sup> Cassirer: »Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«, S. 492f.

<sup>41</sup> Ebd., S. 487.

<sup>42</sup> Ebd., S. 497.

<sup>43</sup> Ebd., S. 489.

<sup>44</sup> Haus Ludwig (Hg.): *Otto H. Hajek*, S. 25.

Das Saarbrücker Studentenhaus — die Mensa — ist eines der ikonischsten Gebäude auf dem Campus und auch weit über das Saarland hinaus als brutalistisches Gesamtkunstwerk aus Architektur und Raumplastik bekannt: Die innovative Zusammenarbeit von Walter Schrempf und Otto Herbert Hajek stellt in den 1960er Jahren eine der ersten und spannendsten Kooperationen zwischen Architektur und Bildhauerei der bundesdeutschen Nachkriegszeit dar.

Auch heute noch — 50 Jahre nach der Eröffnung im Oktober 1970 — fordert der Bau sowohl im alltäglichen Unileben als auch in kulturwissenschaftlichen Kontexten bewusst zur Auseinandersetzung heraus.

Anknüpfend an das Seminar »Spatial turn — Raumperspektiven in den Kulturwissenschaften« haben MA-Studierende diese Herausforderung angenommen und sich in einem Ausstellungsprojekt dem Bau und seinen Räumen u. a. aus kunstwissenschaftlicher, soziologischer und phänomenologischer Perspektive gewidmet.



UNIVERSITÄT  
DES  
SAARLANDES