

Die Perfektion des Falschen : das Zentrum Paul Klee in Bern von Renzo Piano Building Workshop

Autor(en): **Tschanz, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **92 (2005)**

Heft 11: **Diener, Federle, Wiederin et cetera**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-68537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

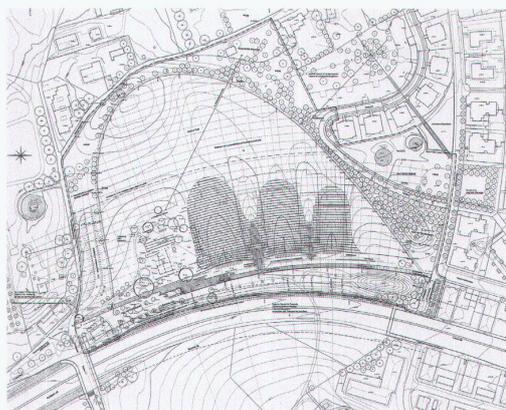
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Perfektion des Falschen

Das Zentrum Paul Klee in Bern von Renzo Piano Building Workshop

Text: Martin Tschanz, Bilder: Dominique Uldry So schön die landschaftsräumliche Geste, so perfekt die Details auch sein mögen, so mag die Architektur doch gerade in zentralen Bereichen nicht zu überzeugen. Problematisch ist die Anlage aber vor allem aus urbanistischen Gründen.

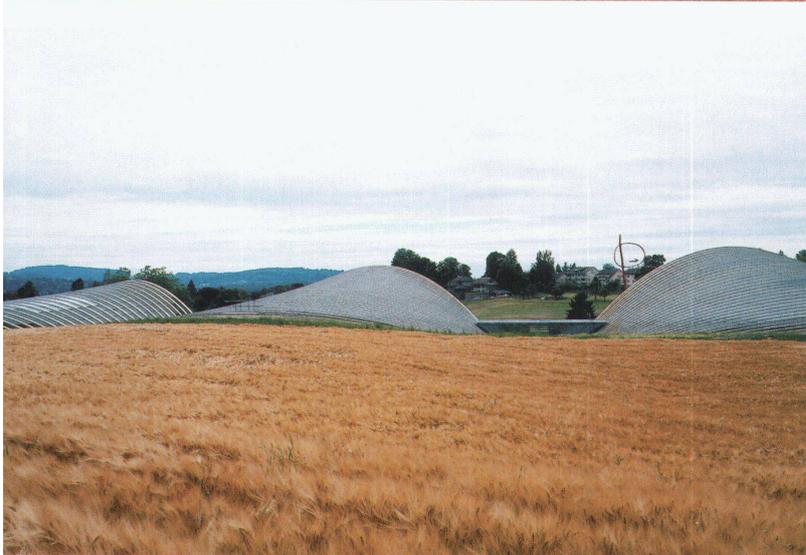


Hügel werden die drei Trakte des Zentrums Paul Klee genannt. Mit gutem Grund: Hügeln gleich erheben sie sich allmählich aus dem Gelände, ganz sanft zuerst und in einem kontinuierlichen Aufschwung zunehmend etwas steiler, um nach Westen hin abzubrechen, eine Silhouette bildend, die mit der sanft gewellten Landschaft im Hintergrund ein Gespräch führt. Die Grenze zwischen Dächern und Kulturland bleibt unscharf, doch wird gleichzeitig die Künstlichkeit des Artefakts betont. Die Parallelität der chromstahlverkleideten Rippen unterstreicht die mathematische Exaktheit der Kurven. Deren vorderste findet zudem eine Fortsetzung in einem stählernen Rahmen, der, von einem Weg und Bäumen begleitet, in einem weiten Bogen ein Feld umschließt, das im Minimum eine Stufe höher liegt als das umgebende Kulturland. Im Süden wächst dieser Rand sogar zu einer mächtigen Wand an. Hier zeigt sich mit einer gewissen Dramatik, wie sich die neue Landschaft nicht nach der natürlichen Topographie richtet, die nach Südwesten hin in eine talartige Senke ausläuft, sondern nach der Geometrie der Autobahn, die in einem leichten Bogen diese Senke quert.

Landschaftsskulptur

Die Lage des Zentrums Paul Klee an der Autobahn, am Rande der Stadt Bern, ist erklärungsbedürftig. Sie hat mit der Geschichte des Zentrums zu tun. Livia Klee-Meyer schenkte 1997 Bern rund 650 Werke unter

der Bedingung, dass bis Ende 2006 ein Paul Klee gewidmetes Museum gebaut und eröffnet sein müsse, und Alexander Klee sicherte später rund 850 zusätzliche Werke als Dauerleihgaben zu. Verschiedene Partikularinteressen und die Finanznot der Kommune drohten allerdings, den Planungsprozess für dieses Museum zu blockieren, sodass die Schenkung für die Stadt verloren gegangen wäre. Gleichsam als Retter in der Not trat Maurice E. Müller auf, Chirurg und Vater patentierter künstlicher Hüftgelenke. Er sicherte zu, den Bau grosszügig aus eigenen Mitteln zu alimentieren (mittlerweile mit 60 Mio. Franken, bei einer geschätzten Bausumme von 110 Mio.), stellte aber als Bedingung nicht nur, dass die Betriebskosten anderweitig aufgebracht würden, sondern auch, dass «sein» Architekt Renzo Piano den Bau plane und, nicht zuletzt, dass auf einem Teil seiner Grundstücke am Stadtrand gebaut werde. Diese Grundstücke mussten um zusätzliche Parzellen aus städtischem Besitz erweitert und durch eine Änderung des Zonenplans zuerst für die Nutzung freigegeben und neu erschlossen werden, sind sie doch Teil eines städtebaulich bedeutenden Grünraums, der von den nahen Moränen-Hügeln bis an den Egelsee weit in die Stadt hinein reicht. Am 30. Nov. 2000 hiessen vorerst der Stadtrat und am 4. März 2001 das Berner Stimmvolk insgesamt vier das Zentrum Paul Klee betreffende Abstimmungsvorlagen gut, darunter auch die Errichtung eines unentgeltlichen Baurechts über 80 Jahre an die Maurice E. und Martha Müller Stiftung.



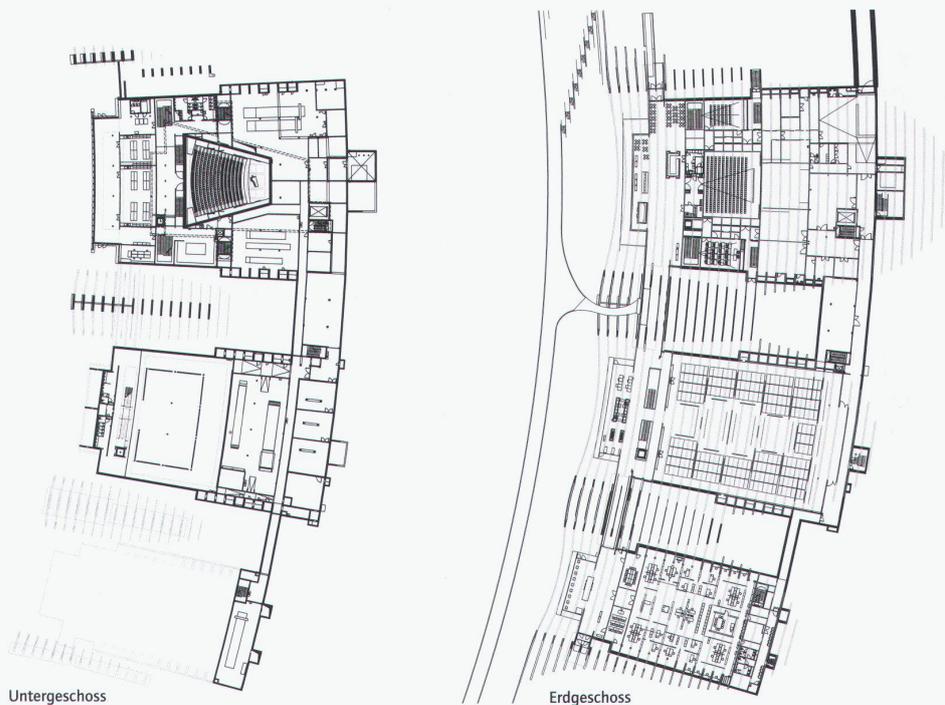
Das Zentrum Paul Klee schont diesen Landschaftsraum. Obgleich es quer zu ihm liegt, unterbricht es ihn nicht. Die Geste der Modellierung aus dem Terrain heraus unterstreicht vielmehr die gerichtete Offenheit des Raumes, und die Senken zwischen den Hügeln schaffen Kontinuität. Einzig ein Lärmschutzwand widerspricht dieser Grossform.

Der Zugang erfolgt hier, parallel zur Autobahn, sodass von der gesamten «Landschaftsskulptur», wie die Architekten das Gebilde treffend nennen, zunächst dessen Westfront in Erscheinung tritt. Dreifach aufschwingende Bögen schieben sich in einer leichten Kurve ins Bild und erscheinen umso beschwingter, als sie sich aus der Senkrechten heraus wegneigen. Unter ihnen, mehrschichtig zurückgestuft, sind Glasfronten, die mit komplizierten Mechanismen vor Sonne und zu viel Licht geschützt werden. Damit wird ein allzu harter Schnitt am Ende der Hügel vermieden, deren Dach sich vielmehr allmählich in einzelne Rippen aufzulösen scheint.

Museumsstrasse

Man betritt den Bau zwischen den ersten beiden Wellen, über eine geschwungene Brücke, die über den Tiefpunkt der Rippen in einen gläsernen Zwischenbau führt. Dabei bleibt der Blick in die Senke zwischen den Hügeln offen, sodass auch von dieser Seite die Logik des Baus sinnfällig wird. Der Bogen des Zugangs lenkt den Besucher sofort wieder in die Richtung parallel zur Autobahn zurück, zwischen die Rippen hindurch zum Ticketschalter im ersten Hügel.

Der vorderste Bereich, die so genannte Museumsstrasse, bildet das Rückgrat der Anlage. Sie verbindet die drei Hügel, in denen sie sich zu Empfang und Cafeteria, zu einem Museumshop bzw. zu einem Lounge- und Lesebereich ausweitet. Überraschend ist die primäre Ausrichtung dieses Raumes parallel zu den Glasfronten. Man hat eher den Eindruck, das Licht falle seitlich ein als frontal, wie man es von der Gesamtform her erwarten würde. Der Raum wirkt so schmal und lang, aber nicht endlos, weil die Krümmung im Grundriss die Perspektive schliesst. Damit wird das Auf und Ab der Wellenbewegung intensiv erlebbar, und durch die Rippen hindurch kommt es zu spannenden Durchdringungen von innen und aussen, wie zu viel-

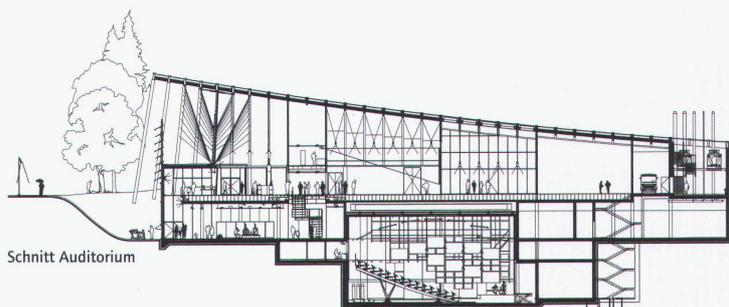


fältigen Transparenzen sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn. Hier spürt man eine Poesie, die derjenigen der Werke Paul Klees adäquat ist: die Träger-Rippen wirken mit ihrer feinen vertikalen Gliederung leicht und fast entmaterialisiert, ihr Schwung und Gegenschwung tänzerisch, der Logik der Schwerkraft spottend.

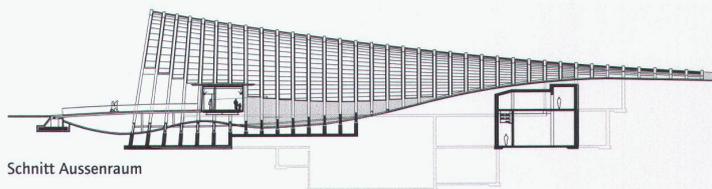
Die Entwicklung des Baus in die Tiefe der Hügel ist demgegenüber nur schwach spürbar und wird von hohen, fast ganz geschlossenen Wänden abgeschnitten. Dies ist wohl einer der Gründe, dass beim Zugang zum Sammlungssaal eine Fahne leisten muss, was die Architektur nicht zu leisten vermag. Wie durch ein Mauselloch betritt man den Raum, um den sich die ganze Anlage doch eigentlich dreht, und völlig Übergangslos gerät man von der lichtdurchfluteten Vorhalle in das Dämmerlicht der Ausstellung.

Ausstellungshalle

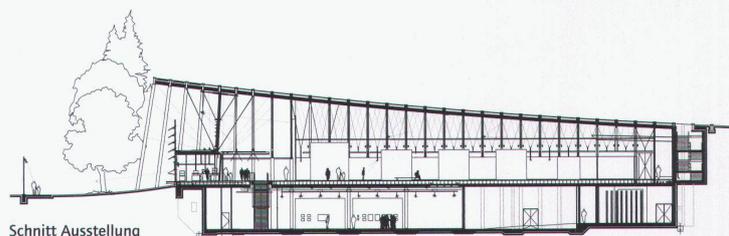
Aber nicht nur der Eintritt ist enttäuschend, auch der Raum selbst: eine grosse Halle, die von einem engen Rippengewölbe überspannt wird, dessen Stahl-Träger entgegen der aussen gezeigten Logik des Baus seitlich auf Wänden auflagen. Paradoxerweise wird der Raum in der Tiefe, wo die Wölbung immer flacher wird, zugleich immer breiter, sodass die Rippen am Ende sogar zusätzlich unterstützt werden müssen. Hier franzt die Halle gleichsam aus, und die Tafeln von Rémy Zaugg



Schnitt Auditorium



Schnitt Aussenraum



Schnitt Ausstellung

an der Stirnwand betonen ihr problematisches Ende zusätzlich. In der Gegenrichtung wird durch die ansteigende Wölbung und das Zusammenlaufen der Seiten eine Spannung aufgebaut, die in der abschliessenden Stirnwand aber keinen adäquaten Abschluss findet.

Insgesamt wirkt der Raum unruhig, nicht nur, weil der Boden knarrt und der Schallpegel recht hoch ist. Durch die Krümmungen in Grund- und Aufriss und fehlenden Parallelitäten wirken die Perspektiven unangenehm verzerrt. Und weil der Boden, der durch die Lüftungsauslässe feinmasstäblich gebändert wird, die Kurven präzise nachzeichnet, entstehen überall feine Überschneidungen mit den geraden Ausstellungswänden, die als Ungenauigkeiten wahrgenommen werden. Da hilft es wenig, dass diese als Tafeln von der Decke heruntergehängt sind. Zusammen mit den ebenso hängenden Beleuchtungskörpern und Staubdecken, die intimere Bereiche auszeichnen, bilden sie eine reichlich komplizierte Ausstellungs-Maschinerie, was in der Summe bewirkt, dass selbst die an sich schöne Gliederung und die grosszügige Hängung der Bilder den Raum nicht ausreichend zu beruhigen vermögen.

Aus konservatorischen Gründen ist das Licht stark gedämpft. Problematisch sind aber vor allem die unterschiedlichen Lichtfarben und -arten, die gemischt

werden. Zudem bleibt es insgesamt reichlich gelb, was zumindest teilweise am reflektierenden Eichenholz des Fussbodens liegen mag. Manche Farben wirken daher stumpf und suppig, besonders die Grüntöne. Man glaubt, die Bilder auch schon wesentlich schöner gesehen zu haben, mit mehr Tiefe und Leuchtkraft.

Zu diesem Eindruck mag beitragen, dass jegliches Tageslicht fehlt, das dem Auge als Referenz dienen könnte. Das Argument, aus konservatorischen Gründen sei dies nicht anders möglich, überzeugt umso weniger, als in der Eröffnungs-Ausstellung Malerei und Grafik weitgehend voneinander getrennt gezeigt werden. Es dürften vielmehr typologische Gründe sein, die das Tageslicht ausgesperrt haben. Das Oberlicht im Verwaltungstrakt und der Lichthof bei den Restauratoren sind beide dem Hügel-Thema wesensfremd, was in den Nebenräumen verkraftbar ist, im Hauptraum aber die Konzeption des Ganzen in Frage gestellt hätte.

Der gewählte Typus der Hügel entspricht dem der getarnten Hangars, wie sie zuweilen in der Schweiz an vielen Flugplätzen zu finden sind. Es geht dabei wesentlich um Hallen, die einseitig zu einer grossen Öffnung hin orientiert sind. Gerade diese beiden Qualitäten – klare Orientierung und Öffnung –, die von der gesamten Baugestalt des Hügels vorbereitet werden,





kommen nun aber im Sammlungssaal nicht zum Tragen. Was bleibt, ist ein grosser, merkwürdig geformter Raum, der an eine aufwändig konstruierte Messehalle erinnert. In ihm kann man zwar sehr wohl und unter akzeptablen Bedingungen Kunst zeigen, aber nur dank sekundären und tertiären Massnahmen. Der Raum selbst und der gewählte Typus tragen dazu nichts bei, im Gegenteil. Der Kammer-Kunst von Paul Klee laufen sie völlig zuwider.

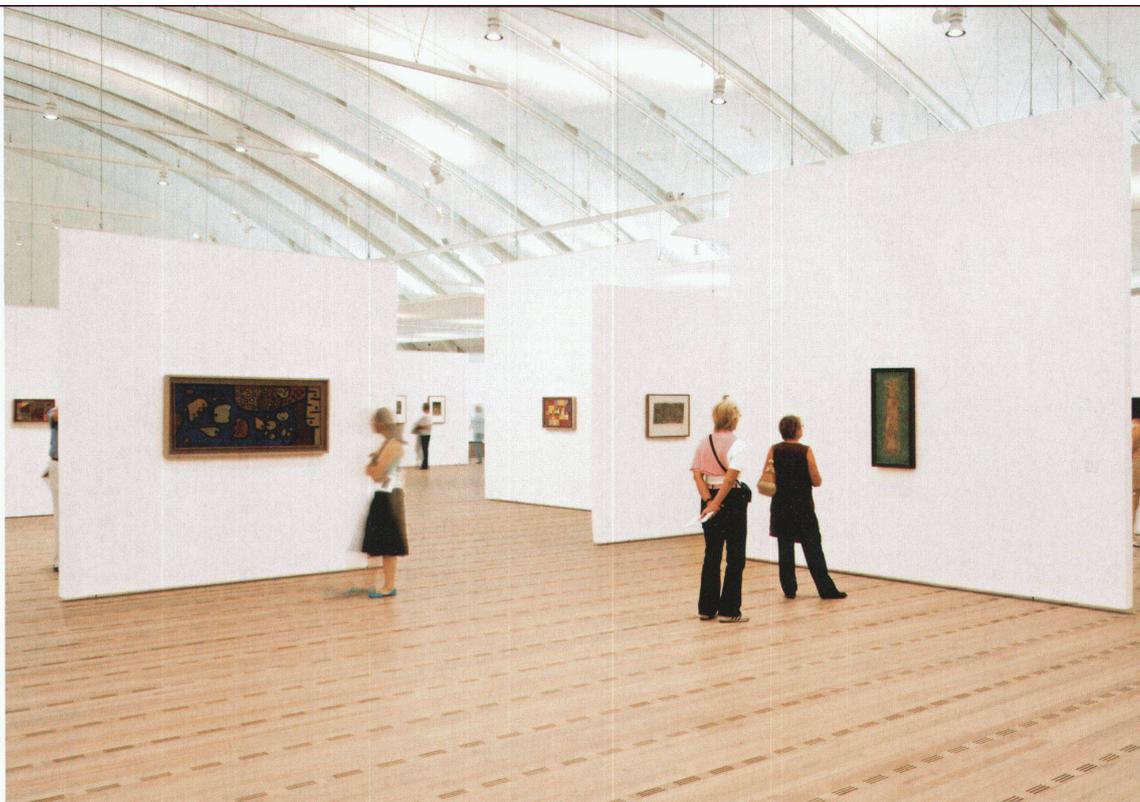
Falsch eingesetzte Mittel?

Noch andere architektonische Fragwürdigkeiten wären zu nennen, etwa der verunglückte Zugang zum Bereich der Wechselausstellungen, die Situierung des Kindermuseums in einer Abgrabung im Untergeschoss oder der Auditoriums-Typ des Konzertsaals und dessen fehlendes Foyer. Manche hängen zweifellos mit dem während der Planung stets noch anwachsenden Bauprogramm zusammen und verweisen auf Probleme der Bauherrschaft. Die Frage aber bleibt, warum ausgerechnet die Ausstellungsräume zu den schwächsten des Baus gehören.

Vielleicht muss man sich dabei daran erinnern, dass der Bau ja nicht ein Klee-Museum, auch nicht ein Paul Klee-Zentrum, sondern ein Zentrum Paul Klee ist. Vieles deutet darauf hin, dass es hier weniger um den Maler Paul Klee geht, als viel mehr um eine Marke gleichen Namens, die hier für ein Kulturzentrum mit breiter Ausrichtung neu etabliert wird – ähnlich wie die Namen grosser Modeschöpfer nicht nur für die von ihnen entworfenen Kleider, sondern für Luxusgüter aller Art stehen. Dann wäre die Konzentration der Mittel auf die Museumsstrasse und auf eine iconhafte Architektur-Geste plausibel und die Ausstellungsräume, die ja tatsächlich nicht einmal die Hälfte des Bauprogramms ausmachen, nicht mehr so entscheidend.

Tatsächlich gehen die vielfältigen Aktivitäten des Zentrums weit über Klee hinaus. Im Mehrzwecksaal wird Theater gespielt, ein hauseigenes «Ensemble Paul Klee» bestreitet im grossen Saal eine Konzertreihe, Jazzmusiker und Literaten treten auf, und selbst die Academy of St. Martin in the Fields spielt nun Bach nicht mehr im innerstädtischen Casino-Konzertsaal, sondern im neuen Auditorium an der Autobahn. Klar, dass damit das neue Kulturzentrum in Konkurrenz zu den etablierten Institutionen der Stadt tritt. Betroffen ist davon nicht nur das Berner Kunstmuseum, das den langjährigen Sitz der bedeutenden Paul-Klee-Stiftung und grosse Teile seiner eigenen Klee-Bestände abgeben musste. Auch von anderen Einrichtungen werden Mittel und Energien abgezogen (werden), zumal die Finanzlage Berns notorisch schlecht ist. Dies könnte allerdings auch eine heilsame Komponente haben, wenn dadurch das etablierte Kulturleben in einer Weise aufgemischt würde, dass der neue Druck produktiv umgesetzt werden könnte.

Um die Marke Paul Klee zu propagieren, werden keine Mittel gescheut. Nicht etwa ein Motiv von Paul Klee, sondern die Wellenform des Baus findet sich im Logo des Zentrums wieder und wird so innig mit der Institution verknüpft. Ein Klee-Motiv wurde dagegen für ein gigantisches Gebilde aus rotem Stahl verwendet, das den vorbeifahrenden Autos als Zeichen dienen muss, als hätte man doch Angst gehabt, man könnte die drei Glasfronten mit denen eines Gartencenters verwechseln. Das wirkt peinlich, genauso wie die neuen Strassen- und Flurnamen in der Umgebung, für die Werktitel von Paul Klee missbraucht wurden. Damit aber nicht genug: sogar das Grab des Malers nahm man in Dienst und dislozierte die Urne kurzerhand auf den benachbarten Friedhof, als liesse sich auf diese Weise die zufällige Situierung des Zentrums verorten.



Genau in ihr, in ihrer zufälligen Lage, liegt aber ein Hauptproblem des Zentrums Paul Klee. Damit man dies richtig versteht: es geht dabei nicht um die zwölf Bus-Minuten, die man vom Hauptbahnhof aus bis zur Endstation fahren muss. Es geht vielmehr darum, dass ein Kulturzentrum dieser Gröszenordnung eine einmalige Chance gewesen wäre, einen städtebaulichen Schwerpunkt zu setzen, eine Zentrumsbildung in Gang zu bringen oder, im Minimum, an einem Ort identitätsstiftend zu werden, an dem dies sinnvoll und notwendig wäre. Diese Chance wurde verpasst. Weder kann das Zentrum Paul Klee von nachbarschaftlichen Synergien profitieren, was es zu Grösse zwingt, noch werden die beträchtlichen Mittel, die für das Erreichen dieser Grösse notwendig sind und für deren Erhalt auch langfristig noch notwendig sein werden, an einen sinnvollen Ort gebunden und damit städtebaulich wirksam gemacht. Dies ist umso weniger verzeihlich, als der Mangel an gewichtigen öffentlichen Nutzungen ein Hauptproblem heutigen Städtebaus darstellt. ■

Bauherr: Maurice E. and Martha Müller Stiftung

Architekten: Renzo Piano Building Workshop

Projektleiter: Bernard Plattner

Partnerarchitekten: ARB Architekten, Bern

Mitarbeiter: M. Busk-Petersen, O. Hempel (verantwortliche Architekten), mit A. Eris, M. Prini, L. Battaglia, J. Moolhuijzen (Partner), und F. Carriba, L. Couton, S. Drouin, O. Foucher, H. Gsottbauer, F. Kohlbecker, J. Paik, D. Rat, A. Wollbrink; R. Aebi, O. Aubert, C. Colson, F. de Saint-Jouan, P. Furnemont, Y. Kyrkos (Modelle)

Tragwerk: Ove Arup & Partners, B+S Ingenieure AG

La perfection du faux Les trois corps du bâtiment s'élèvent sur le terrain comme des collines. Vus de l'Ouest, ils dessinent une silhouette en forme de vagues. Ce geste préserve le paysage ouvert qui se prolonge loin dans la ville bien que la géométrie précise ne se règle pas sur la topographie naturelle, mais sur l'autoroute voisine. Le bâtiment s'ouvre dans cette direction ou, plus exactement, sa strate la plus avancée qualifiée de rue du musée qui relie les trois collines à la manière d'une colonne vertébrale. Le visiteur y perçoit l'ondulation du toit avec intensité. À travers l'ossature transparente, se produisent des interpénétrations passionnantes entre intérieur et extérieur. On ressent ici une poésie proche de celle dégagée par les œuvres de Paul Klee.

Les espaces d'exposition sont en revanche décevants. La collection est présentée dans une halle qui, malgré la générosité de l'accrochage, ne paraît pas assez calme; la géométrie est compliquée et pas évidente en tant que fragment, la lumière artificielle hétérogène ou encore la machinerie d'exposition suspendue au plafond compliquée. Le type retenu ne parvient pas à développer ses qualités parce que la halle, avec son front obturé, n'est pas conclue de manière adéquate. L'espace ressemble à une halle de palais des expositions dans laquelle on peut certes aussi présenter de l'art, mais uniquement au prix d'interventions secondaires, ce qui va totalement à l'encontre de l'art intimiste de Paul Klee.

Les auteurs ont peut-être accepté cela parce qu'il ne s'agit pas d'un musée Klee, mais d'un centre Paul Klee où le peintre Paul Klee cède la place à la marque du même nom. Une marque diffusée par tous les moyens, quels qu'ils soient, pour un centre culturel visant un large public.



La situation isolée qui répond, tout comme le choix de l'architecte, aux conditions du mécène Maurice E. Müller a imposé un bâtiment de grande échelle. Par ses nombreuses activités, ce centre va concurrencer les institutions établies de la ville ce qui pose problème par ce que d'importants moyens et beaucoup d'énergie se porteront désormais sur un site urbanistique non relevant. C'est d'autant moins pardonnable que le manque de pratiques publiques significatives constitue un problème majeur de l'urbanisme contemporain. ■

The Perfection of the Wrong The three wings of the Zentrum Paul Klee rise like hills out of the ground and disintegrate into a wave-like silhouette towards the west. This gesture protects the open landscape that reaches far into the town, although its precise geometry follows the line of the adjoining motorway rather than the natural topography of the land. It is towards the town that the building opens up – or, more accurately: its foremost layer, known as Museumstrasse, which connects the three hills like a spine. Here, the wave-like movement of the roof is intensely perceptible, and the ribs are subject to exciting penetrations from inside and out, and to multifarious transparencies. One senses a poetry that is related to Paul Klee's works.

The exhibition rooms however are disappointing. The collection is displayed in a hall that, despite the generously conceived hanging of the paintings, has a restless feel to it that is further exacerbated by its complicated, fragmentary and barely evident geometry, the heterogeneous artificial light, and, significantly, the complicated exhibition machinery suspended from the ceiling. The qualities of the selected type do

not come to fruition, because the closed front of the hall lacks an adequate termination. The room is like a trade fair hall in which, although it is possible to display art in it, would need some secondary measures to be effective. This is entirely at odds with the chamber art of Paul Klee. Perhaps this was considered acceptable owing to the fact that the building is not a Klee Museum, but a Klee Centre. In fact, the painter Paul Klee seems to withdraw behind the brand of the same name. This is propagated for the culture centre with its wide-ranging program by every possible means, even tasteless ones.

Yet its isolated location – like the choice of the architect, this was decided by the conditions imposed by the patron Maurice E. Müller – determined the centre's size. With its many activities, it rivalises the established institutions of the city – which is problematic owing to the fact that it absorbs considerable outlay and energy in an urbanistically inconsequential location. This is all the more inexcusable since the lack of important public buildings is one of contemporary urban planning's major problems. ■

