Immer darauf bedacht, die Informationen für unsere Abonnenten zu verbessern, sind wir heute besonders zufrieden, Sie über die Unterstützung, welche uns der FSAI (Verband freiberwerbender Schweizer Architekten) von dieser Ausgabe an gewährt, zu informieren.

Dabei handelt es sich eher um eine Bestätigung als um eine Neuerung, denn schon immer waren unsere Beziehungen zum Verband und zur Redaktion von Archithese ausgezeichnet.

Wir hoffen, dass durch diese Zusammenarbeit der Wert unserer Publikation im Interesse unserer Leser, erhöht wird.

Anthony Krafft

Toujours soucieux d'améliorer l'information présentée à nos abonnés, nous sommes particulièrement heureux de vous informer que la FSAI, Fédération suisse des architectes indépendants, nous accorde, dès ce numéro, son appui.

Il s'agit d'ailleurs plus d'une confirmation que d'un fait nouveau; en effet, nous avons toujours entretenu d'excellents rapports soit avec la Fédération, soit avec la rédaction d'Archithese.

Nous espérons néanmoins que cette nouvelle collaboration renforcera encore la valeur de notre publication, et ceci dans l'intérêt majeur de nos lecteurs.

Anthony Krafft

Der Verband freierwerbender Schweizer Architekten schätzt sich glücklich, seine Mitarbeit an Anthony Krafft für die Herausgabe von AS anzubieten. Der FSAI ist der Auffassung, dass AS, die sich der aktuellen schweizer Architektur widmet, eine ausgezeichnete Ergänzung zu seiner eigenen, thematischen Zeitschrift Archithese darstellt.

Für den FSAI
Ch. Feigel, Architekt

La Fédération suisse des architectes indépendants est heureuse d'offrir sa collaboration à Anthony Krafft, pour la publication d'Architecture Suisse. Pour la FSAI, la revue AS consacrée à l'actualité architecturale en Suisse, est un excellent complément à la revue thématique «Archithese» qu'elle édite.

Pour la FSAI:
Ch. Feigel, architecte

Kunstmuseum Bern

Plädoyer für die Berechtigung des Prototypischen

Der Bau des neuen Berner Kunstmuseums geht davon aus, dass ein Museum ein Ort sein soll, wo man Bilder unter den bestmöglichen Voraussetzungen für die optische Wahrnehmung ausstellen kann, dazu ein Ort, wo die Architektur den vorgezeigten Werken gegenüber weitgehend in den Hintergrund treten will. Diese Haltung war in ihrer Absolutheit nicht Vorgabe oder selbstbestimmter Ausgangspunkt, sondern sie hat sich erst im Laufe der Zeit während der Planung und Realisierung so richtig herauskristallisiert. Dabei wurde man sich bewusst, dass eine solche Attitüde nur in der eindeutigen Interpretation, in der Beschränkung auf das Wesentliche eine Chance haben würde verstanden zu werden. Man setzte also alles daran, die angestrebten Grundsätze mit der grösstmöglichen Konsequenz zu realisieren und um zu verdeutlichen worum es ging, scheute man sich nicht vor der Verwendung von Schlagworten, man sprach vom Museum als «Wahrnehmungsmaschine», vom Museum als «Container». Die Frage, ob nun nur ein solches Haus den Ansprüchen an ein Museum wirklich gerecht werden könne, stellte sich nicht. Wir sahen das Kunstmuseum als Prototyp einer Gattung, als solcher hatte es in unseren Augen ohne jede Abstriche in jedem Fall seine Berechtigung. Am vollendeten Werk interessiert uns jetzt die Überprüfung unserer Hypothesen, die Beobachtung der Eignung in allen Teilen. Inwieweit dies alles rezepthaften Charakter haben könnte, wird sich erst zeigen. Von vorneherein alles für gültig und richtig zu erklären, würde dem experimenthaften Wesen des Projektes widersprechen und so möchten wir auch die nun folgende kurze Darlegung nicht als Leitfaden für den Museumsbau im allgemeinen verstanden wissen, sondern ganz einfach als Beitrag zum besseren Verständnis dessen was hier gebaut wurde. Dazu geht es uns aber auch um die Klarstellung der eigenen Haltung in unserem Beruf.

Das Konzept

Anders als im Museum des 19. Jahrhunderts beleuchtet im neuen Haus in Bern nicht eine diffuse Lichtdecke die Ausstellungsräume, sondern die Bildwände werden von direktem, gerichtetem (ausgeblendetem und umgelenktem) Tageslicht angestrahlt. Sodosagen aus dem dunkleren, inneren Bereich der Räume sieht man auf die hellbeleuchteten Bilder. Nicht der Betrachter, sondern – eigentlich eine Selbstverständlichkeit – das ausgestellte Werk steht im Mittelpunkt. Der steile Einfallswinkel des Lichts bewirkt den Wegfall aller Reflexionserscheinungen auf den Bildoberflächen, was die Detailerkennbarkeit ganz erheblich steigert. Dazu kommt, dass die Wände nicht weiss, sondern grau

Musée des Beaux-Arts à Berne

Plädoyer en faveur des prototypes

La construction du nouveau musée bernois de l'art émane de l'idée qu'un musée doit être un lieu où l'on peut exposer des tableaux dans les meilleures conditions pour leur perception visuelle et un lieu où l'architecture doit largement s'effacer devant les œuvres présentées. Cette conception n'était nullement imposée au départ et elle ne s'est réellement concrétisée qu'au cours de la planification et de la réalisation du projet. Nous étions toutefois conscients qu'une telle attitude ne pouvait avoir de chance d'être compromise qu'en se limitant à l'essentiel dans une interprétation sans équivoque. Nous avons donc tout mis en œuvre pour parvenir à mettre en pratique ces principes d'une manière aussi conséquente que possible et nous n'avons pas reculé devant l'emploi de slogans pour faire clairement comprendre de quoi il s'agissait. Nous avons parlé du musée en le qualifiant de «machine de perception» ou de «container». La question ne s'est même pas posée de savoir si un tel bâtiment satisfaisait véritablement aux exigences d'un musée. Nous considérons le musée de l'art comme le prototype d'un style qui, en tant que tel, trouvait en tout cas à nos yeux sa propre justification sans restriction aucune. L'œuvre achevée, nous nous intéressons désormais à la vérification de nos hypothèses et nous observons si toutes les parties sont proportionnées à leur objet. L'avenir seul nous prouvera si nos considérations peuvent trouver un écho favorable. A vrai dire, tout semblerait de prime abord contredire le côté expérimental du projet, raison pour laquelle nous ne voudrions pas que le présent exposé soit considéré comme un guide pour la construction des musées en général, mais qu'il contribue simplement à une meilleure compréhension de ce qui a été construit ici. Il nous importe en outre également que cet exposé serve à donner des éclaircissements sur notre attitude dans le cadre de notre profession.

Le concept

Les salles d'exposition du nouveau musée de Berne ne sont pas éclairées par une lumière diffuse émanant du plafond comme c'était le cas dans le musée du XIX^e siècle, mais la lumière du jour est dirigée directement sur les parois supportant les tableaux. De l'intérieur plus sombre des salles, on regarde ainsi les tableaux bien éclairés. Ce n'est plus le visiteur qui se trouve au centre de la surface éclairée, mais bien l'œuvre exposée, ce qui paraît en fait évident. L'angle d'incidence aigu de la lumière évite toute réflexion sur la surface des tableaux, augmentant considérablement la perceptibilité des détails. A cela s'ajoute la couleur des murs, qui est grise et non blanche, car on sait qu'un environnement plus

gehalten sind, im Bewusstsein, dass ein dunkleres Umfeld die differenzierte Wahrnehmung der Bilder wesentlich erleichtert. Eine weisse Wand hat ja eine Art Gegenlichteffekt zur Folge und ist aus dieser Sicht als Bildhintergrund und Ausstellungsfläche wenig geeignet. Ganz wesentlich ist bei den Berner Ausstellungsräumen auch, dass die Lichtumlenklemente aus Aluminium gefertigt sind, einem Material, das bei richtiger Ausformung trotz hohem Reflexionsgrad eine Eigenleuchtdichte aufweist, die nur unwesentlich über derjenigen der Ausstellungswände liegt. Auch hier wieder ein ganz erheblicher Unterschied zum Ausstellungsraum mit einer diffusen, strahlenden Lichtdecke, die in jedem Fall immer hellster Bereich des ganzen Raumes ist. Die Böden im ganzen Haus haben einen dunklen Farbton (geölter Basalt) um zu verhindern, dass sich deren Fläche in den zum Teil verglasten Bildern, spiegelt. In ihrer Gesamtheit, alles Massnahmen, die davon ausgehen, die Voraussetzungen für die Wahrnehmung der Bilder zu optimieren.

Die Zusammenarbeit

Es versteht sich, dass ein solches Konzept nur in Zusammenarbeit mit einem Fachmann entstehen konnte, der in der Lage ist, die Prozesse der optischen Wahrnehmung (soweit es sich um fassbare und messbare Bereiche handelt), zu objektivieren, konkrete Massnahmen vorzuschlagen und die notwendigen Elemente (Sonnenschutz, Lichtumlenkung usw.) zu entwickeln, die es braucht, um den in der Theorie genannten Ansprüchen gerecht zu werden. Dabei muss wohl klargestellt werden, dass es beim Kunstmuseum Bern nicht um die ungewöhnliche oder abweichende Anwendung bekannter, existierender Teile gehen konnte, sondern um Neuentwicklungen von Grund auf. Der Neubau des Berner Kunstmuseums ist so wie er heute dasteht ein Werk aus Architektur und (Licht-) Ingenieurbaukunst. Zum anderen ist er aber auch das Resultat der Zusammenarbeit mit dem Künstler Rémy Zaugg. Beigezogen, um die graue Farbe für die Ausstellungsräume zu entwickeln, ergab sich zwischen Zaugg und uns ein Dialog, der uns erst eigentlich bewusst werden liess, wie einfach die Architektur in einem Museum tatsächlich sein muss, wenn sie nichts weiter sein will als möglichst selbstverständlicher Hintergrund für die ausgestellten Werke. Nicht die Ablesbarkeit des konstruktiven Aufbaus sollte – wie wir's gewohnt waren – im Vordergrund stehen, die Zurückhaltung den Kunstwerken gegenüber, wurde durch Zaugg's Einfluss zum ersten und obersten Gebot. (Für das Kunstwerk, so heisst auch folgerichtig das Buch von Rémy Zaugg, erschienen im Ammann-Verlag in Zürich, in dem die Grundsätze und der Werdegang des Projekts genauestens beschrieben sind.) Nun, solche Zusammenarbeit ist natürlich nicht das Resultat eines Zufalls, sie ergibt sich auch nicht von selbst. Hier geht es nicht um die Verbesserung oder Bereicherung eigener Ideen durch den Zuzug von Fachleuten, vielmehr ist ein solches Verhalten der Ausdruck einer Suche nach Elementen und Einflüssen, die die Architektur weg vom Zufälligen hin zum Zwingenden, weil Begründeten führen sollen.

A. du Fresne
Architekt BSA
Atelier 5

sombre facilite la perception nuancée des tableaux. Un mur blanc provoque en quelque sorte un effet de contre-jour; de ce point de vue, il est peu approprié comme arrière-plan et surface de présentation pour les tableaux. Il est également très important que les éléments permettant de canaliser la lumière dans les salles d'exposition soient réalisés en aluminium, un matériau qui, s'il est bien façonné, présente malgré son degré élevé de réflexion une densité lumineuse propre faiblement supérieure seulement à celle des parois supportant les œuvres. Ce point constitue à nouveau une différence très notable par rapport aux salles d'exposition éclairées par une lumière diffuse émanant du plafond, qui est toujours le point le plus lumineux de toute la pièce. Les sols de tout le bâtiment sont de couleur sombre (basalte lubrifié) pour éviter qu'ils se reflètent sur les tableaux, en partie sous-verre. Toutes ces mesures ont été prises dans le but de permettre une perception optimale des tableaux.

La collaboration

Il est clair qu'un tel concept ne pouvait s'élaborer qu'en collaboration avec un spécialiste à même d'objectiver les processus de la perception optique (dans la mesure où il s'agit de domaines que l'on peut appréhender et mesurer), de proposer des mesures concrètes et de concevoir les éléments (protection contre le soleil, canalisation de la lumière, etc.) nécessaires pour répondre aux exigences posées dans la théorie. Il convient, en effet, de relever qu'il ne pouvait s'agir, dans la construction du musée bernois, d'applications inhabituelles ou anormales d'éléments existants et connus, mais bien de nouveautés à créer. Tel qu'il se présente aujourd'hui, le nouveau musée bernois de l'art est un ouvrage d'architecture et d'art ingénieur (de la lumière). C'est aussi le résultat d'une collaboration avec l'artiste Rémy Zaugg, auquel nous avions fait appel pour définir la couleur grise des salles d'exposition. Il s'est établi un dialogue entre lui et nous qui nous a fait prendre conscience alors seulement à quel point l'architecture d'un musée devait être simple si elle ne voulait pas être autre chose qu'une toile de fond aussi sobre et naturelle que possible pour les œuvres exposées. L'apparence de la construction ne devait pas passer à l'avant-plan, comme nous en avions l'habitude. Sous l'influence de Zaugg, la retenue envers les œuvres exposées devint notre premier et principal impératif. (Les principes et l'évolution du projet ont été décrits exactement dans le livre de Rémy Zaugg, intitulé très justement «Für das Kunstwerk») (Pour l'œuvre d'art), paru aux Editions Ammann à Zurich). Une collaboration de ce genre n'est pas le fruit du hasard naturellement et elle ne s'établit pas d'elle-même non plus. Elle n'a pas pour but d'améliorer ou d'enrichir des idées personnelles par le biais de spécialistes, mais elle est bien davantage l'expression d'une recherche d'éléments et d'influences qui doivent conduire l'architecture du hasard vers l'essentiel, parce qu'il est fondé.

A. du Fresne
Architecte FAS
Atelier 5

Bücher / Livres

Otto H. Senn

Evangelischer Kirchenbau im ökumenischen Kontext

Identität und Variabilität – Tradition und Freiheit

Vorwort von Dr. Georg Germann 1983. 120 Seiten, Broschur, 200 Zeichnungen, sFr. 30.– / DM 35.– ISBN 3-7643-1555-5 GTA 26

Der Kirchenbau interessiert hier aus dem Blickwinkel des Architekten, der sich vor die Aufgabe zu bauen gestellt sieht und den Ansprüchen des heutigen kirchlichen Lebens, soweit es in der Liturgie repräsentativ in Erscheinung tritt, die verbindliche Form zu geben. Die Befassung mit dem Entwerfen von Kirchenbauten in den fünfziger Jahren und die dadurch ausgelösten abwehrenden Reaktionen der bauenden Kirche bewogen den Verfasser, sich mit der Frage des modernen Kirchenbaus grundsätzlich auseinanderzusetzen. Ausgangspunkt bildete die Feststellung der Diskrepanz zwischen dem Anspruch der Kirche und dem praktischen Bauen der Kirche.

Im vorliegenden Buch wird die aus immer wieder erneuten Beiträgen zur Diskussion des Kirchenbaus entwickelte Theorie vorgestellt und dokumentarisch belegt. Es geht darum, aufgrund der kritischen Wesensbestimmung des modernen Kirchenbaus die Voraussetzung zu schaffen für einen möglichen Ansatz zur Erneuerung des Kirchenbaus.

Otto H. Senn geht es um das Erkennen des modernen Strukturprinzips, das Liturgie und Raumkonzept durchwirkt hat. Die spezifische Problematik des Kirchenbaus heute beruht weder auf der neuen Bautechnik und Formensprache, noch auf dem Können der Architekten, dem Fehlen einer verbindlichen Festlegung formaler Art, wohl aber auf der ideologischen Voreingenommenheit

im Sinne des Kulturprotestantismus. Die Architektur ist von wesensfremden Auflagen zu befreien, die ihr der liturgische Funktionalismus und der Sakralismus anlasteten. Im Gegensatz zur Konvention des gerichteten Raums ist der offene Raum dadurch charakterisiert, dass die Ordnung der Versammlung nicht mehr auf ein Vorn und Ausserhalb fixiert ist.

Die kritische Distanznahme erlaubt, die reformatorische Überlieferung zu unterscheiden vom modernen Kirchenbau, diesen selbst als geschichtliche Epoche zu erkennen und derart dessen Geltungsanspruch zu relativieren.

Die theoretischen Ausführungen werden veranschaulicht durch eine ausgewählte Dokumentation des geschichtlichen Verlaufs. Senn hat für seine Darlegungen eine eigene Form schematischer Darstellung entwickelt. Mittels Diagramm und Innenansicht soll dem Leser Sichthilfe gegeben werden zur Wahrnehmung der für die Raumstruktur des jeweiligen Objektes ausschlaggebenden Elemente.

Im letzten Teil der Dokumentation schliesslich werden jene Vorschläge erörtert, die Ansätze bieten zu der geforderten Neuorientierung. Es sind dies, neben unzeitgemässen Sonderfällen moderner Bauten und neben einigen Entwürfen des Verfassers aus den fünfziger Jahren, Neubauten und bemerkenswerte Renovationen durch die Denkmalpflege in den siebziger Jahren.

Birkhäuser Verlag
Basel - Boston - Stuttgart