

# **Wahlverwandt : Erweiterung Museum Rietberg in Zürich von Alfred Grazioli und Adolf Krischanitz**

Autor(en): **Flury, Aita**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **94 (2007)**

Heft 5: **Grazioli Krischanitz et cetera**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-130538>

## **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.



Eingangspavillon vom Eingang der Villa aus gesehen. Rechts: Ehemalige Villa Wesendonck, erbaut 1853-1857.



# Wahlverwandt

**Erweiterung Museum Rietberg in Zürich von Alfred Grazioli und Adolf Krischanitz**

Text: Aita Flury, Bilder: Heinrich Helfenstein Wie viele Frauen aus Mathilde Wesendoncks dichterischem Werk Präfigurationen ihres eigenen Schicksals sind, anerkennt der neue Erweiterungsbau des Museums Rietberg die Villa Wesendonck und ihren Landschaftspark als Wahlverwandte über die Zeiten hinweg. Das Wesen der neu entstandenen Räume und Konstellationen, oberirdisch wie unterirdisch, ist dabei bestimmt durch die vermeintlich gegenläufigen Fügungen der Ausreizung von Tragwerk sowie heutiger, technischer Möglichkeiten und einer gleichzeitigen, metaphorischen Parallelrede. Dabei finden Weiträumigkeit, Intimität und ortsspezifische Identität zusammen.



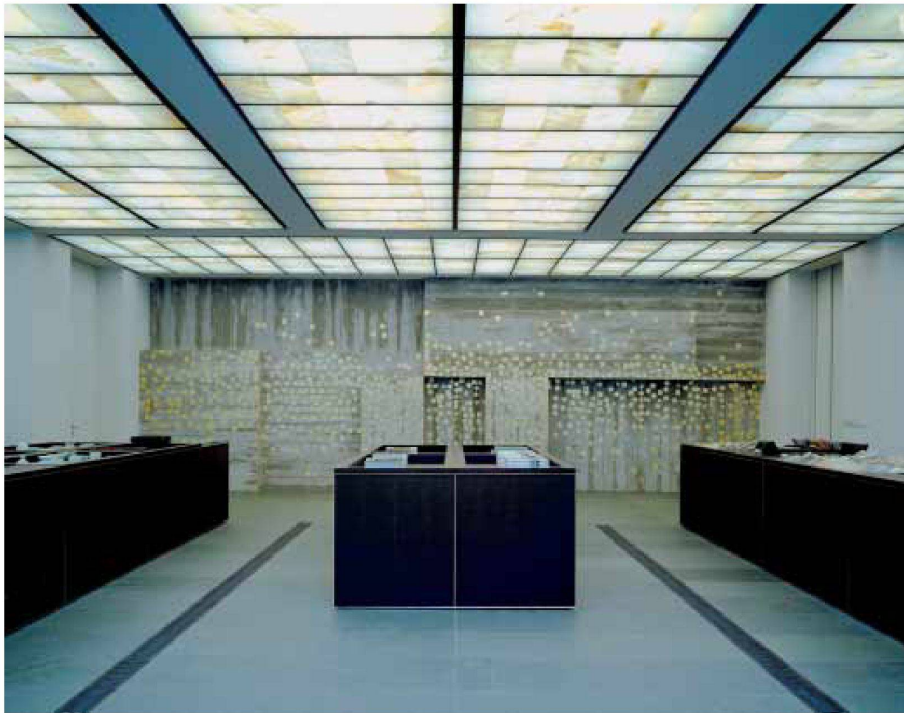
Bild: Martin Schanz



#### Die Mathematik des Vorgefundenen

Das Museum Rietberg im Zürcher Enge Quartier hat einen neuen Hauptbau erhalten, der grösser und in seiner Bedeutung öffentlicher ist als jedes Gebäude im Rieterpark zuvor. Die Mitte des 19. Jh. von Leonhard Zeugheer erbaute Villa Wesendonck, die das Museum für aussereuropäische Kunst seit seiner Gründung im Jahre 1952 beherbergt, war zugunsten einer möglichst zusammenhängenden Parkfläche dezentral in der nordwestlichen Ecke des Grundstückes platziert worden. Der gleichzeitig von Theodor Froebel angelegte englische Landschaftsgarten (Rieterpark) ist in seiner Grösse und Art in Zürich einmalig; bis heute zeichnet er sich durch die mehrheitlich dichte Bepflanzung der Ränder und, damit verbunden, durch eine Lenkung des Blickes nach Innen in die helle, fein modulierte Mitte aus. Die fernen Glarneralpen im Süden als Einrahmung der offenen Rasenfläche überhöht die Dramatik in der Illusion, dass der Park erst an den Alpen endet. Das verständliche denkmalpflegerische

Mahnen um das heikle Gleichgewicht des Beziehungsgefüges von Landschaft und gebautem Bestand und gleichzeitig die im Vergleich zum Bestand mehr als verdoppelte Kubatur des neuen Erweiterungsbaus führte im 2002 veranstalteten Wettbewerb zu mehreren Projekten, die vorwiegend unterirdische Volumen entwickelten. Innerhalb dieser Entwurfsstrategie gewann schliesslich die ober- und unterirdisch städtebaulich präzise Setzung von Alfred Grazioli und Adolf Krichanitz. Der Entwurf gewinnt seine Stärke aus dem Bewusstsein, dass das Bauen unter der Erde und die direkte Adhäsion zur Villa keine systemfremden Untergrabungsgesten erträgt: als Verdichtung nach innen wird der kompakte Baukörper der Ausstellungsebenen als unterirdisches Passstück in die von Villa und Ökonomiegebäude definierte Konstellation eingeschoben und unterstützt damit die Idee des Belassens des Parks als intakte Umgebung. Gleichzeitig beweist die Setzung der anfallenden oberirdischen Kleinarchitektur, die ihre Proportionen aus den bestehenden Achsen-



und Rasterbreiten des gegenüberliegenden Wintergartens bezieht, dass diese sehr wohl Raum bildende Veränderungen bewirken kann. Es ist die Empfangsgeste eines geräumigen Atriums, das neu zwischen der Pergola des Ökonomiegebäudes, der Villa und dem neuen Eingangsbäude installiert wird. Der Ankunftsplatz als Implementierung einer zentralen Leere, wie die Architekten selber schreiben, als zentraler Ort der Entscheidung, der Landschaft, Gebäude und Himmel miteinander verknüpft. Nicht die Bemühung um die Zerstreung von Zentralität und Brennpunkt, vielmehr die Setzung eines absolut gültigen Mittelpunktes, die Bestrebung nach einer Konzentration des Raumes wird hier als grundlegendes Raumordnungsprinzip angekündigt.

#### Glas-Kristall Metaphorik

Dem Problem der ausgegrenzten Lage der neuen Ausstellungsebenen im Erdreich begegnet das Projekt mit einem besonderen Zugangsbäude. Glas als poten-

tielles Gestaltungsmittel für illusorische Effekte ist keine neue Erfindung, die architektonische Rede darüber hat sich über die Zeiten aber als im Grundsatz verschieden gezeigt. Der propyläenartige Torbau als gläsernes Präludium, als Raum mit hinführendem oder eröffnendem Charakter, zeigt in diesem Falle kein Interesse an einer totalen Transparenz. Vielmehr wird das Reflexive und Durchscheinende, das Diaphane thematisiert, das auch wiederkehrt im Material der hinterleuchteten Onyxdecke im Foyer und erneut auftaucht in der gefalteten Polycarbonatdecke der Ausstellungsräume. Im Gegensatz zu den inneren Decken, die ihre transluzente Qualität aus einer schmucklosen Nutzung der Eigenmaterialität beziehen, wird die Illusion des juwelenartigen Glashauses mit Mitteln unterschiedlichster Herkunft produziert. Vorerst mit einem gläsernen Tragwerk aus lamellierten Verbundglaselementen, das ein Streben nach materieller Reinheit impliziert, indem weitgehend auf «konstruktive Accessoires»<sup>1</sup> verzichtet werden kann. Einem Grundprinzip des gesam-

Foyer mit Relief von  
Helmut Federle



1 Die Vorstellung der «Reinigung von konstruktiven Accessoires», welche die Architekten in diesem Zusammenhang anführen, ist Abbild einer Nutzung des ingenieurhaften Planens für eine architektonische Absicht. Sie steht diametral einem kollektiven Bewusstsein der Bauingenieurgattung entgegen, in der die Vorstellung verankert ist, dass die Architektur das ist, was man weglassen kann.

2 Die unendliche Ausdehnbarkeit des Glases der capella vitrea wurde um 1250 in einem Manuskript eines Schreibers der Letter of Prester John beschrieben. Vgl. Paul Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton 1960, S. 175.

ten Projektes folgend, bleibt die technische Anstrengung der Struktur dabei aber hintergründig; sie dient vielmehr dem Erreichen einer anderen, der Konstruktion übergeordneten, in diesem Falle kristallinen Wirkung. Dieser technischen Operation des Tragwerkes wird nun ein ausschliesslich ästhetischer Reiz überlagert: die Tätowierungen der Glasflächen mit einem Kristallgitter führen zu einer Teilentspiegelung und kaleidoskopartigen Wirkung des Glaskörpers im Inneren und Äusseren. Damit steht dieser durchaus in der Tradition der Villa Wesendonck, die, mit den Mitteln ihrer Zeit, ebenfalls keine Angst vor dem Irrationalen und Illusorischen zeigt.

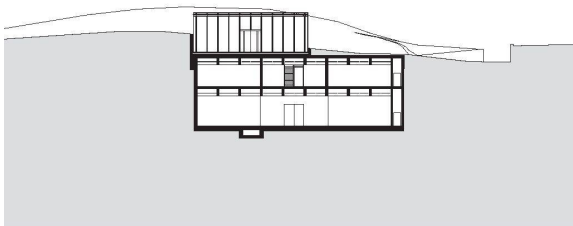
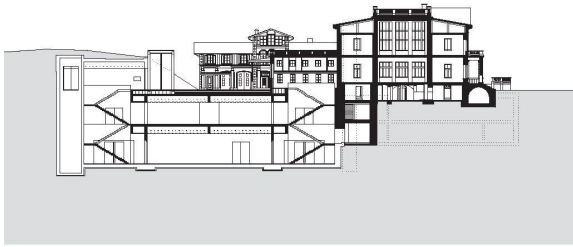
Dem Glashaus haftet zudem eine latent kryptische Metaphorik an. Es ist eine typologische Unverortbarkeit, die das Gebäude bestimmt: Glas, das reflektierende und scheinbar bewegte Material unterstützt grundsätzlich nicht die Vorstellung einer stabilen Architektur. Der im Hügel stehende Torbau steht unter optischem Druck der Erdmasse. Zudem funktioniert die beab-

sichtigte Vermittlung der Tiefe des dahinter liegenden Raumes nur im hinterleuchteten Zustand (real jewels do not glow without light!), was zur Vorstellung einer unendlichen Ausdehnbarkeit einer capella vitrea<sup>2</sup> führt, einer magischen Glaskappelle, die sich ausdehnt, um so vielen Besuchern, wie auch eintreten, Platz zu bieten.

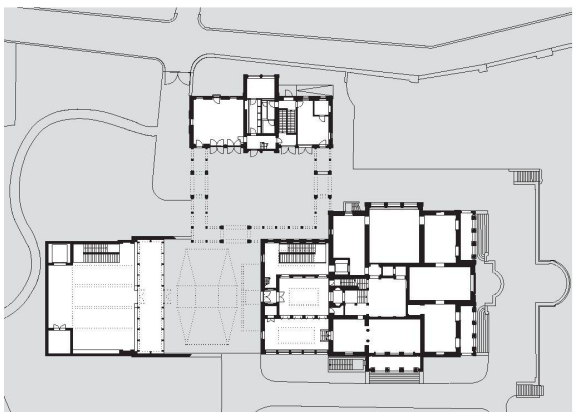
#### Symmetrie und Tragwerk

Das einprägsamste Prinzip der Raumordnungen des erdinneren Foyers und der zwei darunter liegenden Ausstellungsgeschosse ist ihre jeweilige Vollsymmetrie, das Streben nach einer totalen Klarheit im Grundriss. Diese symmetrische Grunddisposition wird zum Teil aus einer Übertragung des von Villa und Wintergarten vorgegebenen Regelwerks generiert. Die Grundordnung ist aber auch Ausdruck eines archaischen Bewusstseins davon, dass der virulenten Bezugslosigkeit der unterirdischen Räume zum Aussenraum eine Klarheit in der Orientierung entgegen gesetzt werden

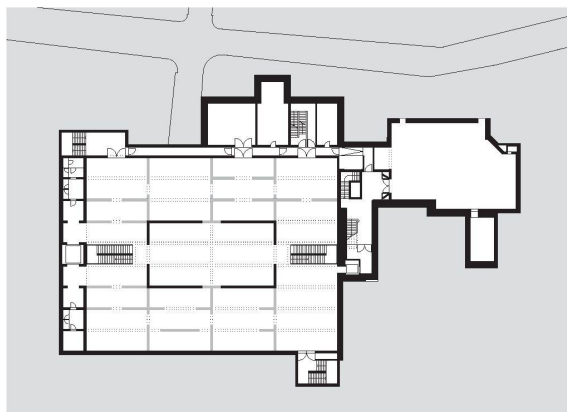




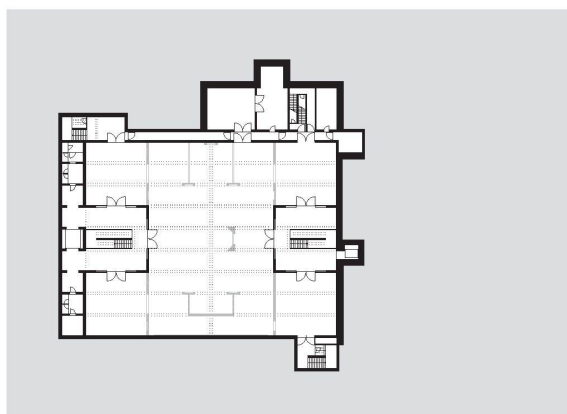
Schnitte



Erdgeschoss



1. Untergeschoss: Sammlung und 2. Untergeschoss: Wechselausstellungen (unten)







muss. Auf logische Weise wird diese Forderung durch die geschickte Setzung der zwei hölzernen Treppenhäuser komplettiert, welche die Bewegung vom Foyer hinunter in die Ausstellungswelt und das abschließende Auftauchen im Wintergarten, in der Oberwelt der Villa, ermöglicht. Dem Foyer als Ausgangspunkt der Durchwanderung wird mit dem steinrauen Betonrelief von Helmut Federle noch zusätzlich metaphorische Bedeutung zugesprochen; es verweist damit auf seinen Selbstzweck und wird zu einem Vorbereitungsraum, der Empfänglichkeit und Empfindlichkeit für den unten liegenden Tempelschatz steigern soll.

Die zwei Ausstellungsebenen zeigen in der Horizontalen eine statische, streng hierarchische, klassizistische Raumordnung, die aus der Produktion eines jeweiligen Zentrums generiert wird, geschossweise aber reziproke Raumfiguren hervorbringt. Die obere Ausstellungsebene für die Sammlung wird von einem die Mitte besetzenden Raum und einer Entwicklung der Ausstellungsräume um diesen herum bestimmt. Auf

der unteren Ebene für die Sonderausstellungen ist hingegen der Zentralbereich ausgespart und die statisch wirksamen Scheiben reduzieren sich auf zwei die Treppenhäuser bergende Raumzellen. Ein raffiniertes System von spezifischen Wandstellungen ermöglicht diese im Grundriss scheinbar lapidaren, aber für den Raumplan und die Abtragung der extremen Deckenlasten unabdingbaren Setzungen. Auch die nach unten gesteigerte Raumdimension ist ein Resultat dieses Tragwerkskonzepts, das als geschossübergreifend wirksames und komplementäres Tragsystem von Decken und Wänden funktioniert und dessen Prinzipien aus dem Brückenbau abgeleitet sind. Die enormen technischen Anstrengungen im Schnitt bleiben aber auch hier hintergründig. Es ist nicht die Absicht, ein Prinzip sichtbar werden zu lassen, noch es eindeutig erfahrbar zu machen. Es ist die lichte Weiträumigkeit der kalkulierten Lichtmaschine, der künstliche, die Räume miteinander verspannende Himmel, in der sich die Leistung der Struktur widerspiegelt. Und es ist das damit ein-

1. Untergeschoss: Sammlung

3 Der Hauptunterschied zwischen dem Mies'schen und dem Neopalladianischen ist gemäss Colin Rowe Mies's Forderung, das aus der Grundrissymmetrie generierte, zentralisierende Moment stets mit einem peripheren in ein Gleichgewicht zu bringen. Eine Betonung des Peripheren ist insbesondere bei einer vertikal zur Wirkung gebrachten Zentralität unmöglich. Insofern sucht der neue Erweiterungsbau über die Repetition seiner Deckenelemente die Forderung nach einem ungeteilten, demokratischen Raum aufzustellen und setzt sich in diesem Punkt in Differenz zur neoklassizistischen Villa. Vgl. Colin Rowe, «Neoklassizismus und moderne Architektur I+II», in: *Die Mathematik der idealen Villa*, Basel, Berlin, Boston 1998.

hergehende, periphere, nach oben und aussen drängende Moment, das die Räume in der Vertikalen aus der klassizistischen Grundordnung der Horizontalen enthebt.<sup>3</sup>

#### Die sakrale Dimension und örtliche Bestimmtheit

Das Prinzip der symmetrischen Parität wird nicht nur in der Relation von Neubau und Bestand verfolgt, es prägt auch das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Raum. Die Architektur der neuen Ausstellungsflächen spielt dabei eine aktive und moderierende Rolle, sie ist aber nicht theoretische, vergeistigte oder selbstdarstellende Abstraktion und wird somit auch nicht zum Gradmesser für die ausgestellten Exponate. In der strukturellen Idee und dem impliziten Verweis auf Dauerhaftigkeit ist vielmehr eine sakrale Dimension angelegt, wie sie wohl auch den ursprünglichen Aufstellungsorten eines grossen Teils des Tempelschatzes innewohnt: Das Gebäude selber ist fest und greifbar, die ausgestellte Kunst, die das ganze Sein des Menschen enthält, ist zerbrechlich und metaphysisch.

In der unmittelbaren Wahrnehmung atmen die Räume aber ganz einfach die Atmosphäre von Intimität und Ruhe, welche die Kunstwerke mythologischen und historischen Ursprungs fordern. Die Dominanz der raumbildenden Statik besteht nur noch ihrer Möglichkeit nach, undogmatisch werden tragende und nicht-tragende, kabinettbildende Wände gleichwertig behandelt. Sie weisen gleiche Wandstärken und Oberflächenbehandlungen auf und stellen sich damit ausschliesslich in den Dienst der Bestimmung des jeweiligen Ortes. Diese örtlich spezifische Identität der Räume mit ihren individuellen Farbigkeiten, Lichtregulationen und Proportionen bestimmt die Beziehung zwischen Raum, Kunstwerk und Betrachter und transponiert das kunstsinnige Milieu der Räume der Villa Wesendonck.

Allen Bedenken denkmalpflegerischer Konservatismen entgegen zeigt der neue, unterirdische Musentempel auf souveräne Weise, wie gerade aus der Absenz einer Aufmerksamkeit erheischenden Hülle und vor allem mittels luzider Wahl architektonischer Verwandtschaften zum Bestand eine unzeitgemässe Kräftigkeit und Innerlichkeit in der heutigen Museumslandschaft etabliert werden kann. ■

**résumé Affinités électives** L'extension du musée Rietberg d'Adolf Krischanitz et Alfred Grazioli La nouvelle extension du musée Rietberg d'art non-occidental tient compte de la mathématique des bâtiments existants et de leur disposition dans le jardin anglais, établissant ainsi une forme d'affinité élective au travers du temps. Les espaces et constellations qu'elle forme, en dehors du sol et sous le sol, sont définis par des démarches supposées de sens contraire; les possibilités offertes par la structure porteuse ainsi que par les techniques contemporaines sont exploitées et, simultanément, un niveau parallèle, métaphorique, est développé. Le projet ainsi défini allie générosité de l'espace, intimité et identité spécifiques du lieu. Le bâtiment d'accès est disposé de manière précise et en lien avec les éléments préexistants. Entant que pavillon de verre, il marque un seuil diaphane au monde souterrain et confère du sens à l'accès aux niveaux d'exposition confinés au sous-sol. L'opération technique complexe d'une construction entièrement en verre est ainsi combinée avec l'attrait purement esthétique d'un tatouage et elle développe un élément illusoire et irrationnel en lien avec la villa Wesendonck, mais avec les moyens de notre temps. À l'organisation, en plan, d'espaces complètement symétriques des deux niveaux d'exposition se superpose, en coupe, un concept de système porteur dont les principes sont dérivés de la construction des ponts. Conformément à un principe de base du projet, les énormes efforts techniques sont relégués au second plan: la performance de la structure se reflète dans le judicieux dispositif lumineux d'un ciel artificiel qui lie les espaces entre eux et confère un caractère généreux à l'intérieur. L'idée structurelle représente la dimension sacrée et renvoie aux lieux où se trouvait à l'origine le trésor des temples; dans le bâtiment construit, la définition de chaque espace reste cependant prépondérante. C'est l'identité spécifique des lieux avec leur coloration, régulation de la lumière et proportions individuelles qui, en définitive, détermine la relation entre espace, œuvre d'art et spectateur. Elle la densifie générant ainsi une impressionnante qualité d'intériorité. ■

**summary Elected affinity** The extension to the Museum Rietberg by Adolf Krischanitz and Alfred Grazioli The new extension building to the Museum Rietberg for non-European art recognises the mathematics of the existing buildings and their positioning in the English landscaped park as related by choice beyond the constrictions of time. The newly created

**Aita Flury**, Architektin ETH. 1999–2001 Mitarbeit im Büro Meili Peter Architekten. 2003–2005 Assistentin an der ETHZ und der TH Karlsruhe. Seit 2006 Dozentin am CIA und an der HTW in Chur. Selbständige Tätigkeit als Architektin, daneben Publikationen zu Architektur sowie Ausstellungs- und Symposiumskonzeptionen.

**Bauherrschaft:** Stadt Zürich, Immobilien-Bewirtschaftung, vertreten durch das Amt für Hochbauten

**Architekten:** ARGE Grazioli Krischanitz GmbH, Zürich, Prof. Alfred Grazioli, Prof. Adolf Krischanitz, Elke Eichmann, Thomas Künzle, Jay Thalmann

**Baumanagement:** Walter Dietsche Baumanagement AG, Chur

**Bauingenieure:** Ernst Basler + Partner AG, Zürich

**Spezialisten:** Glasbau: Ludwig + Weiler, Augsburg; Lichtplaner: d'Lite, Zürich;

Bauphysik: BAKUS AG, Zürich; HLK: Brunner Haustechnik AG, Wallisellen;

Elektroplanung/Sicherheit: HEGE AG, Zürich; Gastroplanung: Planbar AG;

Baumschutz: Antje Wohler, Baumbüro Zürich; Kunst und Bau: Helmut Federle, Wien (Betonrelief Foyer), Gilbert Bretterbauer, Wien (Screen Cafeteria)

**Wettbewerb/Bauzeit:** 2002/Mai 2004–Dezember 2006



spaces and constellations, both above and below ground, are determined by the supposed contradiction that the structure and the possibilities of current-day technology are exploited to the limit, but at the same time the architects work with familiar images, associations and meanings. In the process expansiveness, intimacy and a local specific identity come together. The gateway building made of glass that is precisely positioned in relationship to the existing buildings forms a diaphanous threshold to the underworld and gives significance to the entrance to the underground exhibition levels. In making this building the complex technical operation of an all-glass construction is combined with the exclusively aesthetic appeal of a tattoo and – in relationship with the Villa Wesendonck but using the means of our times – develops an illusionistic and irrational moment. The completely symmetrical spatial order of the two exhibition levels in plan is overlaid in section by a structural concept whose principles are derived from bridge building. In accordance with the basic principle of the project the enormous technical effort involved remains in the background; the achievement of the structure is reflected in the calculated light machine of an artificial sky that spans the spaces, brings them together and generates a light expansiveness. The conceptual severity of the structure refers to the buildings where these temple treasures were originally displayed; in its developed state this idea recedes, giving precedence to the determinate quality of the individual spaces. It is the local, specific identity of the spaces with their individual colours, ways of regulating of light and proportions that ultimately shapes the relationship between space, artwork and viewer and combines them in an impressive inwardness. ■

Oben: Saal für Wechselausstellungen  
Unten: Wechselausstellung «Kannon – Göttliches Mitgefühl. Frühe buddhistische Kunst aus Japan»

