Ein Zentrum ja, aber...

Autor(en): **Meyer, Franz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 9: **Bilanz 77**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-49452

Nutzungsbedingungen

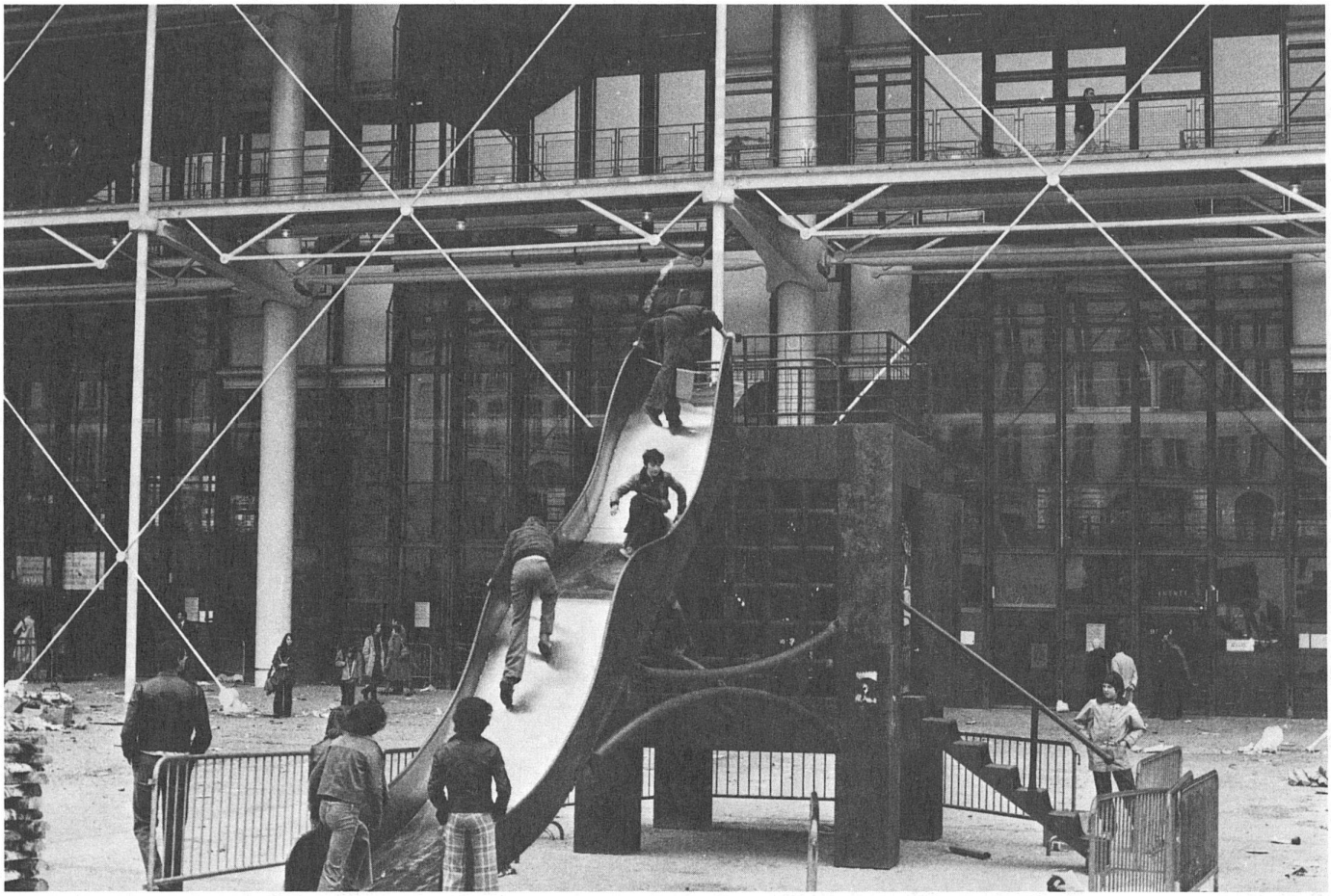
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



32 Bernhard Luginbühl, «Grosser Boss», zu Füssen des Centre G. Pompidou/devant le Centre G. Pompidou *(Foto: Leonardo Bezzola, Bätterkinden BE)*

Franz Meyer

Ein Zentrum ja, aber...

Zuerst einmal war der Bau auf dem Plateau Beaubourg eine herrliche Überraschung. Das berühmte Quartier längs der Nord-Süd Transversalen Rue St-Martin und Rue St-Denis hatte mit der Verpflanzung des einstigen «Ventre de Paris» in Aussenbezirke und der Zerstörung der «Halles» auf der anderen Seite des Boulevard de Sébastopol seinen besonderen Charakter verloren. Wenn zwar auch das Ballett der Baukrane in der riesenhaften Baugrube bei St-Eustache vor dem weiten, offenen Himmel gegenwärtig noch ein äusserst eindrucksvolles Spektakel bietet, so beginnt mit dem, was aus der Baugrube hervorwächst, wahrscheinlich ein weniger erfreuliches Kapitel. Demgegenüber verschafft das «Centre Pompidou», in der früher toten Zone zwischen Rue St-Martin und dem eigentlichen Marais entstanden, diesem Quartier einen neuen lebendigen Mittelpunkt. Im Marais selbst wird die Nachbarschaft leider auch Veränderungen in Gang bringen. Immerhin ist zu erwarten, dass dieser intakteste und der Bausubstanz nach hervorragendste Altstadt-Teil über genügend eigene Vitalität verfügt, um den neuen Touristenstrom, die herumstreunende Kunst-Schickeria und die Soho-Style-Galerien zu verdauen.

Ganz und gar produktiv wirkt sich jedenfalls im Visuellen die Begegnung von alt und neu aus. Vielleicht ergibt dabei

Fortsetzung Seite 20

Fortsetzung von Seite 17

dasjenige, was dem Bau gegenüber kritisch eingewendet werden muss, nämlich, dass er eher Modernität demonstriert, als dass er ihre Anforderungen wirklich erfüllt, eine eher günstige Ausgangslage für die Konfrontation. Die souveräne Eleganz und gestalterische Entschiedenheit, mit der hier inszeniert worden ist, bewegt sich auf der Qualitätsstufe bester klassischer Rhetorik, und besteht durchaus vor dem Geist, der die Platzanlagen und Architekturfassaden im Marais geschaffen hat. In der Beziehung des neuen Baus zum Marais, z.B., wenn seine farbige Architektur von der Rue du Temple her im Ausschnitt einer der Verbindungsstrassen erscheint, wird greifbar, welchen Modellcharakter er gerade wegen seiner Placierung im Herzen des historischen Paris für die Vorstellungswelt Frankreichs besitzt. Er wirkt als Monument des 20. Jahrhunderts, äusserlich frei von jeder Anlehnung an Früheres, demonstrativ neu, innerlich jedoch verbunden mit den Gestaltungsprinzipien, die auch das Alte geformt haben. Frankreich hat auf seinem langen Weg ins 20. Jahrhundert solche Monumente nötig; schon lange war, nach dem Eiffelturm, wieder eines fällig.

Nun handelt es sich ja nicht nur um ein reines Schau-Objekt, das auf der Schlittenbahn der Rolltreppen zusätzlich begangen werden kann und eine touristisch attraktive Aussicht bietet, ähnlich wie der Turm im Champs de Mars. Es ist seiner Bestimmung nach ein Instrument zur Vermittlung von Kultur. IRCAM hat seine Aktivität im Centre noch nicht aufgenommen; von der Bibliothek hört man, dass entsetzlich viel Bücher gestohlen werden; erlebt habe ich ausschnittweise nur die Aktivität des Design-Zentrums (die einigermassen parallel zu derjenigen des Museums verläuft) und die des Museums selbst, des «Musée National d'Art Moderne»: die Ausstellung der Sammlung, die grossen Sonderausstellungen *(Duchamp, Paris – New York)*, die kleinen, (z.B. *Artistes de Nice, Cane, Kienholz)* und den Bau von Kollektiv-Projekten wie das «Crocrodrome». Nur rapportieren kann ich, dass die kunstpädagogische Arbeit mit Kindern sehr intensiv und produktiv vor sich gehen soll.

Seitdem es das Musée National d'Art Moderne an der Avenue du Président Wilson gab, hat man sich als Kunstfreund aus dem Ausland sehr oft über die ungeeignete Museumsarchitektur, gewisse Schwerpunktsbildungen innerhalb der Sammlung und die, besonders im aktuellen Bereich, ganz auf die Ecole de Paris ausgerichtete Sammlungs- und Ausstellungspolitik geärgert. Im letzten Jahrzehnt jedoch (ungefähr seit der Schaffung des Centre National d'Art Contemporain, vorerst nur in dessen Bereich, später, seit der institutionellen Umstrukturierung, allgemeiner), war eine Änderung festzustellen, eine Revision der Grundhaltungen und Zielvorstellungen, ein verstärktes Bewusstsein von den heute erweiterten Museumsaufgaben. Diese Veränderung geschah im Hinblick auf die Eröffnung des Centre Pompidou, der Planung nach scheinbar das ideale Instrument, um eine für heute richtige Museumspolitik in optimaler Weise zu betreiben.

Ein Ziel ist erreicht: ungeheure Massen von Menschen besichtigen das Museum. Das Gebäude ist ein Mittelpunkt nicht nur eines Kunstmarktbetriebs von bestem internationalem Niveau in der unmittelbaren Umgebung (das alte *Musée National d'Art Moderne* vermochte keine einzige Galerie in seine Nähe zu ziehen), sondern auch von Zirkusvorstellungen, Darbietungen von Strassenartisten am Rande des architektonisch richtig geplanten geneigten Forums vor dem Eingang, eines intensiven Quartierlebens. Man wird gepackt von der guten Stimmung, der allgemeinen Euphorie. Dazu trägt das vielseitige Angebot bei, das den Besucher im Innern auf allen Stockwerken erwartet, die Vielzahl von kleineren und grösseren Ausstellungen und Veranstaltungen neben der eigentlichen Sammlung, und selbstverständlich auch die Architektur in ihrer betonten Modernität, ihrer vitalen Rhythmisierung und ihrer Transparenz. Und doch wird man als Besucher nicht glücklich. Offensichtlich ist wiederum die gleiche so stimulierende Architektur daran schuld. Gerade wegen ihrer betonten Modernität, ihrem vitalen Rhythmus und ihrer Transparenz eignet sie sich schlecht für die Zurschaustellung von Kunst. Sowohl das Eigenleben der Architektur, als auch jenes des technischen Apparats sind zu ausgeprägt, konkurrenzieren das Kunstwerk. Längs der verglasten Aussenwand ist die Lichtquantität meist zu gross, blendet, ergibt Dunkelzonen im Gegenlicht; die Zahl jener Ausstellungswände, die parallel oder quer zur Verglasung vom guten Licht profitieren, bleibt relativ gering; die meisten Werke müssen in Kojen mit oft unangenehmem Mischlicht untergebracht werden. Überhaupt diese Kojen! Der Verzicht auf eigentliche Wände (als fester Rückhalt für Bilder, als Raumgrenze für Skulpturen) ist fast immer ein Nachteil; von der dadurch ermöglichten freien Raumdisposition profitiert man nur bei sehr generösem Umgang mit dem Raum, wie man ihn sich innerhalb der Sammlungspräsentation kaum je wird erlauben können, höchstens bei Ausstellungen, z.B. der auch didaktisch schön aufgebauten, eindrucksvollen Marcel Duchamp-Schau.

Ist meine Beurteilung allzusehr durch traditionelle Museumsvorstellungen belastet? Endlich kommt doch das «Volk» und besichtigt die Kunst seiner Zeit. Was aber sieht es davon? Unsere Kollegen im «Centre» bemühen sich, meist mit gutem Erfolg, eine einleuchtende Gruppierung und Abfolge zu finden. Trotzdem ist das Zusammenspiel von baulichen Gegebenheiten und Museumstechnik nicht überzeugend und schafft kaum die Voraussetzungen für einen mehr als oberflächlichen Kontakt zwischen Besucher und Kunstwerk. Zum Beispiel muss der Besucher hier schon für die allererste Orientierung mehr kunstgeschichtliches Wissen mitbringen, als in einer räumlich klar angeordneten Sammlungsabfolge, wo die Hängung erlaubt, auch dem Unvorbereiteten zu einem unmittelbaren Eindruck zu verhelfen. Müsste man, da der Bau nicht zu ändern ist, vielleicht für die Anordnung von Malerei und Plastik neue Regeln entwickeln, eine Ausstellung z.B. unter Verzicht auf die Geschichte als Leitfaden? Dann droht allerdings eine andere Gefahr, dass man sich ganz dem Licht- und Raumdiktat des Baus unterwirft, also auf die dem eigenen Wesen des Kunstwerks entsprechende Ordnung zugunsten reiner Dekoration verzichtet.

Um 1970 wollte man die Museen öffnen, «Lokomotiven» daraus machen (Paul Nizon). Damals wurde das «Centre Pompidou» konzipiert. Ein Glücksfall, dass daraus der Attraktivität nach für das Leben der Stadt ein wirkliches «Zentrum» geworden ist. Als Kunstmuseum jedoch erfüllt es seine Rolle nur zum Teil. Dies ist das Resultat der gesellschaftsbezogenen Rhetorik von 1970, die seine Form prägte. Für sie war das Kunstwerk nie eigentlich vorhanden; seine konkrete Existenz als geistiges Modell für die Erfahrung von Verhaltensweisen (und damit seine eigentliche gesellschaftliche Funktion) wurde ausgeklammert; es blieb insofern beim Alibi. Im «Centre Pompidou» hat sich das gerächt. ■

Ersatz

Durch Disziplin gesicherten Genuss erzeugt bei tiefliegender Sehnsucht nach Anarchie und kollektiver Ekstase Kitsch und Verkitschung als gebrochene Haltung. *A. R. Penck*

Es schmerzt mich, zu sehen und zu erleben, dass wir bald in der Lage sein werden, einen der wunderbaren Vögel aus Marmor von Constantin Brancusi im Schaufenster eines Warenhauses ausgestellt zu sehen. Diesen Eindruck erhielt ich bei meinen ersten Besuchen im Centre Beaubourg. Ein vom architektonischen und technischen Standpunkt aus gesehen äusserst bemerkenswertes Bauwerk unserer Zeit, so liess ich es mir von zuständiger Seite erklären – Ersatz für die nicht realisierten Träume von 1968? Warum musste man dieses Gebäude um alles in der Welt auch noch mit Kunstwerken füllen und dekorieren? Zu einer Präsentation der Werke, die dieses Namens würdig wären, fehlen doch alle Voraussetzungen – an erster Stelle klar definierte Räume und Raumabfolgen.

Wann entscheiden sich die Architekten wieder für die Kunst und beginnen, vermehrt die Bedürfnisse und Erkenntnisse, aber auch die von den Künstlern neu entdeckten geistigen Räume zu respektieren und zu beachten? Man lese und prüfe doch wieder einmal die Texte von Georg Schmidt, welche die Entwürfe, den Bau und die neue Präsentation der Sammlung im damals neu erbauten Kunstmuseum Basel (1927–36) grundsätzlich zur Diskussion stellten. Bei dieser Lektüre spürte ich eine echte Leidenschaft und Hingabe, eine Identifikation mit der Sache, getragen von einem hohen Verantwortungsbewusstsein, das ethische und moralische Forderungen miteinschloss und ihnen auch standhalten konnte. Davon spürte ich im Centre Beaubourg nichts und erlebte dafür den totalen Spektakel unserer pluralistischen Gesellschaftsordnung – zukunfts- und wissenschaftsgläubig orientiert – ‚aber ohne Massstäbe und Wertungen. Ein unbefriedigender Ausgang für die Kunst.

Johannes Gachnang,
Leiter der Kunsthalle, Bern ■

Tendenzwende

Das Centre Pompidou ist nach Ursprung und früher Entwicklung eine progressive Kulturaktion mit mancherlei geistigen und personellen Verbindungen zum Pariser Mai 68, aber im (Lang)lauf der Realisierung sind die Protagonisten, den politischen Wetterwechsel vor Augen und die Bleigewichte der französischen Administration an den Füssen, müde geworden und haben, teils resignierend, teils aufmüpfig (und schnell entlassen) das Feld weitgehend einer konservativen bis reaktionären Technokratie überlassen, die dafür sorgt, dass aus rebellischen Spässen kein revolutionärer Ernst wird. Also nicht Progressive Kulturpolitik oder Schwanengesang, sondern Tendenzwende von Progressiver Kulturpolitik zum Schwanengesang. Aber wenn es mal wieder anders kommen sollte, so wäre das Gebäude als Schauplatz und Handlungsort für Progressives nicht ungeeignet. Trotz technizistischen Übertreibungen und funktionalen Unzulänglichkeiten hat es einen grossen Vorzug: es nimmt auch Leuten, die es sonst niemals wagen würden, ein Museum oder eine Bibliothek zu betreten, die Schwellenangst – dies ist wirklich mal ein Haus für alle.

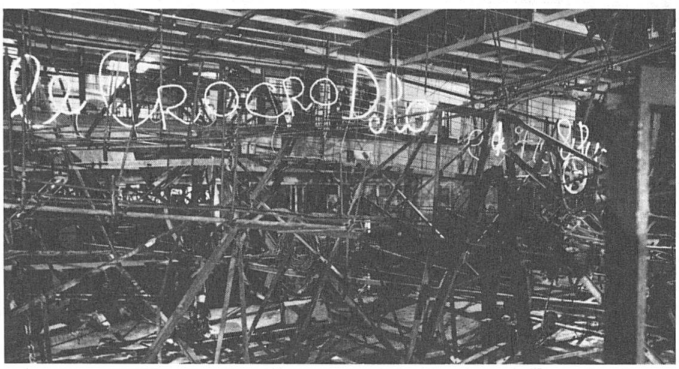
(Der Verfasser dieser Zeilen möchte anonym bleiben) ■

Ein verpuffter Effort

Der Bau entspricht Idealvorstellungen von Aktivitäten nach dem 2. Weltkrieg: Synthese aus Sandbugs Informationstätigkeit und Pronois Bauästhetik und dem englischen Bildhaueroptimismus der 60er Jahre. Mit den Ansprüchen von Kunst hat er nichts zu tun. Dafür ist jeder Bau mit weissen Wänden und Oberlicht immer noch das idealste. Politisch allerdings ist Beaubourg wichtig. Wenigstens in Paris hat eine Regierung Anno 77 ihren Hauptbau der Kulturvermittlung zugeeignet. Aber wie gesagt: der Kunst der investierten Zeit ist dieser Bau, der von der Struktur her sehr schön ist, überhaupt nicht zuträglich.

Es ist nicht einmal möglich, ein Bild frontal zu erleben. Alles muss im Profil abgehastet werden. Die Präsentation machte aus Grossräumen Korridore. Für mich ist das Ganze deprimierend. Frankreich holt mit Beaubourg verspätet die Boomzeiten der 60er Jahre in den USA und Deutschland nach und baut ebenfalls daneben. Beaubourg entspricht dem Stande von *documenta* 4, also vor der moralischen Krise von 1968 und ist für alle Differenzierungen, Rückzüge und Neuüberdenkungen der Möglichkeiten kultureller Tätigkeit heute verplant. Eigentlich (demokratisch) ist es schön zu sehen, dass nichts übersprungen werden kann, nicht einmal der Machtanspruch der Kulturvermittlung. Von der eigenen Utopie her gesehen, ist erneut ein immenser Effort verpufft, trotz des Besuchererfolgs.

Harald Szeemann, Tegna ■



Beispielhaft

Ein Student verteilt auf dem Plateau Beaubourg Flugblätter: «Millionen für das Centre Pompidou – für die Universität Vincennes nichts». Damit ist die auf dem zentralistischen Prinzip Ludwigs XIV. beruhende Kulturpolitik Frankreichs umschrieben, an der auch die Französische Revolution nichts ändern konnte. Eine durch die Verfassung gegebene Situation, die den Konflikt zwischen Wohlfahrt und Erfindung aufzeigt.

Mit dem Argument der Verelendung des Volkes haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die progressiven politischen Kräfte die Weltausstellung und den Eiffelturm bekämpft (der Lohn eines Bergarbeiters zwischen 1852 und 1870 stieg um drei Prozent, die Dividende der Bergwerksgesellschaft um dreihundert Prozent).

Jedoch: die Hallenbauten der grossen Ausstellungen von 1855, 1867, 1878, 1889, die mit den Namen Baltard, Dion, Dutert, Cottancin, Eiffel verknüpft sind, waren die Vorbilder für die neue Ingenieurarchitektur, für einen neuen Ausdruck und ein neues Raumbewusstsein durch eine neue Technologie. Es erwies sich, dass die Zeit der grossen Spannweiten ein logischer Vollzug der Entwicklung und der materiellen, fabrikatorischen Grundlagen nicht einer Periode, sondern einer Epoche waren.

Wie diese signalisiert das Centre Pompidou den Beginn eines beispielhaften kombinatorischen Strukturpinzips auf der Basis neuer Konstruktionsmethoden. Es ist nur eine Frage der Zeit, dass eine veränderte Gesellschaft das Centre Pompidou akzeptieren wird.

Das Crocrodrome: der Student über das Ungeheuer, das die ganze Mitte des Erdgeschosses einnimmt und die romantische Antithese zur Struktur des Centre ist: «Ah, c'est magnifique», womit der Konflikt zwischen Sozialrealität und Gesellschaft einerseits und Kultursituation und Kulturnotwendigkeit anderseits umschrieben ist.

Richard Paul Lohse,
Kunstmaler, Zürich ■