

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 85 (1998)
Heft: 1/2: Technische Architektur : Abschied vom Pathos? = Architecture technique : adieu au pathos? = Technical architecture : farewell to emotionalism?

Artikel: Auch technisch : Museum Fondation Beyeler, Riehen/Basel : Architekt : Renzo Piano mit B. Plattner, L. Couton, Paris
Autor: Hubeli, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64181>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.05.2025

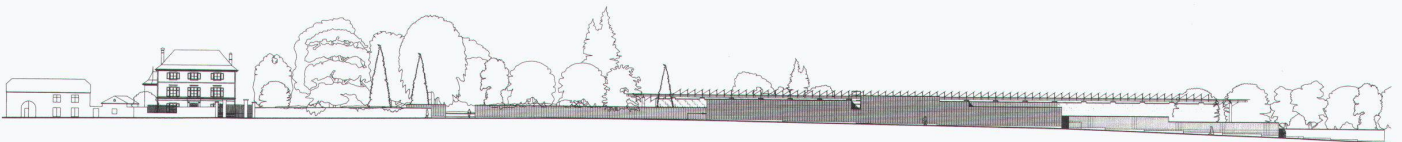
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Auch technisch

Für jede Epoche gibt es eine spezifische Baugattung, deren Architektur den gesellschaftlichen Wandel und technische Innovationen anschaulich nachvollzieht. Bisher sprach man dabei von einer Architektur, die dem «Zeitgeist» folgt. Am Ende des 20. Jahrhunderts hält uns die Museumsarchitektur den Spiegel vor die Augen, ohne aber einen Zeitgeist zu reflektieren – er ist zugunsten einer unüberblickbaren kulturellen Heterogenität verschwunden, die nur unscharfe Deutungen und Zuordnungen erlaubt. Den Zeitgeist ersetzen rasante Paradigmawechsel, welche Museumsarchitekturen nicht nur spiegeln, sondern selbst generieren. Das Museum Fondation Beyeler hat in diesem Zusammenhang die Bedeutung eines Panoramas museumsarchitektonischer Paradigmen, insbesondere mit einem Rückblick auf den technischen Expressionismus.

■ Pour chaque époque, il existe une catégorie spécifique d'édifices dont l'architecture fait expressivement écho à l'évolution de la société et aux innovations techniques. Jusqu'à présent, on parlait d'une architecture suivant «l'esprit du temps». Mais à la fin du 20ème siècle, l'architecture des musées présente à nos yeux un miroir qui ne refléchit aucun esprit du temps. Celui-ci a fait place à une hétérogénéité culturelle confuse n'autorisant que des interprétations et des attributions incertaines. L'esprit du temps est remplacé par un changement de paradigme brutal que les architectures de musée ne se contentent pas de refléter, mais aussi de générer. Dans ce contexte, le musée de la Fondation Beyeler a pour sens d'être un panorama des paradigmes propres à l'architecture de musée avec notamment une rétrospective sur l'expressionnisme technique.

■ For every era, there is a specific type of building whose architecture vividly expresses the social changes and technical innovations. This used to be referred to as architecture which followed the zeitgeist. At the end of the 20th century, it is museum architecture which acts as a mirror of our times – without, however, reflecting the zeitgeist – which has disappeared in favour of a somewhat bewildering heterogeneity permitting no more than blurred interpretations and classifications. The zeitgeist has been replaced by a meteoric change of paradigms which is not only reflected but even generated by museum architecture. In this context, the Beyeler Foundation Museum has the significance of a panorama of the paradigms of museum architecture, especially with a retrospective glance at technical expressionism.





Museum Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Architekt: Renzo Piano mit B. Plattner, L. Couton, Paris

In den siebziger und achtziger Jahren wurden die Museen als Teil der Stadt begriffen und für die Massen geöffnet: Das Centre Beaubourg von Piano und Rogers löste die Grenzen zwischen Stadt und Kunsthaus auf. Die multifunktionelle Stadtmaschine säkularisiert und kontrastiert zugleich das traditionelle Kunstmuseum mit einer leichten, verspielten, technoiden Architektur. Auch der «Abteiberg» in Gladbach von Hollein hat ein städtebauliches Hauptmotiv – einen hausinternen Boulevard, der durch das Museum führt. Und selbst Stirlings Stuttgarter Museum ist eine Version der Urbanisierung – ein frivoles Stadtfigurenpatchwork, das eine antike Ikonologie des identischen Ortes beschwört.

Auch wenn sich diese Museen stilistisch stark unterscheiden, bringen sie gemeinsam das entwerferische Interesse zum Ausdruck, die Aura der Kunst zu brechen. Die Veralltäglichung der Museen findet eine Entsprechung im Kunstverständnis von Ausstellungsmachern wie Harald Szeemann oder Künstlern wie Josef Beuys.

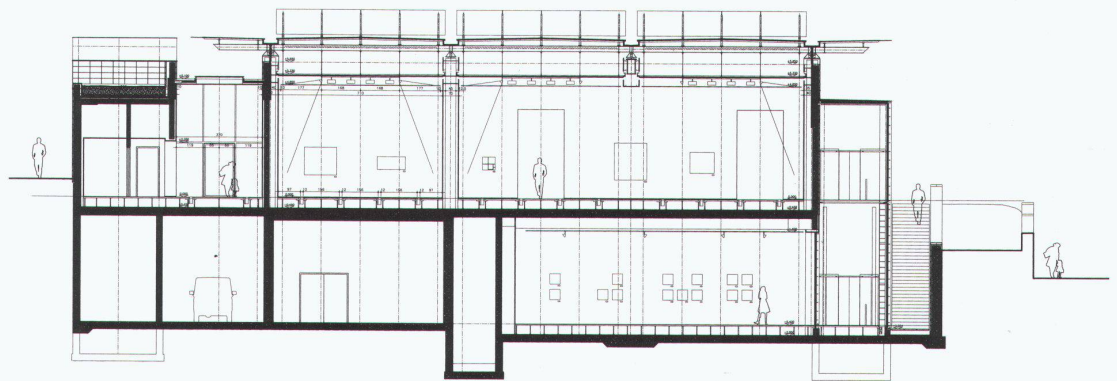
Gälte es die Öffnung und Urbanisierung der Museen als architekturhistorische Wende zu kennzeichnen, fände in den neunziger Jahren ein Rollback statt, indem der traditionelle Kunstsalon mit der Aura weltentrückter Versinkung rekonstruiert wird. Im Unterschied zu seiner Repräsentationsfunktion innerhalb der städtischen Morphologie des 19. Jahrhunderts inszeniert sich die aktuelle Museumsarchitektur selbst: als kontextloses Kunstobjekt mit extrovertierter Aura. Dabei dekontextualisieren Autorenarchitekturen die Museen zusätz-

lich, insbesondere durch die Marginalisierung ihres Zweckes.

Im Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor werden alle architektonischen Mittel, die Materialisierung und die Form auf einen Effekt gebündelt – auf ein makellores Standbild, das von allen neben-sächlichen Nutzungen, von technischem Beiwerk und alltagsästhetischen Kontaminationen gereinigt ist. Die historischen Vorbilder, welche die Aura noch auf den Innenraum beschränken, werden so mit einer extrovertierten Auratisierung übertroffen, in dem ein Bild der (Kunst-) Welt sich im öffentlichen Raum eindeutig und unübersehbar markiert. In den geschlossenen, mit Betonwänden umfassten Ausstellungsräumen sind Phänomene der Alltäglichkeit abwesend: Im ganzen Museum gibt es keine Ausblicke auf die Stadt oder auf den See – auch das Flachdach ist nicht als Terrasse ausgebildet. (vgl. «Stadt – Aura» von Ernst Hubeli in WBW Nr. 12/1997).

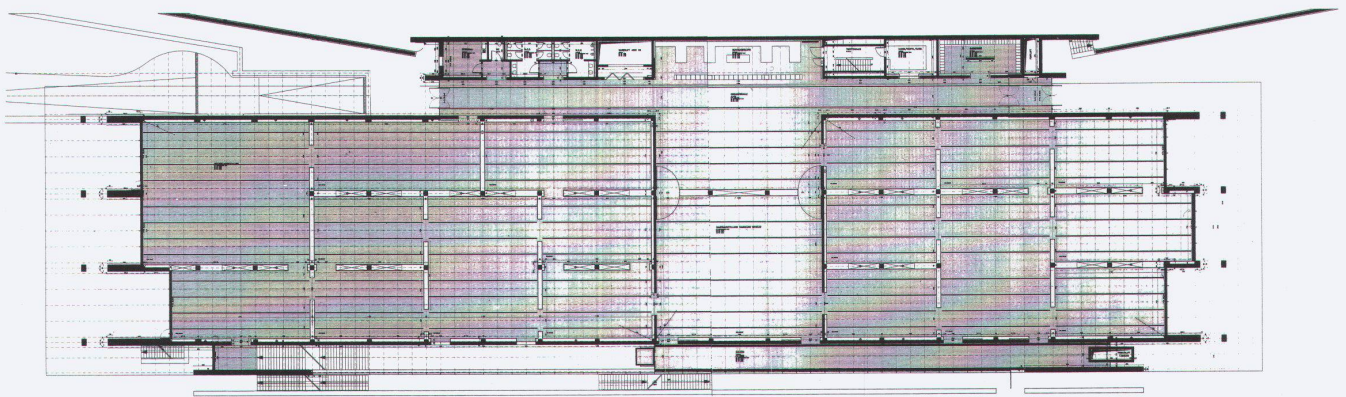
Das Guggenheim Museum in Bilbao von Frank Gehry opfert Ökonomie, Nützlichkeit und den Masstab des Ortes einem globalkulturellen Zeichen, das die mediale Aufmerksamkeit auf sich zieht. Das ikonografische Ereignis verlängert sich im Innern mit kühnen Raumfiguren, die gegenüber den Ausstellungskonzepten und Ausstellungsgegenständen verselbständigt sind.

Die Paradigmenwechsel zeitgenössischer Museumsarchitekturen beziehen sich sowohl auf das Verhältnis der Architektur zur Stadt, als auch auf die Stimmigkeit des Interieurs. Dabei spielt das Licht, im speziellen das natürliche, die wesentliche Rolle,



Querschnitt: rechts der westorientierte Wintergarten

■ Coupe transversale, à droite le jardin d'hiver tourné vers l'ouest
■ Cross section to the right of the west-facing winter garden



Grundriss Eingangsebene
 ■ Plan au niveau de l'entrée
 ■ Layout of the entrance level

weil es (fast) das einzige Mittel ist, eine architektonische Klassifizierung vorzunehmen – polarisiert als die Vertäglichung versus einer geschlossenen Gegenwelt.

Dabei geht es um folgende Fragen: Erstens, wie und wieviel Licht dringt von Aussen nach Innen; zweitens, ob und wie die Aussenwelt präsent ist und, drittens, ob die Polarisierung zwischen Vertäglichung und Enttäglichung ambivalent bleiben soll.

Das Team um Renzo Piano zieht innerhalb dieser Themen eine Vielzahl entwerferischer Register, ohne dass eines dominieren würde – eher scheinen sie sich gegenseitig zu neutralisieren. So gibt es Anspielungen an die Reaktualisierung der Aura, insbesondere mit der Vermeidung expressiver architektonischer Mittel in den Innenräumen. Augenfällig ist hingegen die stark instrumentierte, technische Architektur mit dem impliziten Anspruch auf Innovation und auf die Lesbarkeit der Machart. Gleichzeitig werden aber Details und technisches Beiwerk mit grossem Aufwand unterdrückt – zugunsten der gewollten Form. Sie besteht in einer Referenz an die klassische Moderne, aus einem Zusammenspiel von verselbständigten Teilen und einem Ganzen, das insbesondere zur Landschaft gehören will.

In der Gemeinde Riehen, einem noblen Aussenquartier von Basel, steht das Museum leicht ausserhalb des Zentrums an der Hauptstrasse; es präsentiert sich in Form einer langen, geschlossenen Mauer aus edlem Material, einem bruchrohen roten Porphyrt aus Patagonien. Es könnte sich dahinter durchaus – was in diesem Ort üblich wäre – eine Villa ver-

bergen. Man tritt von der Strasse durch ein Tor, so als ob man in einen privaten Park eintreten würde, wo eine Villa der Öffentlichkeit zeitweilig zugänglich gemacht wird.

Das Museum ist dennoch kein typischer Solitär; es ist sowohl freigestellt als auch ein Teil der Mauer, von der es – ebenfalls mit dem Porphyrstein verkleidet – nur durch eine räumliche Fuge getrennt ist. Durch diesen engen Zwischenraum gelangt der Besucher zum – von der Gebäudefront – zurückversetzten Eingang, wo man nach einer kurzen Distanz bereits ins Zentrum des langegezogenen Hauses gelangt. Die möglichen Rundgänge sind sowohl in Quer- wie in Längsrichtung oder in Kombinationen davon möglich.

Kaum erkennbar ist die eigentliche Gebäudestruktur – eine Abfolge von Mauerschotten, welche die Spuren des (ehemaligen) Ackerfeldes nachzuzeichnen scheinen und so ein unaufdringliches, sinnfälliges Verhältnis zur Landschaft bilden.

Was bei diesem Bau ins Auge sticht und was zugleich die Handschrift seines Architekten erkennen lässt, ist freilich die Lichtdachkonstruktion. Sie ist allerdings nicht der entwerferische Kern. Eher wäre er im Grundrisskonzept zu finden – genauer, in seinem Potential für spezifische Aussenraumbeziehungen wie für Innenraumabfolgen.

Strukturell besteht das Gebäude aus sechs parallelen Schotten, die je zwei äusseren sind als solche ausgebildet, die inneren sind auf Stützen reduziert. Was dieser Grundriss räumlich anbietet, sind Verbindungen und Kombinationen in der Längs- wie in

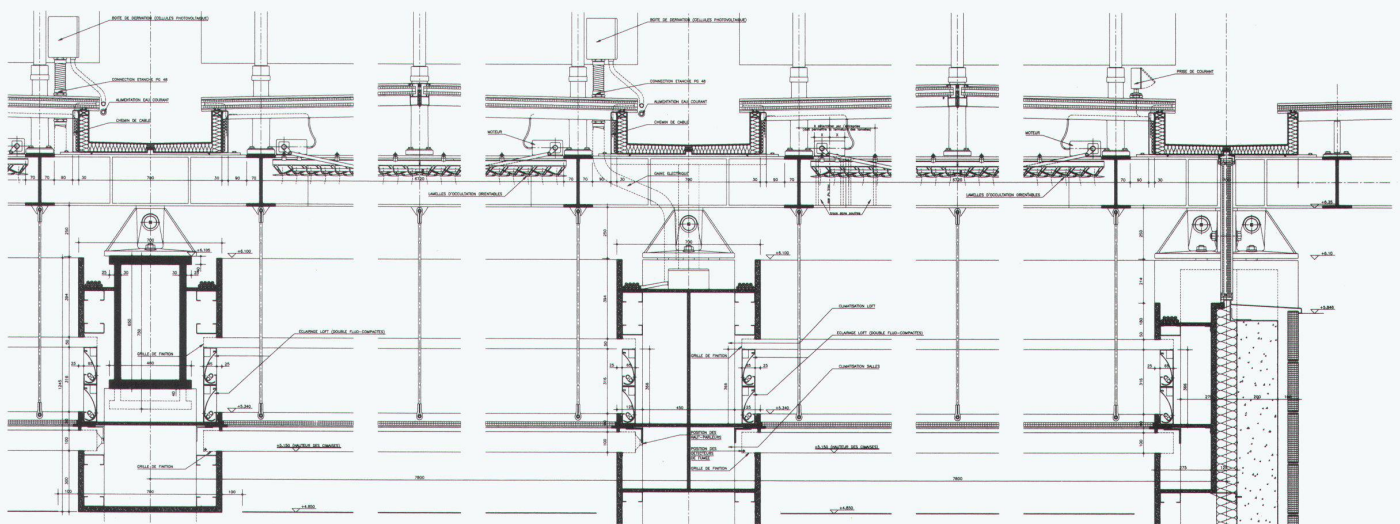
Querschnitt durch die Dachkonstruktion.
Der mehrschichtige Dachaufbau mit Trägerrost aus Stahlprofilen dient der Lichtfilterung, der Steuerung des Lichteinfalls, dem Schutz vor Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen.

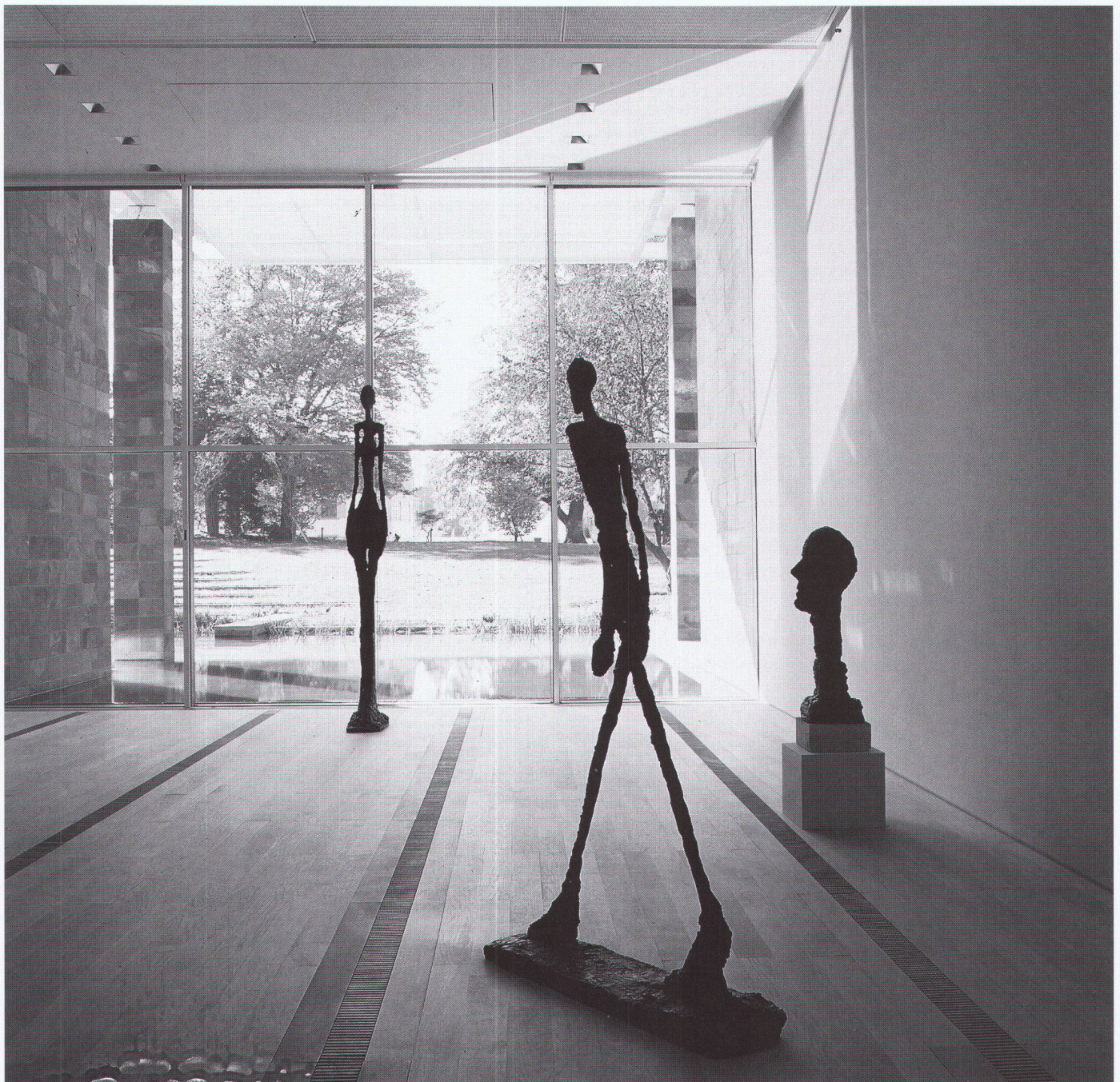
■ Coupe transversale sur la construction de toiture.

La couverture à plusieurs épaisseurs avec structure portante en profilés d'acier filtre la lumière, en contrôle la diffusion, protège de l'humidité et des sautes de température.

■ Cross section through the roof construction.

The multi-layered roof construction with a sectional steel girder grill serves to filter and control the light, and to guard against damp and fluctuations of temperature.





Die Fassade mit raumhohen Verglasungen ist eine Pfostenriegelkonstruktion; die Pfosten bestehen aus Flachstahlprofilen mit Schattenfuge.

■ Les éléments de façade vitrés toute hauteur forment une structure à montants et traverses; les montants sont faits de profilés plats en acier avec joints en creux.

■ The façade element with room-height glazing is a post and beam construction, the posts consisting of flat-steel sections with shadowing groove joints.

der Querrichtung. Die beiden äusseren Raumkorridore sind besonders ausgebildet, der westliche als Servicezone, der östliche als Wintergarten mit Blick in die offene Landschaft.

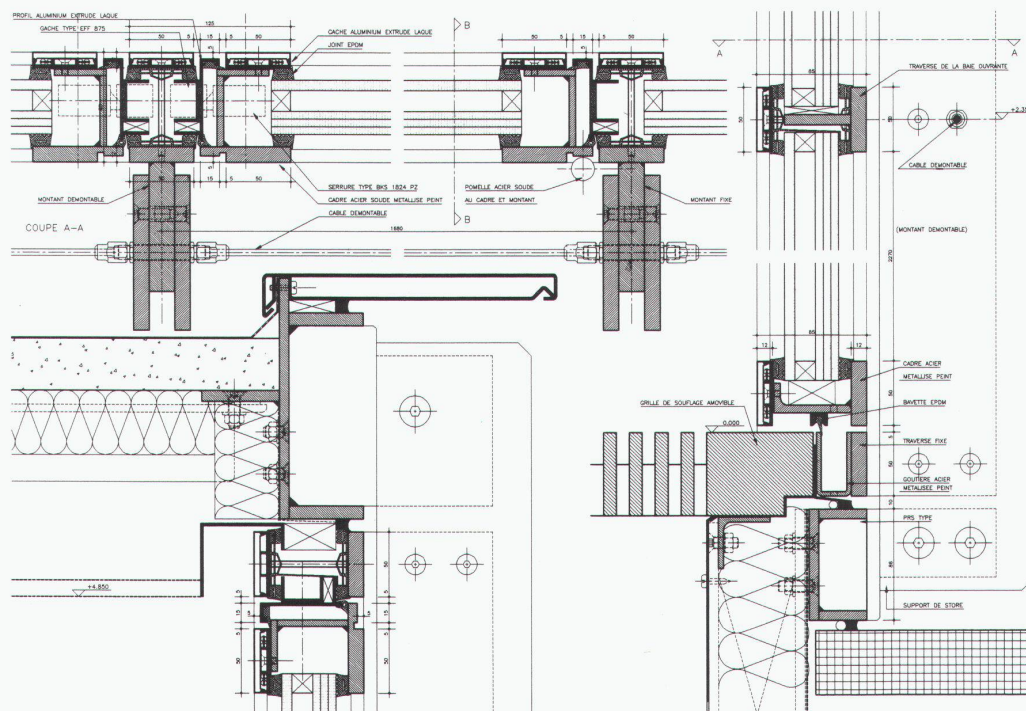
Die strukturelle Leseart dieses Konzeptes wäre also eine Abfolge von zwei äusseren und drei inneren Raumkorridoren von je über 100 Meter Länge und unterschiedlicher – etwa 3 und 6 Meter – Breite. Diese Lesart würde ein grosses Potential an Raumfiguren und Raumbeziehungen öffnen – das in Wirklichkeit und erstaunlicherweise völlig unausgeschöpft bleibt. Lediglich in den peripheren Raumzonen erahnt man den Reiz: gleichzeitig parallel wie quer zum Gebäude verlaufende «Enfilades», die weite Durchblicke und nahe Ausblicke erlauben. Die eigentlichen Ausstellungsräume sind aber dem Gebäude fremd, irgendwie hineingestellte Wände erzeugen ein unbeabsichtigtes Labyrinth aus Kammern.

Dem Entwurfskonzept entsprechende Raumfolgen hätten auch hier «Enfilades» schaffen können: Für den an den Bildern Vorbeisclandernden, würde in der Gehrichtung immer wieder ein kleines, mehr oder weniger weit entferntes, reales Bild erkennbar – als perspektivischer Durchblick durch das Gebäude in die Landschaft. Dieser Wechsel von Kunstversenkung und zurückhaltender Wirklichkeitspräsenz würde die Aura vertäglich, ohne sie zu zerstören.

Mehrere Details verweisen gewissermassen auf entwurfsimmanente Missverständnisse – etwa ausenliegende, in der Verlängerung der Schotten platzierte Stützen oder aufwendig gemauerte Auflager für die Stahlkonstruktion des Daches. Details, welche das beabsichtigte Zusammenspiel von verselbständigten Teilen und einem Ganzen verunklären und entdramatisieren.

So erreicht dieses Museum in keiner Hinsicht das Niveau des analogen Museums des gleichen Architekten für die Menil Collection in Houston mit seinem feinsinnigen Raumkonzept: ein fließender, offener Grossraum, in den Ausstellungsräume wie verselbständigte Kojen und Kabinette gesetzt sind. Und die Dachkonstruktion entspricht diesem Konzept nicht nur räumlich, sondern auch in der fast textil wirkenden Dachhaut, welche die Grenzen zwischen Innen und Aussen verwischt.

Im Museum Fondation Beyeler bleibt hingegen unklar, ob Tages- oder Kunstlicht den Raum ausleuchtet. Die vielschichtige Konstruktion ist nur leicht durchschimmernd, so dass man sich fragt, ob der immense Aufwand für den harmlosen Effekt angemessen ist. Zudem scheint das lichttechnische Problem unlösbar: Wenn das einfallende Licht als natürliches Licht wahrnehmbar wird, ist es zu stark, so dass es gefiltert werden muss, um die notwendigen raumklimatisch stabilen Werte und eine Ausbleichung der Bilder zu vermeiden. *Ernst Hubeli*

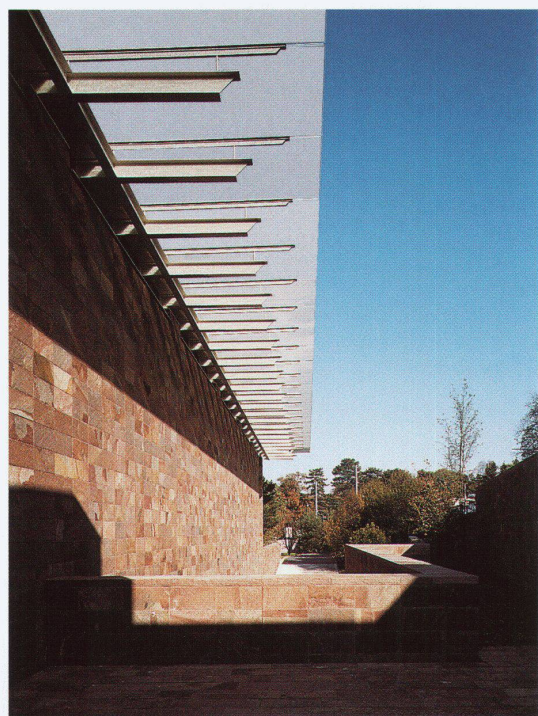




Mit den Mauern aus argentinischem Porphyrr soll farblich auf die Basler Kathedrale verwiesen werden, die mit dem weniger widerstandsfähigen, einheimischen Sandstein erstellt wurde.

■ La couleur des murs en porphyre d'Argentine se réfère à la cathédrale de Bâle édifiée en grès de la région beaucoup moins résistant.

■ The colour of the Argentinean porphyry walls are intended to refer to the Basel cathedral, which is constructed of less resistant local sandstone.



Fotos: Gaston Wicky, Zürich