

Bauten

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **100 (2013)**

Heft 4: **Limmattal = Vallée de la Limmat = Limmat valley**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

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.

leicht grösste Leistung ist jedoch auf den Bildern nicht zu erkennen: Durch die Umnutzung der ehemaligen Keller- und Technikräume und die versteckte Erweiterung des Untergeschosses unter dem Hof konnte das Raumprogramm umgesetzt werden, ohne das austarierte Gleichgewicht der Bauten auf dem Kirchenhügel zu stören. Und erst die unglaublich geschickte Positionierung des neuen Aufzugs ermöglichte es, die bestehende Bausubstanz vollumfänglich und vielfältig zu nutzen.

In den Seitenflügel wurde an Stelle der ehemaligen Wohnung ein Café eingebaut. Die Öffnungen wurden zu Fenstertüren verlängert und die Wandscheiben dazwischen sinngemäss ergänzt. Eine vorgelagerte Laube und eine Ausweitung der alten Balkonterrasse dienen nun als Gästeterrasse und schaffen jene Öffentlichkeit, die als Zeichen für die neue Funktion der Anlage wichtig ist.

Im Kirchenraum reinigten die Architekten die Oberflächen, insbesondere den wunderbaren Strukturputz. Die Zahl der Sitzreihen wurde leicht reduziert, wobei durch einen neuen, im Material integrierten, in seiner minimalistisch-kubischen Form jedoch kontrastierenden Korpus ein Eingangsbereich ausgeschieden wurde. Neue, zylinderförmige Hängeleuchten nehmen die Stelle der verlorenen, kürbisförmigen Leuchtkörper ein und verleihen dem Kirchenraum «diskret eine zeitgemässere Note», wie die Architekten schreiben.⁷

Die Eingangshalle bildet das Scharnier zwischen Kirche und Nebentrakt. Die sorgfältige Material- und Farbgestaltung des Bestands kommt wieder ganz zum Tragen. Das digitale Info-Panel ergänzt die alte Anschlagtafel. Die Opalgläser der Leuchten sind im Geist des Bestands neu gestaltet – auch hier waren die Originale nicht mehr vorhanden. Ihre Form greift die ursprüngliche Schalenform auf, die jedoch verdoppelt, gleichsam aufgestockt wurde, um moderne Leuchtmittel aufnehmen zu können. Zur Homogenität des Raums trägt bei, dass die Aufzugsfront wie die alten Türleibungen gestaltet und damit nahtlos integriert worden ist.

Im Gemeindesaal, der im tieferen Geschoss liegt, ist eine neue Luftzufuhr zwischen die Pfeiler der Tragstruktur eingefügt, deren Abdeckgitter

formal an den bestehenden Lüftungsöffnungen anknüpfen. Oberflächentexturen und Farbigkeit wurden restauriert bzw. wiederhergestellt, die neue Bühnentechnik kontrastierend ergänzt. Die Aufhängung der neuen Leuchten interpretiert recht eigenwillig die verlorenen Kelchleuchten aus Glas. Die neuen Stapelstühle wurden 1951/52 von Roland Rainer für die Wiener Stadthalle entworfen. Zweifarbig verleihen sie dem Saal je nach Blickrichtung eine andere Farbstimmung. Im Einzelnen kaum wahrnehmbar, rehabilitiert die umfassende Erneuerung die Gesamtwirkung des Kirchenkomplexes, ersetzt Verlorenes und fügt Neues klug in das Vorhandene ein.

Martin Tschanz

Adresse: Pfarrhausstrasse 21, Zürich

Bauherrschaft: Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Zürich-Altstetten

Architektur und Bauleitung: Silvio Schmed und Arthur Rüegg, Zürich; Projektleitung: Peter Jösler

Landschaftsarchitektur: Vogt Landschaftsarchitekten, Zürich

Tragwerksplanung: Weber Partner, Meilen

Elektroplanung: Riesen Elektroplanung, Zürich

HLK-Planung: Huwyler + Koch, Zürich

Sanitärplanung: Jacques von Moos, Zürich

Restauratoren: Heinz Schwarz & Gertrud Fehringer, Kriens

Lichtplaner: Max Lipp, Feusisberg

Bausumme inkl. Ausstattung: 12,6 Millionen Franken

Geschossfläche SIA 416: 2550 m²

Termine: Planerwahlverfahren 2006; Realisation 2010–2012



Ort des Erinnerns

**Gedenkstätte im Internierungslager Drancy
von Diener & Diener Architekten**

Von einem Memorial zu berichten, ohne näher auf die historischen Umstände einzugehen, scheint kaum möglich. Dieser Umstand fällt noch mehr ins Gewicht, bezieht sich die Architektur in Drancy doch direkt auf den Ort des Schreckens, an dem französische Juden und politische Gefangene vor ihrer Deportation in die Vernichtungslager festgehalten wurden. Roger Dieners Gebäude reagiert in feinsten Weise auf diesen Ort: Es richtet sich auf ihn aus, bei grösster Zurückhaltung. Es erzeugt die nötige Stille, um sich auf den Inhalt zu konzentrieren und stiftet die nötige Unruhe, um sich vom Umfeld abzuheben. Es tritt in Dialog mit der Geschichte des Ortes und ermöglicht das Erinnern und Aufarbeiten. Die Geschichte, die dem Memorial zugrunde liegt, ist universell; Sie betrifft auch Roger Diener selber, dessen jüdisch-polnische Familie teilweise, nach langen Umwegen, noch rechtzeitig in die Schweiz flüchten konnte, während der andere Teil seiner Familie in Auschwitz ermordet wurde.

¹ Gertrude E. Kidder Smith, *Switzerland builds – its native and modern architecture*, New York, Stockholm 1950, S. 147.

² Peter Meyer, Kirchen, in: *Werk 9/1933*, S. 273–280; ähnlich an einem Diskussionsabend des Zürcher SIA zum protestantischen Kirchenbau 1935, publiziert in *SBZ*, 18. Mai 1935, S. 225–232.

³ Vgl.: Eine Ehrenrettung, *SBZ*, 19. Juni 1937, S. 305.

⁴ Zürich, 1933. Das Buch wurde in *Werk 9/1933* rezensiert.

⁵ *Werk 2/1943*, S. 50–60, hier S. 52.

⁶ Manuskript vom 10. August 1942, gta Archiv, zitiert nach: Adolf Max Vogt, Werner M. Mosers fünf Punkte zum Bauen im Kontext, in: *archithese 2-1980*, S. 45–47.

⁷ Evangelisch-reformierte Kirchgemeinde Zürich-Altstetten, Silvio Schmed und Arthur Rüegg (Hrsg.), *Evangelisch-reformiertes Kirchenzentrum Altstetten – Erneuerung und Erweiterung*, gta Verlag Zürich, 2012, S. 42.

Die Geschichte des historisch schwer beladenen Ortes in Drancy, zehn Kilometer nordöstlich von Paris, begann ursprünglich mit einer ambitionierten Wohnbaukonstruktion, die nicht fertig gestellt wurde. Die Anlage für sozialen Wohnungsbau, genannt «La Muette» (die Möwe), wurde zwischen 1931 und 1937 von den renommierten Architekten Marcel Lods und Eugène Beaudouin errichtet. Jean Prouvé war mit an der Planung beteiligt, durch seine zwei Baufirmen Ferrus und Lambert; er setzte sich für konstruktive Neuerungen durch Standardisierung und Präfabrikation ein. Betonplatten, Metallteile und Stahlfenster waren die avantgardistischen Vorzeichen der 1250 Wohnungen, die einerseits in einen 200 Meter langen und 40 Meter breiten U-förmigen Wohnbau aufgeteilt waren, andererseits in fünf Wohntürme, begleitet von einer kammförmigen Siedlung entlang der Strasse. In der Wirtschaftskrise wurde das Projekt jedoch nicht fertiggestellt; für Arbeiter waren die Mieten zu hoch, zudem lehnten sie die ungewohnten Grossformen ab.

Vom Wohnbau zum Lager

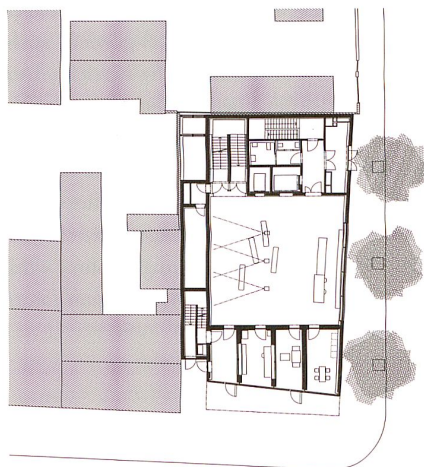
Gerade diese Typologie aber war es, die das Kriegsministerium veranlasste, den kammförmigen Teil der Anlage ab 1937 für die «Garde Républicaine» (Nationalgarde) zu mieten. Gleich nach dem Waffenstillstand zwischen dem seit 1940 von Marshall Pétain geführten Frankreich und Hitlerdeutschland wurde der U-förmige Baukörper von den Deutschen beschlagnahmt, um ein Gefangenenlager zu errichten: Ein doppelter Stacheldrahtzaun und Wachttürme an jeder Ecke genügten schliesslich, um aus der geschlossenen Typologie ein hermetisches, leicht überwachbares Lager zu machen, das bald das grösste Internierungslager Frankreichs werden sollte. Die Häuser standen teilweise noch im Rohbau. Es gab keine Zwischenwände, kein Wasser, keine Toiletten, keine Heizung, keinen Strom, teilweise nicht einmal Fenster. Lediglich Etagenbetten wurden installiert, ohne Matratzen, ohne Decken.

Ab 1940 wurden einerseits Kriegsgefangene, andererseits aber auch politische Häftlinge interniert,



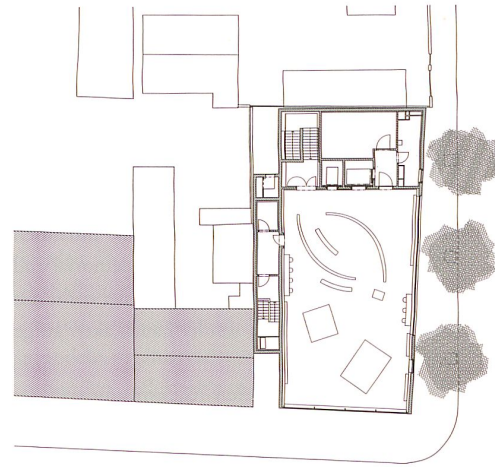
Bild: Hélène Binet

Freistellung und Auskrugung markieren die besondere Nutzung.



Erdgeschoss

die von südfranzösischen Lagern, vor allem von Gurs, nach Drancy transferiert wurden. Es handelte sich um internationale Brigadisten aus ganz Europa, die im spanischen Bürgerkrieg die Republik unterstützt hatten und nach deren Niederlage 1939 nach Frankreich geflüchtet waren, wo die ausländischen Kommunisten als politische Flüchtlinge in Lager interniert wurden – in ihre Länder konnten sie meist nicht mehr zurück und kein anderes Land war bereit, sie aufzunehmen. Unter Pétain wurden sie schliesslich den Deutschen ausgeliefert, die sie in Drancy festhielten, bevor sie in Konzentrationslager, vor allem Dachau und Buchenwald, deportiert wurden. Gurs (im unbesetzten Frankreich) wurde nun das grösste Lager für «Indésirables» – ausländische Flüchtlinge, die vor dem Naziregime Schutz suchten. Es handelte



Ausstellungsgeschoss

sich dabei vor allem um Juden und Kommunisten aus Deutschland und dessen besetzten Gebieten. Auch diese «Indésirables» wurden später ausgeliefert und nach Drancy deportiert. Als Hitler die «Endlösung der Judenfrage» proklamierte, zählte er auf die Unterstützung seiner Alliierten: Im Juni 1941 begannen in Paris grosse antisemitische Razzien, wobei die jüdische Bevölkerung ins Lager von Drancy gesperrt wurde. 76 000 Juden waren dort zwischen 1941 und 1944 interniert. Zwischen März 1942 und August 1944 wurden 63 000 Juden deportiert, meist nach Auschwitz. Drancy wuchs so zum grössten französischen Transitlager.

Einige Jahre nach Kriegsende wurde der U-förmige Block der Wohnanlage renoviert, um Sozialwohnungen einzurichten, während die fünf



Ausblicke auf das Areal ergänzen die Ausstellung



Ausstellungsgeschoss, im Vordergrund links ein Modell des ganzen Areals

Wohntürme abgerissen wurden. Nichts zeugte mehr vom einstigen Lager, bis 1976 endlich ein Denkmal und ein Bahnwagen am ehemaligen Lagereingang aufgestellt und ein kleiner Raum im Wohnblock als Museum eingerichtet wurde. Erst 2006 gewann das Büro Diener & Diener den eingeladenen Wettbewerb für das Memorial.

Vergessen, Erinnern und Architektur

Wie nun mit jener schwer beladenen Geschichte umgehen? Dass das Gebäude schlicht sein sollte, war bereits ein Wunsch des Auslobers der «Fondation pour la Mémoire de la Shoah». Inhaltlich entschied man sich bewusst für ein Memorial und kein Denkmal: Die Geschichte soll hier nicht nur in Erinnerung bleiben, sondern auch aktiv aufgearbeitet werden.

Das durch einen tiefen Rücksprung von der Häuserzeile getrennte neue Gebäude der Gedenkstätte orientiert sich direkt zum ehemaligen Lager hin. Der schlichte Baukörper aus Sichtbeton zeichnet sich durch eine gestaffelte Fassade mit grossen Verglasungen aus, während die glatte Seitenfront unterschiedlich lange Bandfenster aufweist. Jedes der Geschosse springt um 40 Zentimeter hervor, während das Erdgeschoss deutlich zurückversetzt ist. Dadurch entwickelt der Baukörper mit einfachen Mitteln eine ausgesprochene Dynamik. Die verspiegelte Fassade im Erdgeschoss reflektiert beim Eintreten das ehemalige Lager. Der Besucher kommt nach der Sicherheitschleuse in einen grossen, kahlen Raum, der lediglich mit zwei dunklen Holzmöbeln bestückt ist: dem seitlichen Empfangstisch sowie einer Bank mitten im Raum. Auf der Wand davor werden in endloser Folge 120 000 Porträts von Frauen, Männern und Kindern projiziert, die zwischen 1941 und 1944 in Drancy interniert waren. Der Besucher wird durch jene individuellen Gesichter un-

mittelbar in die schicksalhafte Thematik eingeführt. Treppen leiten ihn entweder hinunter zum Auditorium oder in die Obergeschosse. Die erste Etage dient als Archiv und Arbeitsraum für Forscher. Der Raum öffnet sich zur Treppe hin und lädt ein, ihn zu betreten, sich zu setzen und selber zu forschen. Dunkle Holzmöbel gliedern auch diesen Raum in unterschiedliche Bereiche. Der zweite Stock ist Besuchen von Schulklassen vorbehalten, wobei mobile Wände eine Unterteilung ermöglichen, während der eigentliche Ausstellungsraum im dritten Geschoss liegt: Hier erst ist der Blick auf das ehemalige Lager frei, welches durch die raumbreite Verglasung gerahmt wird. Unweigerlich wird dadurch ein Bezug zum Tatort hergestellt.

Transparenz statt Opazität

Allein schon die grosse Öffnung in der obersten Etage der Gedenkstätte regt zum Nachdenken an. Der Blick schweift über das ehemalige, nun bewohnte Lager und wieder zurück in den Ausstellungsraum, wo es als Modell dargestellt ist, mit dem Stacheldrahtzaun und den ehemaligen Bewachungseinrichtungen. Das Grundkonzept der Ausstellungsgestaltung wurde vom Büro Martin Heller aus Zürich in Zusammenarbeit mit dem Pariser Büro Fluo entwickelt. Es werden persönliche Schicksale mit universellen Fakten in Verbindung gebracht und durch unterschiedliche Medien auf zugängliche Weise vermittelt. Die Ausstellungsgestaltung zeichnet sich durch Schlichtheit und präzise eingesetzte Dispositive aus, welche die Aufmerksamkeit der Besucher erregen. Sie schreibt sich ganz selbstverständlich in den Raum ein: zwei gekrümmte Scheiben beinhalten Archivfilme. Zur Aussenseite hin sind in bündigen Vitrinen Gegenstände des Alltags ausgestellt, die im Lager produziert worden sind. In einer anderen

Koje werden Briefe von deportierten Kindern gezeigt und von Kinderstimmen vorgelesen. Eine interaktive Karte Frankreichs ermöglicht dem Besucher, den Deportationsweg individueller Schicksale zu verfolgen. Anhand von Porträts und gesammelten Dokumenten kann beispielsweise der Weg eines Gefangenen von Gurs bis nach Drancy und weiter in ein Konzentrationslager nachvollzogen werden.

Die Kraft des Raums konzentriert sich jedoch klar auf den gerahmten Ausblick. «Die Architektur ermöglicht Erinnerungsarbeit, die intim mit dem Alltag verbunden ist. Sie orientiert sich auf die Vergangenheit und ist sichtbar in der Gegenwart», erläutert Roger Diener seinen Bau. Von aussen sind die Besucher im Inneren sichtbar, von innen überblickt man das damalige Lager: In mehrfacher Hinsicht ist nach jahrzehntelanger Opazität nun Transparenz hergestellt. Dieners Gebäude reagiert zurückhaltend durch seine schlichte Form und Materialität, erweckt jedoch Aufmerksamkeit durch feine, räumlich artikulierte Akzente. Durch das teleskopartige Hervorspringen der Stockwerke und deren radikale Öffnung zum ehemaligen Lager wird ein Rahmen gesetzt, der den Blick führt. Dies ermöglicht ein konzentriertes Betrachten und Reflektieren als Grundlage für das Erinnern.

Susanne Stacher

Adresse: 110–112 avenue Jean Jaurès, 93700 Drancy

Bauherrschaft: Mémorial de la Shoah, Paris

Architekt: Diener & Diener Architekten, Basel

Lokalarchitekt: Eric Lapiere Expérience, Paris

Bauleitung: d2a Management, Montreuil

Projektkontrollung: Socotec, Paris

Tragwerksplanung: Setec bâtiment, Paris

Beleuchtung: JP Lamoureux, Paris/Licht Kunst Licht AG, Bonn

Ausstellungsgestaltung: Agence Fluo (Paris),

Grundkonzept von Heller Enterprises (Zürich)

Volumen: 10 590 m³

Geschossfläche: 2697 m²

Termine: Planung 2005–06; Realisation 2009–12

Präsent und absent

Louvre-Lens von SANAA

Guggenheim im baskischen Bilbao, Centre Pompidou im lothringischen Metz, Tate in den Docks von Liverpool, und seit Dezember – der Louvre in der ehemaligen Bergbaustadt Lens: Business as usual? Ein weiterer visueller Donnerschlag, architektonische Frischzellen für ermüdete Provinzen? Die Einweihung, inszeniert als Affaire d'État durch den Staatspräsidenten persönlich, fand am Tag der heiligen Barbara statt, der Schutzheiligen der Minenarbeiter. Ein Spektakel wie Gehrys titanmaterialisierte Blüteneruption bietet der neue Louvre indessen nicht. Zwar dominiert auch hier metallische Kälte, gegossen allerdings in eine formale Reduktion, wie sie spröder kaum sein könnte. Bei einem Besuch im winterlichen Lens verwischt sich die puristische, sechs Meter hohe, 360 Meter lange Kistenlandschaft in ihrem gebürsteten Aluminiumkleid geradezu chamäleonartig mit dem Dunst der Umgebung. Ein eigenartiges Trompe l'œil, das da nach gut einer Stunde Fahrt von Paris und knapp zwanzig Gehminuten vom TGV-Bahnhof Lens auftaucht: Kontur und Fläche zugleich absent und präsent, schon wieder

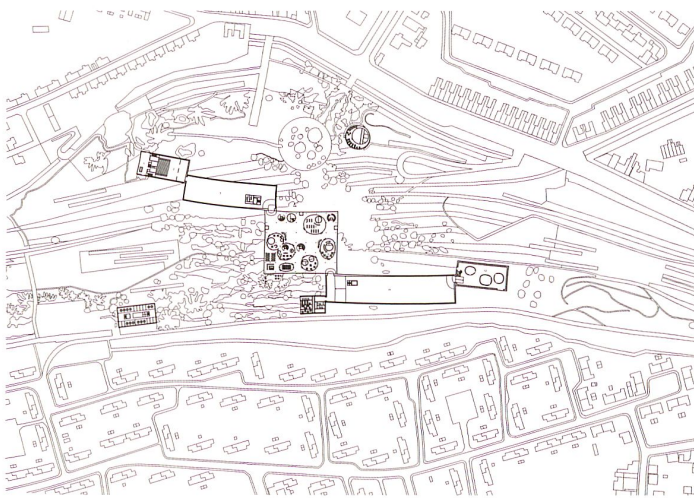
verschwunden, oder noch nicht ganz angekommen, so diffus wie das für die nordfranzösische Landschaft charakteristische Licht.

Frischzellen für eine Krisenregion

Kohlezechen kennzeichneten einst diese Landschaft. Doch Mitte der 1970er Jahre setzte auch hier die industrielle Talfahrt ein, und 1983 verkündete der damalige Staatspräsident François Mitterrand den endgültigen Ausstieg aus dem Kohleabbau. Nachdem ein paar Jahre später die letzte Zeche schloss, baute und hoffte man auf andere Industrien. Es gibt etwas Petro- und Stahlindustrie, seit den späten Achtzigern Zulieferer für die Automobilindustrie: beide wie vorher der Bergbau sensible, weil von anderen Industriezweigen abhängige Monoindustrien. Inzwischen liegt hier die Arbeitslosigkeit bei 16 Prozent. Vor fünf Jahren kam mit «Bienvenue chez les Ch'tis», dem erfolgreichsten französischen Kinofilm aller Zeiten, die fast vergessene Gegend um Lens wieder ins Bewusstsein. In Lens selber war der Film nicht im Kino zu sehen. Das Apollo-Filmtheater gegenüber dem Bahnhof ist – symptomatisch für das kulturelle Angebot der Stadt – seit Jahren geschlossen.

Während sich die Franzosen im Kinofauteuil zurücklehnten und an der komödiantischen Übersetzung nördlicher Eigenarten amüsierten, vollzog sich am Ort des Filmgeschehens – von der französischen Öffentlichkeit weitgehend unbeachtet – ein gross angelegter Wertewandel. Um das langfristige Überleben der Region zu sichern und die Abwanderung zu stoppen, sollten neue Perspektiven aufgezeigt, wirtschaftliche Aktivitäten im Sektorservice angeregt und die Region an die Oberfläche kultureller Aufmerksamkeit katapultiert werden.

In Paris plädierte Kulturminister Jean-Jacques Aillagon 2003 für eine Neuausrichtung der Kulturpolitik, weg von der zentralistischen Konzentration auf die Ile-de-France. Wichtige Pariser Kultureinrichtungen sollten dezentralisiert und die Gesellschaft kulturell bis hinaus in die wirtschaftlich gebeutelten Provinzen demokratisiert werden. In der Belle Époque des Louvre suchte man deshalb nach einem geeigneten Ort für einen Satelliten. Im bestehenden Louvre an historisch begründete, organisatorische und räumliche Zwänge gebunden, reflektierte man die Idee eines Experimentariums, irgendwo in der nördlichen Peripherie. Sechs Städte kamen in die Auswahl: Amiens,



Situationsplan und Grundriss: zentrales, öffentliches Atrium mit Ausstellungsflügeln

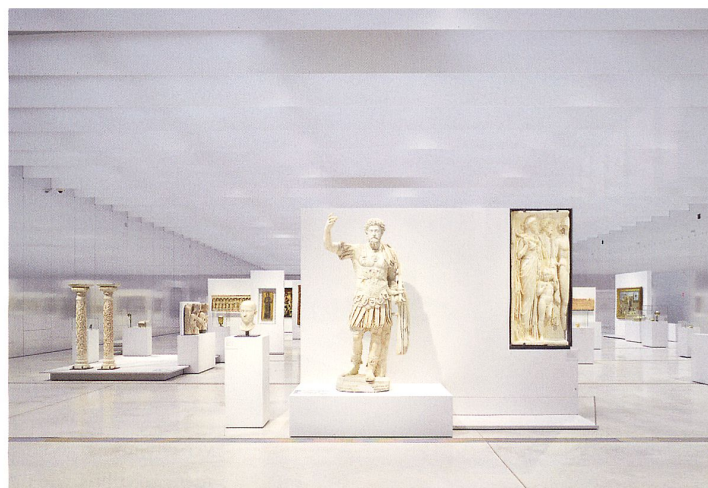


Das Museum und die beiden markanten Abraumhalden aus der Zeit des Kohlebergbaus

Bild: Iwan Baan



Mélange aus Dimension, Diskretion und Diffusion: Fassade mit Glas- und Aluminiumpaneelen



Keine Wände für die Hängung: Die Kunstwerke in chronologischer Reihenfolge

Bilder: Roland Halbe

Arras, Boulogne-sur-Mer, Calais, Valenciennes – und Lens.

Idealer Kreuzungspunkt

In der Region Nord-Pas-de-Calais selbst formierte sich eine inhaltliche Koalition von Organisationen, Unternehmen, und dem Regionalrat unter Leitung seines Präsidenten Daniel Percheron. In der Stadt selbst setzten sich 8000 (von 35 000) Lensois unter der Regie ihres Bürgermeisters Guy Delcourt und per Unterschrift für die Ansiedlung eines Louvre ein. Ein Jahr später erhielt die Stadt den Zuschlag. Vieles sprach für Lens: Ein in TGV-Bahnhofsnähe verfügbares, unbebautes Gelände, 20 Hektaren gross, geschichtsträchtig, direkt über dem früheren Zechenschacht 9-9. Mit Euralens, einer dem Projekt Metrobasel vergleichbaren Raumentwicklungsstrategie die klar umrissene Vision, den kommenden Louvre in ein Netz regionaler kultureller Projekte zu integrieren und als zentrales Projekt einer zukunftsfähigen Metropolregion zu positionieren. Im Umkreis von zweihundert Kilometern wohnt mehr als ein Fünftel aller Franzosen in einer urbanen 14-Millionen-Agglomeration. Die Grenze zu Belgien liegt kaum mehr als eine halbe Stunde entfernt, und zum Eurotunnel, und damit zum Tor für englische Kulturtouristen, ist es nicht weiter als nach Paris. Offensichtlich ein idealer Kreuzungspunkt für einen Publikumsmagneten.

Den internationalen Architekturwettbewerb 2005 gewann unter mehr als 125 Teilnehmern SANAA, das Büro des japanischen Architekten-duos Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa. Die damals in Europa noch wenig bekannten, nur fünf Jahre später mit dem Pritzker-Preis bedachten Architekten erklären, mit ihrem Entwurf bewusst auf spektakuläre Gesten verzichtet zu haben, besonders, um Besucher anzusprechen, die noch nie in einem Museum waren. Ein interessanter

Aspekt, und eine mutige, mehr als anerkennenswerte Entscheidung der Jury.

Ein schlichter Museumsbau, zwei Materialien – Glas und gebürstetes Aluminium –, aufgebrochen in acht geometrische Volumina, sechs davon miteinander verbunden, zueinander verschoben, an den Längsseiten der abfallenden Topografie folgend, minimal gekrümmt. Auch beim – in dieser Landschaft etwas selteneren – Sonnenschein zeigt der Bau wenig Allüren. Im Gegenteil, aus manchem Blickwinkel ist man versucht, ihm Charme und Ausstrahlung einer technischen Installation zuzuschreiben – würde nicht diese eigenartige Mélange aus Dimension, Diskretion und Diffusion so viel Lust machen, zu erkunden, was sich darin wohl entfaltet.

Über einen mittig im Ensemble platzierten, gläsernen Pavillon – mit Anklang an I. M. Peis pyramidales Pendant in Paris – betritt man das Innere. Ein Drinnen wie Draussen, schon im Museum, und noch mit der Umgebung, mit der Stadt verbunden. Hier in Lens agiert der transparente Kubus als öffentliches Atrium der Stadt, der – wie der umgebende Park ohne Billet zu betreten – Bürger aller Couleur und sozialer Schichten anspricht. In gläsernen, leger in dieser öffentlichen Agora verteilten Rotunden finden sich Café, Buchhandlung, Museumsboutique, Möglichkeiten und Mobiliar zum Beisammensein oder zum Rückzug. Den Kuratorinnen und Konservatoren lässt sich – ein Stück weit zumindest – über ein Fensterband direkt bei Ihrer Arbeit in den im Stockwerk darunter untergebrachten Magazinen und Werkstätten zusehen.

Programmatisch entfaltet sich das experimentelle Konzept am konsequentesten in der «Galerie du Temps»: Dreitausend Quadratmeter Open Space, die Wände wie aussen vollflächig mit grossen, gebürsteten, matt schimmernden Aluminiumpaneelen verkleidet, der Raum durch Öffnungen

im Dach in sanft gefiltertes Tageslicht getaucht. Ein enormes, leicht gestuftes Panoptikum, mit 150 Metern länger als ein Fussballfeld. In zunächst endlos erscheinender Tiefe dann eine atemberaubende, weil völlig neue Staffellung und kuratorische Konzeption: In Riesenschritten durch sechs Jahrtausende Kunstgeschichte, 205 Meisterwerke des Louvre – datiert von 3000 v. Chr. bis zum Jahr 1860 – erwarten den Interessierten in neuer Präsentation. Es gibt keine getrennten Abteilungen, keine separierten Kunstgattungen, einzig das Kriterium der Chronologie. Nichts ist gehängt. Sejima und Nishizawa haben die Räume so gestaltet, dass es überhaupt keine Wände zum Hängen gibt: Sicher kein heimeliger Ort der Wärme hier im französischen Norden, dafür ein Kunstkatalysator, der zu neuer Sicht und zum Diskurs anregt. Die insgesamt 7000 Quadratmeter Ausstellungsfläche des neuen Louvre speisen sich direkt aus dem Pariser Fundus. In einer Kadenz von fünf Jahren sollen die Werke ausgetauscht werden.

Lose vertäute Schiffe

Das Ensemble ist aussen wie innen eine schlichte, massvolle, auf die Umgebung architektonisch sensibel antwortende, keinesfalls simplifizierende Architektur. Die Landschaftsarchitektin Catherine Mosbach führt den für SANAA typischen Ansatz im Aussenbereich fort, bindet bestehende Gleisanlagen ein, bringt die Spuren im Untergrund an die Oberfläche und übersetzt sie sensibel in ein sensorisches Erlebnis. Wie in den Pariser Tuileries, zwischen Louvre und Place de la Concorde, sollen sich im den Louvre umspielenden Park künftig örtliches und ortsfremdes Publikum vermischen. Einige lokale Besucher verfolgen den enormen Andrang der Eröffnungswochen und das wunderliche Treiben noch sichtlich verunsichert. Mit der jüngsten Aufnahme dieses Bergbaugebiets in

das Welterbe der Unesco als «sich entwickelnde, lebendige Kulturlandschaft» – darunter auch die an Höhe die Pyramiden von Gizeh überflügelnden und inzwischen besteigbaren kohlschwarzen Zwillingshalden am Stadtrand von Lens – dürfte das örtliche Selbstbewusstsein weiter verdienten Auftrieb erfahren.

200 000 Besucher hatten in den ersten zwei Monaten nach der Eröffnung im Dezember 2012 bereits die Reise nach Lens angetreten. Die Last auf den Schultern der beteiligten Direktoren und Kuratorinnen ist gross. «Wir wissen, dass ein Museum noch keinen Frühling macht. Zumindest aber markiert es das Ende des Winters» bemerkte Daniel Percheron in einem Interview. Die Courage, den Louvre in die kleine Stadt Lens zu bringen, findet im Inneren des Museums bisher zwar noch nicht in allen Ecken Resonanz. Die in der Galerie der Wechselausstellungen gezeigten Ansätze – den Anfang macht eine Ausstellung über die Renaissance, gefolgt von Rubens – machen deutlich, dass hier noch Luft ist. Es bleibt lohnend zu verfolgen, wie sich innovatives Moment und Themenvielfalt, auch abseits eurozentristischer Ausrichtung, weiterentwickeln. Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa assoziieren ihr Kistenensemble, japanisch bescheiden, mit dem Bild lose auf einem Fluss miteinander vertäuter Schiffe. Eine stimmige, eine schöne Assoziation. Dem konzeptionell frischen Louvre-Ableger kommt bedeutungsmässig allerdings vielmehr die Funktion eines Leuchtturms zu, dessen erste weit über die Region hinausreichende Signale in eine spannende Richtung weisen.

Jan Dominik Geipel

Adresse: Rue Georges Bernanos, F-62300 Lens
Bauherrschaft: Regionalrat Nord-Pas de Calais
Architektur: SANAA, Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa, Tokyo und Imrey Culbert, New York und Paris
Landschaftsplanung: Catherine Mosbach
Museografie: Studio Adrien Gardère
Planung und Realisation: Extra Muros (Operations Architect), SAPS/Sasaki and Partners (Ingenieur Baukonzeption), BETOM (Technisches Planungsbüro für alle Gewerke), Bollinger und Grohman (Ingenieurbüro für Metallbau und Fassadenplanung), ARUP (Beleuchtungsanlageningenieur), AVEL (Akustikingenieur)
Bausumme: 150 Mio. Euro
Gesamtfläche: 28 000 m²

Erlebnisbergwerk im Gotthardgranit

Themenwelt und Historische Festung Sasso San Gottardo von Holzer Kobler Architekturen

Noch vor kaum zwanzig Jahren waren sie gut gehütete Geheimnisse: Die in die Alpen und ihre Vorgebirge eingegrabenen Festungsanlagen der Schweizer Armee. Militärisch obsolet geworden, sind viele davon heute in musealer Form der Öffentlichkeit zugänglich. Mit dem 2012 eröffneten Museum «Sasso San Gottardo» auf dem Gotthardpass hat diese Entwicklung auch das symbolische Herz der einstigen Réduit-Strategie erreicht. In den Kavernen einer ehemaligen Armeefestung lädt seit Sommer 2012 eine bild- und erlebnisstarke Themenwelt zur Besichtigung ein: Sie hat den Anspruch, aus den Mythen rund um den Gotthard zeitgemässe Themen zu generieren.

Im Bild der Schweiz von sich selbst spielt der Gotthardpass als Symbol wehrhafter Unabhängigkeit eine ganz besondere Rolle. Doch die Symbolik ist modern: Erst 1886, nach dem Bau der

Gotthardbahn wurden dort erste Befestigungen gebaut – und erst mit dem Réduitgedanken wurde der Gotthard im Zweiten Weltkrieg zum Symbol nationalen Widerstandswillens. Mitten im Krieg begann die Arbeit an den grossen Festungswerken, die bis 1998 zum Kernbestand schweizerischer Verteidigungsdispositive gehörten. Das Vertrauen, in schwer einnehmbarem Gelände übermächtigen Gegnern trotzen zu können, bröckelte jedoch nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und der wirtschaftlichen Öffnung einer globalisierten Welt.

Bröckelnde Wehrhaftigkeit

Noch in den späten 1980er Jahren tobten heftige und gehässige Debatten über die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg («Diamant-Feiern» 1989), eine Schweiz ohne Armee, Staatsschutz und nachrichtenlose Vermögen. Doch dann fand sich ein neuer Konsens: An der Expo 2002 sah sich die Schweiz staunend konfrontiert mit ganz neuen, welt- und deutungsoffenen Bildern, die über die eigenen Grenzen hinauswiesen. An den versöhnlichen Geist jenes Sommers erinnert die «Erlebnis-

Themenwelt (links) und historische Festung Sasso da Pigna (rechts)

