

ARCHITEKTUR

Eine Affäre mit dem Licht

Der New Yorker Star-Architekt Richard Meier baut in Los Angeles das größte Kunstmuseum der Welt: das Getty Center, eine zyklische Bergfestung voller Überraschungen. *Von Jürgen Neffe*

Mit den Gebäuden verhält es sich wie mit den Menschen: Die einen betören auf Anhieb durch äußeren Glanz. Andere, deren Reize eher im Innern liegen, wissen erst auf den zweiten Blick zu gefallen. Beim Entwurf des Getty Centers in Los Angeles, immerhin des weltweit größten Bauwerks für die Kunst, scheint es mehr um die inneren Werte gegangen zu sein als um die Lust beim ersten Anblick.

Von der Stadt aus betrachtet, wirkt es wie eine schroffe Zitadelle mit schießschartenartigen Öffnungen in klobigen Quadern, mit Fassaden aus grobem Travertin – eine abendländische Alhambra für die Neue Welt, die gleich mittelalterlichen Trutzburgen auf einem Hügel hoch über der Stadtwüste der Engel thront.

Noch überragen Kräne das weithin sichtbare Massiv, das im Dezember 1997 offiziell eingeweiht werden soll. Etwa 900 Arbeiter bevölkern die Großbaustelle, gießen Beton, bringen Fassadenplatten an und setzen Fenster ein. Da wird gehämmert, gebohrt, geschweißt und geschraubt – ein Augen- und Ohrenschaus für den New Yorker Architekten Richard Meier, 62, der das Konzept für diese Kakophonie klingender Werkzeuge und Maschinen komponiert hat und der die Hälfte seiner Zeit hier an der Westküste verbringt.

Wenn der großgewachsene Mann, das wehende weiße Haar unter einem Helm verstaubt, mit seinem etwas ungelentk wirkenden Gang zwischen den Baugerüsten umhersteigt, die Hallen und Höfe abschreitet und den Fortschritt bei den Arbeiten begutachtet, dann bricht mitunter sein Schöpferstolz durch: „Die Menschen“, erklärt er und hebt dabei beide Arme, „werden sich hier fühlen wie an einem zeitlosen Ort.“

Als Meister der Moderne wird Meier vor allem wegen seines fundamentalen Verständnisses von der fließenden Räumlichkeit der Orte gefeiert, wegen seines Sinnes für die dynamische Wechselwirkung zwischen Volumen und Leere. Im Getty Center, mit dessen unterschiedlichen, spannungsvoll gegeneinander versetzten Baukörpern und Zwischenräumen, wird er wieder einmal Maßstäbe setzen, aber in diesem Fall mehr mit verborgenen Reizen als mit jener Hüllen-Eleganz, für die gerade dieser Architekt bisher stets gerühmt wurde. Die Festung bewahrt ihre Schätze im Innern wie Edelsteine im derben Fels.

Nie hat Meier das immergleiche Vokabular seiner Formensprache so vielfältig einsetzen können wie auf dem Hügel am Sepulveda-Paß: Mit Plätzen, Gäßchen und Nischen zwischen Kuben und Rotunden, mit Brücken und Durchbrüchen, Terras-

sen, Emporen und Balkons und vor allem mit Stützen und Streben, die nichts anderes zu tragen scheinen als den ewig blauen kalifornischen Himmel, setzt der Architekt nicht nur seiner lebenslangen Affäre mit dem Licht ein weiteres Denkmal. Hier verbeugt sich der Ostküstler auch tief vor dem Sonnenland Kalifornien.

Wie kaum ein anderer versteht es dieser Baukünstler, die Verhältnisse zwischen Drinnen und Draußen umzukehren: Er errichtet Hallen im Freien und Höfe im Innenraum, spielt mit den Schatten, ohne der Helle den Weg zu verbauen, verwendet Glasbausteine, wo Transparenz sich verbietet, dann wieder Fenster, mit denen er Landschaften rahmt und Aussichten in die Ferne schafft, die das burgartige Aussehen aus der Ferne fast vergessen lassen.

Sieben Jahre lang hat er zwei Wochen pro Monat hier oben in einem einsamen Haus verbracht, meistens allein, und die Gegend studiert. Stück für Stück hat er die zugleich strenge und verspielte Geometrie seiner Grundrisse, ein Markenzeichen des Architekten, mit der Geographie des Geländes in Einklang zu bringen versucht, bevor er 1991 mit einem fertigen Modell an die Öffentlichkeit trat.

Das Ensemble verstreut liegender Gebäude, inspiriert durch die Hadriansvilla bei Rom, orientiert sich exakt an zwei auf-



Getty Center in Los Angeles: Das Bollwerk der Hochkultur thront wie eine Alhambra der Neuen Welt auf dem Berg, als könne es die



FOTOS: M. B. KZIMI

Architekt Meier auf der Getty-Baustelle: „Die Menschen erleben einen zeitlosen Ort“

einander zulaufenden Achsen – die Quintessenz der ganzen Konstruktion: Der viertelrechte Winkel entspricht genau jenem Schwenk von 22,5 Grad, den der San Diego Freeway am Fuße des Hügels beschreibt.

Die Kritiker reagierten bislang freundlich, wenn auch nicht enthusiastisch auf das Riesenwerk mit dem markanten Knick – kein Wunder, da Meier und Partner nicht

zu den Architekten zählen, die ihre Kunden zu überraschen pflegen. Sie liefern seit 30 Jahren verlässlich Meier-Bauten ab, modern in der Form, klassisch in der Konzeption. Die kühle und gegen alle kurzlebigen Moden resistente Eleganz seines Designs garantiert zudem eine hohe ästhetische Halbwertszeit, weshalb die Arbeiten des New Yorkers bei Bauherren auch so beliebt sind.

„Wie die Pest“ haßt und meidet er das bei seinen postmodernen Kollegen so verbreitete Zitieren anderer Baustile und Elemente. Doch obwohl er Vertraulichkeiten meidet, wirkt auch bei ihm alles irgendwie vertraut: Meier zitiert sich fortgesetzt selbst.

„What you see is what you get“, versichert er – was ihr seht, ist, was ihr kriegt. Das mag auch einer der Gründe gewesen sein, warum er unter 33 Bewerbern 1984 schließlich den Zuschlag erhielt: Die mit einem Vermögen von über vier Milliarden Dollar aus dem Erbe des Ölmagnaten Jean Paul Getty reichste Kunststiftung der Welt, der Getty Trust, hat mit der Entscheidung für Meier auch ihr eigenes Risiko klein gehalten.

Andererseits scheint dem New Yorker das als „Jahrhundertauftrag“ geltende Bauvorhaben nicht zuletzt deshalb anvertraut worden zu sein, weil er die Wünsche seiner Auftraggeber am besten einschätzen konnte: Daß der Komplex von außen als „unnahbares Bollwerk der Hochkultur“ (ARCHITECTURE) erscheint, ist kein Zufall – auch wenn es die Verantwortlichen eitel bestreiten.

Aus der Notwendigkeit, Kunstwerke zu schützen, und sei es nur vor schädlichem Licht, haben sie die Untugend gemacht, sich auf ihrem Hügel wie die Verteidiger des abendländischen Kulturerbes zu verschanzen. Zumindest symbolisiert das die Architektur, die weder asiatische noch lateinamerikanische Elemente enthält, sondern sich fast ausschließlich an europäische Maßstäbe hält – und das in einer multikulturellen Metropole, wo spanisch sprechende Menschen, die meisten Mexikaner, und Asiaten schon längst in der Mehrzahl sind.

Wer aber einer Stadt, wo der Schein das Sein bestimmt, den Rücken zukehrt, und sei es auch nur symbolisch, muß befürchten, daß die Stadt ihm umgekehrt die kal-



Natur beherrschen

te Schulter zeigt. Die Getty-Leute werben inzwischen mit Informationskampagnen besonders in den Wohngebieten der unteren Schichten um Sympathie für ihr zyklisch anmutendes Zentrum.

Die direkteren Nachbarn, in der Regel Oberschichtweiße, die aus den Gärten ihrer Millionenvillen nun auf den monumentalen Neubau blicken, haben ihren Einfluß schon während der Planungsphase geltend gemacht. Die Liste der Beschränkungen wurde immer länger, bis sie schließlich ein Buch füllte, „so dick“, sagt Meier ein wenig resigniert und zeigt es mit den Händen an.

Ursprünglich hatte ihm eine Art Miniaturversion der toskanischen Bergstadt San Gimignano vorgeschwebt, mit Türmen zur Betonung der Vertikalen. Aber: „Von den Nachbarn gekillt.“ Als Alternative entwickelte der Architekt ein Konzept, das er „Pavillons in einem Garten“ nennt.

Aus Angst, der Bau könne ihre Refugien allzusehr beherrschen, setzten die Anwohner außerdem eine Maximalhöhe von knapp 20 Metern über der Hügelebene durch. Etwa die Hälfte der fast 90 000 Quadratmeter Nutzfläche mußte dann, wie Meier es nennt, „beerdigt“ werden.

Schließlich rangen ihm seine Widersacher auch noch eines der Hauptmerkmale seines Stils ab: Sie untersagten dem Mann, dessen gesamtes Schaffen, bis hin zum Kunstmuseum in Barcelona (1995), im Zeichen weißer Fassaden stand, Weiß zur Verkleidung äußerlich sichtbarer Flächen zu verwenden.

Wieder einmal blickte der Architekt nach Europa – und entwickelte gemeinsam mit dem römischen Steinbruchbesitzer Carlo Mariotti eine spektakuläre Alterna-

Augen und Hände können in der Fassade Fossilien entdecken

tive: Von Meier gedrängt und von der Chance auf den größten Auftrag seiner Firmengeschichte gelockt, gelang es dem Italiener, helle Travertinblöcke mit einer Art Guillotine so in flache Platten zu brechen, daß ihre Oberflächen fast wie natürlich gewachsen wirken.

Ebenjene grobgehauenen Quadrate, die aus der Ferne das Kolossale der wuchtigen Kuben noch verstärken, haben aus der Nähe besehen den gegenteiligen Effekt: Mit ihrem im Wechsel des Tageslichts unendlich vielfältigen Schattenspiel erwecken sie die Fassaden förmlich zum Leben. Fast 15 000 Tonnen hat Mariotti nach Los Angeles verschifft, und Meier hat daraus rund 135 000 Quadratmeter Wände mit einer bis dahin noch nie gesehenen Textur geschaffen. Augen und Hände können darin kristalline Einschlüsse und sogar Fossilien entdecken.

Der Stein war seine Rettung – jedenfalls für das Interieur der Kunstsiedlung, die



Kunstmuseum in Barcelona (1995): Seit 30 Jahren strahlend weiße Meier-Bauten

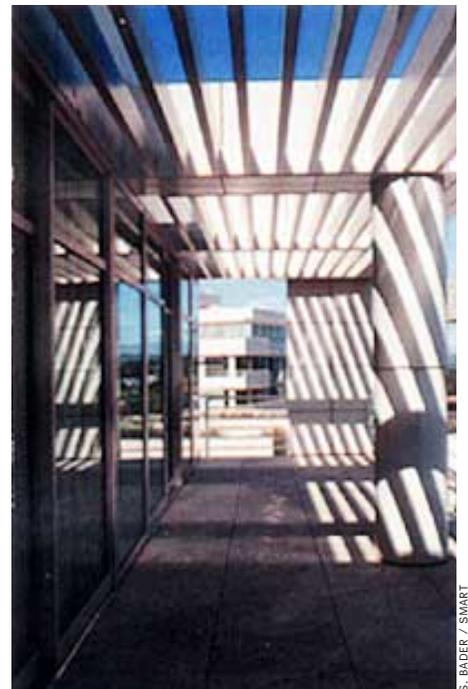
ihr Erbauer am liebsten mit einem Campus vergleicht. Hätte er die gesamten zwei Hektar auf der Hügelkuppe, die für Gebäude reserviert waren, mit seinen Weißbauten vollstellen dürfen (oder müssen), wären ihm der Wiederholungszwang wohl zum Verhängnis und die Grenzen seines Formvokabulars unübersehbar geworden.

Die zusätzlichen Variationsmöglichkeiten haben das Getty Center vor Langeweile durch Gleichform bewahrt: Meier mischt, eine neue Erfahrung, den rauen Travertin mit glatten Platten in mildem Beige vergleichbarer Tönung und im Innern auch in seinem unvermeidlichen Weiß – „genug Weißheit, um die Farbe zu verstehen“. Diese Farbe zwischen Beige und Ocker ist das Markenzeichen des alten Rom: Die Fassaden der Stadt am Tiber bestehen fast ausschließlich aus demselben Material.

Zum Getty-Komplex zählen neben dem Museum, dessen fünf mehr oder weniger massive Pavillons lichtdurchflutete Gänge im Meierschen Leichtbaustil verbinden, fünf weitere Gebäude: die bereits bezogenen Bauten des Getty Trust mit einem angrenzenden Auditorium für 450 Zuhörer, das „East Building“ mit unterirdischen Laboren zur Restaurierung alter Kunstwerke, ein Restaurant-Pavillon sowie das kreisförmig um einen offenen Lichthof gebaute „Getty Research Institute“ mit Blick über den Pazifik – ein „weltliches Kloster“ (Meier) für Getty-Stipendiaten, die sich zurückziehen wollen. Eine großzügig ausgestattete Bibliothek

mit bald einer Million Bänden gehört dazu.

Gäste müssen ihre Autos in einem Parkhaus unterstellen, dessen begrenzte Kapazität von 1600 Plätzen nach Ansicht der Getty-Leute „den Besucherstrom regulieren wird“ – als fürchteten sie den Sturm auf ihre Bastille. Eineinhalb Millionen pro Jahr werden dennoch erwartet, vor allem Touristen, die den freien Eintritt auch ein-



Lichthof im Getty Center
Das Innere hebt die Außenwirkung auf

fach dazu nutzen könnten, die grandiosen Aussichten zu genießen.

Eine vollautomatische Meier-weiße Trambahn bringt handverlesene Besucher schon heute vom Parkhaus hinauf in die Getty-Akropolis, die – so schwärmt Staatsbibliothekar Kevin Starr – „aus Los Angeles das machen wird, was Alexandria in der Antike war“. Der Wunsch, ein Bauwerk für die Ewigkeit zu schaffen und dabei nicht auf den Cent achten zu müssen, erklärt auch die Baukosten: Der Getty Trust läßt sich sein Zentrum eine Milliarde Dollar kosten.

Bei aller typisch amerikanischen Neigung zum Kolossalen, der auch Meier sich nicht ganz entziehen kann, hat der Architekt es doch geschafft, einen guten Teil des Geldes buchstäblich zu verstecken: Insbesondere das Museum haben die Ingenieure mit neuester Technik, die sich zum Großteil in hohlen Wänden verbirgt, geradezu durchwirkt. Ein ausgeklügeltes Belüftungssystem sorgt dafür, daß auf der Rückseite der kostbaren Gemälde stets die gleiche Temperatur herrscht wie auf deren Oberfläche – ein Novum im musealen Bilderschutz. Sensorgesteuerte Klappen in den Oberlichtern verhindern jede direkte Sonneneinstrahlung und schaffen im Zusammenspiel mit Deckenstrahlern ein permanent gleiches Licht in den extrem hohen Ausstellungsräumen.

„Museumsbesucher sollen nur die Kunst sehen“, erklärt Michael Palladino, Meiers Partner in Los Angeles, die Idee, „und keine Lichtquellen in ihrer Perspektive haben.“ Um die Kunstwerke auch im Fall schwerer Erdbeben vor dem Absturz auf

„Diesem Bau kann auch das Superbeben nichts anhaben“

das im Galerietrakt verlegte Parkett aus europäischer Eiche zu bewahren, wurde – als Lehre aus leichten Schäden beim Beben 1994 – der gesamten Konstruktion eigens ein zusätzliches Stahlgerüst einverleibt. „Diesem Bau“, glaubt Meier, „kann auch The Big One nichts anhaben“ – jenes Superbeben, das Los Angeles nach Expertenmeinung früher oder später mit Sicherheit erschüttern wird.

Das Ganze hat er in seiner unnachahmlichen Art so hinter Rigips und Paneele gepackt, daß die Illusion einer makellosen Miniwelt entstanden ist, die ohne technisches Beiwerk auskommt. Selbst auf den massiv erscheinenden Fußböden aus geschliffenem Travertin klingt das Aufsetzen der Absätze hohl.

Einer wie Meier, der sich als Künstler und seine Konstruktionen als Skulpturen versteht, versucht im Spagat zwischen der Kompromißlosigkeit der Kunst und den kompromittierenden Zwängen des Gebäudezwecks, auch noch das Letzte herauszu-

holen. Immer wieder geht er wachsamem Auges sein Terrain ab und spürt Störendes auf. Die Tafeln an den Eingängen, auf denen Fluchtwege skizziert sein müssen, könnten nach der gesetzlichen Norm etwas kleiner gedruckt sein. „Ersetzen“, empfiehlt er und schüttelt den Kopf über soviel behördliches Ungemach.

Selbst so praktische Gegenstände wie Mülleimer und Sonnenschirme haben in Meiers heiler Welt keinen Platz. „Das muß alles weg“, befindet er. Als ob es sein Auftrag wäre, dem Chaos in der Welt sein Maß an Ordnung entgegenzuhalten, würde er am liebsten jedes fremde Element aus seinem Blickfeld eliminieren. Purismus als Ausdruck von Puritanismus?

Daß eine solche Umwelt im Legostil steril wirken könnte, ficht den Meister nicht an: „Die Menschen sollen staunen, wenn sie hierherkommen.“

Zur Natur hat der kreative Pedant ein besonderes Verhältnis: Mit seiner strengen Baukunst, die das Anorganische zum Anti-Organischen steigert, hat er den Reiz des Organischen vielerorts noch betonen können. Vor und neben der geometrischen Klarheit seiner Bauten leuchten grüne Bäume und Stauden so intensiv, daß sie fast schon wieder künstlich wirken. So symbolisiert sein Geometrismus auch den rationalistischen Wunsch, die Schöpfung unter dem Vorwand, sie feiern zu wollen, vor allem zu beherrschen.

„Was Menschen pflanzen und bewässern“, stellt er kategorisch fest, „ist ohnehin nicht natürlich.“ Selbst ein Teil der 40 Hektar großen Parklandschaft, die das Getty Center umschließt, hat der Ordnungshüter seinem enggeführten Koordinatensystem unterworfen. Auf dem Hang unterhalb der Museumsblöcke ließ er ein Wäldchen von Eichen in Reih und Glied anlegen. Soviel Meier war nie.

Aber erst in seinem New Yorker Büro, an der zehnten Avenue in Manhattan, wird die ganze Dimension seiner Linientreue deutlich: Gegenüber seinem – rechteckig-weißen – Schreibtisch bedeckt ein Gemälde seines Freundes Frank Stella die gesamte Wand, vielschichtig verschlungen und aus bemalten Lagen in versetzten Ebenen komponiert. Gegen dieses vollblütige Kunstwerk wirkt seine Werkstatt, wo trotz der Aktivität von über 40 Mitarbeitern eine unheimliche Ruhe herrscht, fast geisterhaft weiß und leer.

Als der Madison Square Garden vor ein paar Jahren abgerissen werden sollte, bewarb sich Meier mit einem Entwurf um den Neubau: drei weiße Hochhäuser, wie sie die Stadt noch nicht gesehen hat. Die Arena steht immer noch, die Türme wurden nie gebaut.

Daß er in Manhattan, wo er in einer Wohnung an der Upper East Side lebt, noch nicht hat bauen dürfen, grämt ihn. „Vielleicht“, sagt er nachdenklich, „habe ich hier nicht die richtigen Bekannten.“ ♦