



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Funktion in der zeitgenössischen Museumsarchitektur
Ein Beitrag zur Diskussion über die Bauaufgabe Museum

Verfasserin

Silke Doppler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte UniStG

Betreuerin / Betreuer:

HR Univ.DoZ. Dr. Werner Kitlitschka

DIE FUNKTION IN DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSEUMSARCHITEKTUR

Ein Beitrag zur Diskussion über die Bauaufgabe Museum

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
2	Zur Definition des Museums	10
3	Von der Antike bis zu Wright's Guggenheim	16
3.1	<i>Anfänge der Sammlungen</i>	16
3.2	<i>Entwicklung eines Gebäudetypus</i>	17
3.3	<i>Karl Friedrich Schinkel in Berlin</i>	21
3.4	<i>Eintritt in die Moderne</i>	23
4	Das Museum als Bauaufgabe	26
4.1	<i>Die Funktion und ihre architektonische Umsetzung</i>	26
4.2	<i>Die Entwicklung der Bauaufgabe</i>	32
4.3	<i>Das Museum als Tempel und Theater</i>	35
4.4	<i>Veränderungen des Museums</i>	36
4.5	<i>Eine Orientierung am Publikum</i>	39
5	Das Museum als ‚neutrale Hülle‘	41
5.1	<i>Die ‚neutrale‘ Hülle</i>	41
5.2	<i>Das Museum als Kunstwerk – Künstler, die es thematisieren</i>	43
5.3	<i>Künstler gestalten Museen</i>	44
5.4	<i>Alternativvorschläge zur gängigen Museumsarchitektur</i>	47
5.4.1	<i>Donald Judd, Marfa, Texas</i>	47
5.4.2	<i>Urs Raussmüller, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen</i>	48
6	Exkurs: Postmoderner Paragone der Künste	50
6.1	<i>Was ist der Paragone im 20. Jahrhundert?</i>	50
6.2	<i>Zwischen den Polen Funktion und Skulptur</i>	51
6.3	<i>Zusammenspiel von Raum und Kunstwerk</i>	56
7	Das Museum im öffentlichen Raum	59
7.1	<i>Der Bilbao-Effekt</i>	64
7.2	<i>Museum = Kultur = Identität?</i>	67
8	Das Museum als Unternehmen und Marke	72
8.1	<i>Vom Haus der Wissenschaft zum Freizeitvergnügen</i>	72
8.2	<i>Das Unternehmen Museum</i>	74
8.3	<i>Das Unternehmerische am Museum</i>	75
8.4	<i>Zwei Unternehmen, zwei Museen, zwei Fallbeispiele</i>	79
8.4.1	<i>Vitra Design AG als Beispiel für eine gelungene Corporate Identity</i>	79
8.4.2	<i>Kulturfranchise à la Louvre und Guggenheim</i>	82
9	Konklusion	89
10	Literaturnachweise	92
11	Abbildungen	100
12	Abbildungsverzeichnis	107
13	Abstract	109

1 Einleitung

Ausgehend von der Funktionsdefinition des International Council of Museums fand ich zu der Frage, wo in dieser Monumentalität und Skulpturalität heutiger Museumsbauten für die Architekten die Auseinandersetzung mit der Funktion eines Museums liegt.

Dies ist eine Fragestellung, die bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur nicht ausführlich diskutiert wurde und höchstens nebenbei Erwähnung gefunden hat.

Bezeichnend für das vorliegende Thema ist, dass es sichtbare Divergenzen in den Auffassungen gibt, wie und an was sich die Museumsarchitektur orientieren soll. Wofür und für wen werden Museen gebaut? Ist es das Publikum, dem das Museum zu dienen hat, oder soll die beinhalten Sammlung die *raison d'être* sein? Hat die zeitgenössische Architektur eines Kunstmuseums Ähnlichkeit mit einer Skulptur oder *dient* sie dem Ausstellungsobjekt?

Die Aufsplitterung in die diversen Spezialisierungsgebiete (Museologie, Museumspädagogik, Museographie, etc.) machen eine fachübergreifende Diskussion darüber hinaus immer schwieriger. Der Forschungsstand ist dementsprechend schwierig zu eruieren, denn eine ausführliche Diskussion zur Funktion im Zusammenhang mit Architektur wird zwar geführt, diese findet aber seinen Niederschlag nicht in der Museumsarchitektur. Bei der fortschreitenden Entwicklung und „konzeptionellen Krise“¹ ist der mangelnde Diskurs jedoch auffallend. Bemerkenswert ist, dass es in den 1990er Jahren bezüglich der neuen Museumsbauten mehrere Versuche zur Analyse in Zusammenhang mit der Funktion *Museum* gab, ein Jahrzehnt später jedoch wurden zahlreiche Bildbände zum selben Thema publiziert, die aber hauptsächlich auf die ästhetischen Qualitäten der Neubauten hinwiesen und ebendiesen Diskurs vernachlässigten.

Die vorliegende Arbeit wird sich hauptsächlich mit den Typus des Kunstmuseums befassen, denn bei keinem anderen Museumstyp wird die Auseinandersetzung mit der Funktion derart deutlich. Die Bauausführungen der Kunstmuseen stehen eng mit dem jeweiligen Kunstverständnis ihrer Zeit in Zusammenhang, genauso wie auch die

¹ Kräutler 2003, S46.

Kunstwerke selbst mit der Architektur, die sie direkt umgibt. Wurden Museen ab dem 18. Jahrhundert vorrangig als Schatzhäuser gestaltet, so ist die neuere Entwicklung oft äußerlich sehr expressiv, jedoch möglichst einheitlich im Inneren. Neue Tendenzen sind vor allem seit dem sogenannten *Museumsboom* der siebziger und achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu vermerken, weshalb sich meine Arbeit insbesondere auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und das 1. Jahrzehnt des neuen Jahrtausends bezieht.

Einer der häufigsten, heute vorgebrachten Vorwürfe an die Museumsarchitektur ist jener, ausschließlich einer Eventkultur zu dienen und durch ein spektakuläres Äußeres dem intellektuellen Inneren nicht zu entsprechen. Das Museum steht damit für sich als Museum und nicht mehr für die Ausstellungsobjekte. „Heute sind wir Zeugen eines unerwarteten Museumsbooms bei gleichzeitiger konzeptioneller Krise,“² meint dazu Hadwig Kräutler und spricht gleichzeitig auch einen wichtigen Diskussionspunkt um die Nützlichkeit von Museen an. Dieses kann jedoch hier nur erwähnt werden, und bedürfte einer ausführlicheren Behandlung in einer eigenständigen Arbeit.

Das Museum vereint unterschiedlichste Aufgaben und Funktionen. Aufgrund vieler Privatisierungen und Ausgliederungen müssen sich die Museen heute zunehmend selbst um die wirtschaftliche Situation der eigenen Häuser bemühen und werden damit gezwungen sich noch mehr an ihren Besuchern zu orientieren. Gerald Matt beschreibt die Gesamtheit dieser Tätigkeiten neben dem Ort als Aura und Pflege von Kunstwerken mit der Rolle als Schule, Bibliothek, Kaufhaus, als Ort der Unterhaltung und des Vergnügens, aber auch als offenes Atelier, als Macht- und Preisfaktor für den Kunstmarkt.³ Dem allen soll die Architektur Platz und Raum bieten.

Da der Themenbereich aufgrund seiner Fächerübergreifungen sehr umfassend ist, kann nicht auf alle Aspekte gleich ausführlich eingegangen werden. Vielmehr ist die Arbeit als Diskussionseinstieg zu betrachten, die vor allem die Komplexität der Fragestellung widerspiegeln soll.

Um zu klären, auf welchen Begriffsdefinitionen diese Arbeit basiert, sollen im Kapitel *Zur Definition des Museums* die vom International Council of Museums herausgegebenen

² Kräutler 2003, S46.

³ Matt 2001, S 13.

Statuten als Grundlage dienen. Jedoch sei vorausgeschickt, dass der Begriff der *Funktion* in einem größeren Zusammenhang zu besprechen sein wird. Sammeln, Forschen, Bewahren und Vermitteln ist für die vorliegende Arbeit zu allgemein formuliert, im Hinblick auf die Bauaufgabe *Museum* und der bestehenden Architektur wird sie deswegen in einem größeren Kontext einzubetten sein.

Da immer wieder das Museum als vergleichsweise sehr junge Institution zur Sprache kommen wird ist einer kurzen *historischen Entwicklung* der Museumsarchitektur ein eigenes Kapitel gewidmet. Es soll ein kurzer Überblick mit einem architektonischen Fokus gebracht werden, der vor allem auf die Funktion ausgerichtet sein wird.

Damit ein Gebäude als *funktionierend* betrachtet wird, gilt es unterschiedlichste Vorstellungen der Beteiligten zu berücksichtigen. In einem weiteren Kapitel wird die Beschreibung der *Baufaufgabe Museum* in ihrer ganzen Komplexität vorrangig aus der Sicht der Bauenden behandelt. Die Entwicklung verschiedenster Architekturkonzepte kommen hier ebenfalls zur Sprache, wie der Vorwurf an die Institution, ein Tempel für die Kunst und damit die Kathedralen von heute⁴ zu sein.

Um die Stimmen der Künstler jedoch nicht ganz in den Hintergrund treten zu lassen, ist das *Museum als neutrale Hülle* an den Bedürfnissen und Vorstellungen von Künstlern orientiert. Diese wünschen sich vor allem zurückhaltende Räumlichkeiten. Donald Judd wird als Beispiel für Künstler dienen, die ihre Vorstellungen eines Ausstellungsraumes selbständig verwirklichten und versuchten, aus dem Rad der temporären Ausstellungen auszubrechen.

Architektonisch ausdrucksstarke Bauten treten mitunter in direkte Konkurrenz mit dem ausgestellten Inhalt und untergraben daher die Funktion des Museums als Ausstellungshaus. Dieser Vorwurf ist in der Literatur oft zu lesen und drückt eine Fortführung des Paragone-Streits um die Vorherrschaft einer Kunstgattung aus. Die Architektur fordert den Inhalt und damit die bildnerische und skulpturale Kunst heraus, und emanzipiert sich als ihre eigene Kunstform. Auf diesen Aspekt soll im Kapitel zum *postmodernen Paragone* Stellung genommen werden.

⁴ Harald Szeemann, *Ecce Museum: Viel Spreu, wenig Weizen*, In: Mack 1999, S 7-10.

Je skulpturaler ein Bauwerk ist, desto eher behauptet es sich auch im Stadtraum. Als *Museum im urbanen Raum* hat ein Museumsgebäude demnach großen Einfluss auf die Stadt und Bevölkerung der Umgebung. Anhand der Beispiele Frankfurt und Bilbao wird dieser Einfluss verdeutlicht. Zusätzlich fördert ein Museum eine Art identitätsgebendes Moment, dessen sich unter anderem China und die arabischen Staaten wie Dubai und Katar gegenwärtig bedienen. Das Museum in seinem urbanen Umfeld hat folglich nicht nur in der westlichen Welt eine *Funktion*.

Im letzten Kapitel widmet sich meine Arbeit den oft kritisierten, aber im Zusammenhang mit der Geisteswissenschaft selten angesprochenen wirtschaftlichen Thematiken.

Der Bau eines Museums hat auch zahlreiche wirtschaftliche Folgen, die in dieser Arbeit nicht verschwiegen werden dürfen. *Das Museum* wird immer öfter *als Unternehmen* gesehen und geführt, seine Architektur als Teil eines Marketingkonzeptes etabliert. Als Beispiel für ein *branding* mithilfe von Architektur wird auf die Vitra GmbH eingegangen. Hinzu kommt ein Beispiel für ein Museumsimperium, das mittlerweile wie internationale Konzerne agiert. Angesprochen wird hier die Guggenheim Foundation und ihre zahlreichen, weltweiten Ableger.

2 Zur Definition des Museums

Das Museum als Institution ist ein vergleichsweise junges Phänomen, dennoch behauptet es sich bereits als fester Bestandteil unseres heutigen Stadtbildes. Die Art und Weise in der wir Museen heute wahrnehmen ist besonders durch Bauten wie Karl Friedrich Schinkels *Altes Museum* in Berlin oder Gottfried Sempers und Carl von Hasenauers *Kunsthistorisches* und *Naturhistorisches Museum* in Wien geprägt, mithilfe derer wir Museumsarchitekturen kategorisieren und identifizieren.

Trotz des offenbar allgemein gültigen Verständnisses, wie ein Museum auszusehen hat, wandelte sich der Begriff *Museum* im Lauf der Zeit so häufig wie seine architektonischen Umsetzungen. Denn nicht nur das Gebäude an sich änderte sein Aussehen, sondern auch die inhaltlichen Strukturen erfuhren grundlegende Veränderungen.

Um die Aufgaben eines Museums zu beschreiben, werden zumeist die von der ICOM definierten Funktionen herangezogen: Bewahren, Sammeln, Forschen, Vermitteln und Ausstellen.

„A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.“⁵

Trotz der allgemein gültigen und anerkannten Begriffsdefinition der ICOM, ist *Museum* kein geschützter Begriff. Rechtlich kann jeder, ohne jegliche Voraussetzungen ein Museum gründen, es unterhalten und um die Mitgliedschaft beim International Council of Museums (ICOM) ansuchen.⁶

Mit der Gründung der ICOM im Jahr 1946 wurde das 1922 gegründete International Museum Office als Teil des Völkerbundes abgelöst. Das Museum wurde damit als Institution von internationalem Interesse anerkannt und legitimiert, Jahrzehnte, nachdem es sich bereits seinen Platz in den meisten europäischen und nordamerikanischen Städten erobert hatte. Mit der, oben zitierten, sehr allgemein gehaltenen Definition wird auf internationaler Ebene ein Zugeständnis an die Erhaltung des Kulturerbes gemacht, die damit eine weltweite Geltung erhalten sollte.

⁵ ICOM Definition nach den Statuten gemäß der 21. Generalversammlung in Wien, 2007 (<http://icom.museum/who-we-are/the-vision/museum-definition.html>, zuletzt besucht am 25.4.2011)

⁶ Waidacher 2005, S 17.

Schon in der Begriffsbestimmung liegt hier aber ein Widerspruch: einerseits wird die Erforschung und Bewahrung des Objektes erwartet, als „Beweisstück einer bestimmten Realität“⁷, andererseits soll es ein Lern- und gleichzeitig Genussobjekt sein und zur Entwicklung der Gesellschaft beitragen. Die oft ambivalenten Erwartungen in Bezug auf die Bewahrung von Kulturgut und Unterhaltung der Besucher stellen das Museum vor allem zwischen die Ansichten von Forschern, Ökonomen und Publikum.

So schreibt das Handbuch der Architektur Ende des 19. Jahrhunderts: „Die Museen sind unentbehrliche Anstalten in Staat und Gemeinwesen, sowohl zu Zwecken der Belehrung und allgemeinen Bildung des Volkes als zur Förderung ernsten Studiums des Gelehrten und Künstlers.“⁸ Dementsprechend betrauert Wolfgang Pehnt besonders die Veränderungen, die in der Museumswelt seither vor sich gegangen sind. Es ist ein Publikum, das nicht mehr in kontemplativer Art und Weise „ehrfürchtig durch die Hallen schreitet“, sondern „lärmend und kurzsichtig die Gänge ehrwürdiger Galerien verdreckt“.⁹

Heutzutage hat die Definition der ICOM zwar immer noch seine Gültigkeit, dennoch stellt sich die Frage, zu welchen Teilen sie auch der heutigen Nutzung noch entspricht und ob diese Aufgaben auch noch mit dem heutigen Museumsbegriff übereinstimmen.

In Zeiten eines sich immer schneller vollziehenden Gesellschaftswandels muss sich das Museum seit geraumer Zeit neu positionieren. Aber wo und wie genau? Zahlreiche Museumswissenschaftler sind sich uneinig über die heutigen Funktionen der Institution *Museum* in der modernen Gesellschaft. Aufgrund der unterschiedlichen neuen Medien wird der Museumsraum als Ausstellungsfläche *gesprengt* und kann damit heute den Ansprüchen von moderner Kunst nicht mehr genügen. Tobias Wall spricht in seinem Buch über „Das unmögliche Museum“¹⁰ sogar von einer Überflüssigkeit des Kunstmuseums.

Die Funktionen des Museums können von verschiedenen Seiten definiert werden. Auch möchte ich hier besonders betonen, dass meines Erachtens nach die ICOM der

⁷ Waidacher 2005, S 19.

⁸ Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 12.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Vgl. Wall 2006.

Komplexität des Diskurses über die Aufgabe *Museum* in ihrer Definition nicht nachkommt. „No assertion about the museum – and that means: no museum of the museum – can show us the truth of the museum,“¹¹ stellt auch Pomian fest, dass der Begriff *Museum* sehr schwer festzumachen ist. „Als eine besondere Variante der Sammlung ist das Museum eine Zusammenstellung von Natur – und Kunstgegenständen im weitesten Sinn, die vorübergehend oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgenommen, besonders geschützt und in einem eigens dafür eingerichteten, abgeschlossenen Ort zur Schau gestellt werden“¹², so Pomian weiter.

Dem Problem der Abgrenzung versucht sich Bettina Carbonell durch zwei verschiedenen Richtungen zu nähern: einerseits bezeichnet sie das Museum als Versammlungsort für Repräsentation und Rezeption von Geschichte, Erinnerungen, Natur, Nation, Kultur und Publikum, andererseits ist es aber auch ein eher abstrakter Versammlungsort für analytisches und kreatives Denken über unsere Begegnungen mit eben diesen Repräsentationen.¹³ Damit vereint das Museum mitunter auch sehr ambivalente Funktionen unter einem Dach.

Seit den siebziger und achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts wohnen wir einem sogenannten *Museumsboom* bei, deren unterschiedlichste Einrichtungen die Diversität des heutigen Museumsbegriffes aufzeigen. Die Fülle an Museumstypen und Sammlungen wird hingegen vom Publikum nur bedingt wahrgenommen. Die Öffentlichkeit indes, wenn sie den Begriff *Museum* hört, denkt meistens zuerst an ein Kunstmuseum; wenn von einem Ausstellungsobjekt die Rede ist, spricht sie in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle von einem Kunstwerk. In Wirklichkeit deklarieren sich jedoch nur etwa zehn Prozent aller Museen als Kunstmuseen, auch können andere Museumsarten nach Friedrich Waidacher höhere Besucherzahlen vorweisen.¹⁴

Angelehnt an Waidachers Bemerkungen ist das Museum eine von Menschen für Menschen geschaffene Einrichtung, deren freiwillige Nutzung aber oftmals ein gewisses Bildungsniveau und auch eine Vertrautheit mit der Art und Weise der Präsentation voraussetzt. Es richtet sich dennoch hauptsächlich an ein unprofessionelles Publikum,

¹¹ Werner Hamacher, *Expositions of the mother: a quick stroll through various museums*, 1996, p. 82, zitiert in: Carbonell 2004, S 1.

¹² Zitat nach Pomian 1998, in: Naredi-Rainer 2004, S 13.

¹³ Carbonell 2004, S 1.

¹⁴ Waidacher 2005, S 19.

weshalb es über sein Zielpublikum genau Bescheid wissen müsste um seine Dienstleistungen zielgerecht ausrichten und anbieten zu können.¹⁵ Aus diesem Dienstleistungsgedanken heraus konkurrieren Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts mit einer Fülle an alternativen Freizeitmöglichkeiten. Die sich schnell verändernde Gesellschaft reagiert heute auf die kleinsten Anreize, wodurch das Museum als eher schwerfällige Institution wahrgenommen wird und angehalten ist, sich ständig neu inmitten ebendieser Gesellschaft zu definieren.

Ohne Publikum erfolgt jedoch keine Anerkennung, ohne Anerkennung keine Sponsoren, und ohne Sponsoren gäbe es nicht genügend finanzielle Mittel, um die Sammlungen adäquat zu betreuen. Die Regierungen ziehen sich mehr und mehr aus der Verantwortung zurück, vergessen dabei scheinbar die Bedeutung des Museums und seinen identitätsbildenden Charakter. Der Trend tendiert dazu, sich Kultur nicht mehr *leisten* zu können oder zu wollen. Dies resultierte in einer Verlagerung der Prioritäten, die sich zunehmend *zum* Publikum hin und *vom* Objekt weg entwickelte.

Um zurück zu den Funktionen des Museums zu kommen, soll an dieser Stelle zunächst zwischen den Begriffen *Funktion* und *Aufgabe* unterschieden werden. Die *Aufgabe* eines Museums kann mithilfe der ICOM-Statuten erklärt und damit klar abgegrenzt werden. Sie sind darüber hinaus im musealen Betrieb leicht wiederzuerkennen. Hingegen ist die *Funktion* eines Museums auch aus einem weitergreifenden urbanen, politischen aber vor allem auch wirtschaftlichen Kontext heraus zu betrachten. Ziel dieser Arbeit wird es sein, sich deshalb nicht ausschließlich auf die von der ICOM definierten Aufgabenbegriff zu beschränken, sondern die Funktionen, die ein Museum heute zu erfüllen hat, etwas weiter zu fassen und vielleicht sogar zu erkennen, welche Funktionen vielleicht nur in der Theorie dem Museum zugeordnet werden.

Die Erfüllung dieser Funktionen zieht jedoch unzählige Probleme und Konfrontationen nach sich, die, meines Erachtens nach, vor allem mit dem Aufkommen wirtschaftlicher Pflichten zu tun haben. Darüber hinaus gab es noch nie ein derartiges Überangebot an musealen Einrichtungen, deren Wachstum im so genannten *Museumsboom* nicht abzureißen scheint. Diese müssen sich zunehmend mit anderen kulturellen Freizeitangeboten, wie Theater, Oper, Festivals oder Sportveranstaltungen messen und übernehmen dadurch, ob bewusst oder unbewusst, auch ihren Eventcharakter. Sind

¹⁵ Waidacher 2005, S 13.

Museen also noch die proklamierten „Speicher des Gedächtnisses der Menschheit“¹⁶ oder haben wir es hauptsächlich mit einer Hülle von Ideen zu tun, die zwar das historische Museum beschreiben, aber mit den aktuellen Entwicklungen, die sich im Inneren vollziehen, nicht mehr im Einklang stehen?

Mit einer höheren Bildung gehen auch höhere Ansprüche an die Bildungseinrichtungen einher: „So waren Institutionen gefragt, die Informationen vermitteln, soziale Integration pflegen, Kreativität und Kulturpraxis fördern sollten; das alles möglichst mühelos und mit einem hohen Maß an Vergnügen verbunden. Die Verführung zum Museum ging unmittelbar in die Bauplanungen ein.“¹⁷ Um die Demokratisierung der Institution zu erreichen wurde „aus dem Gefühls- und Bildungserlebnis von damals [...] das Freizeitvergnügen von heute“.¹⁸ Mit dem Einzug eines Massenpublikums in die Museen wird auch immer öfter die sich seit den Sechzigern ausbreitende Pop-Kultur kritisiert. Dadurch hätte die Bedeutung der Gebäude und ihrer Signalwirkung zugenommen, um ein möglichst breites Publikumsspektrum anzusprechen.

Die ICOM ist in ihrer Definition aber vor allem der ideologische Auffassung des Museums verpflichtet, die sich in der Aufklärung herausbildeten. Zum Vergleich schreibt Rémy Zaugg: „Ohne dass man sich dessen richtig bewusst ist, herrschen überall die Ideen des 19. Jahrhunderts vor, ob sie sich nun selbst überlebt haben, unverändert wieder aufgegriffen werden oder oberflächlich und mehr oder weniger glücklich dem Tagesgeschmack angeglichen und angepasst werden.“¹⁹

Für Hans Belting erfüllt das Museum zwei grundsätzlich verschiedene und sich aber auch durchaus widersprechende Rollen. Traditionell wird Kunst der Vergangenheit gesammelt, die allein durch ihren Aufenthaltsort im Museum eine Art Kanonisierung erfährt. Als Beispiel führt er an, dass der Louvre in Paris in seinen Anfängen Werke *moderner* Künstler gemäß eines alten französischen Gesetzes sogar erst zehn Jahre nach ihrem Tod zur Ausstellung zugelassen hatte. Gleichzeitig wären die Museen heute aber auch flüchtige Gehäuse für lebendige, moderne Kunst, die zum Teil für das Museum produziert, beziehungsweise im Fall von Installationen oder *site-specific works*, sogar

¹⁶ Ebenda, S 17.

¹⁷ Pehnt 1994, S 15.

¹⁸ Ebenda, S 30.

¹⁹ Rémy Zaugg, Die unumgängliche Propädeutik, S 134 – 139, in: Köb 2000, S 135.

von ihnen in Auftrag gegeben wurden und werden. Diese zwei Rollen stellen für Belting einen Konflikt in der Institutionsidentität dar, weil das Museum an sich als deklarierte Aufgabe die Abbildung und Bewahrung der Vergangenheit und Gegenwart hat. Beide Nutzungen sind daher legitimierte Funktionen im heutigen Diskurs über das Museum.²⁰ Museen sind, so Belting weiter, in der lokalen Tradition tief verwurzelt und müssen sich ihrer Bedeutung in dieser Tradition deshalb bewusst sein. Erst die Orientierung an einem Publikum, einem Publikum des Tourismus, verursache eine Konfliktsituation zwischen einem globalen Konformismus einerseits und dem Erlangen von Akzeptanz und der Unterstützung des lokalen Publikums andererseits. Was das Kunstmuseum betrifft, so sei es nicht nur ein wirtschaftliches Projekt, sondern die Problematik führe zurück auf die stets aktuelle Frage der Anerkennung und Erkennung von *Kunst* selbst.²¹ Kunstmuseen müssen diese Doppelrolle von *bleiben* und *werden* einer selbständigen Institution übernehmen und gleichzeitig als neues politisches Forum funktionieren.²² „Es zeigte sich, dass diese grundlegende Eigenschaft der Sammlungsinstitution und daran anknüpfend ihre gesellschaftliche Position, Struktur und Funktion immer direkt von dem jeweiligen Kunstbegriff abhängen, auf den ihr Sammlungsgegenstand bezogen wird,“²³ bestätigt auch Tobias Wall die Ansicht von Belting.

Hermann Lübke beschäftigte vor allem den Zusammenhang zwischen Fortschritt und seine Auswirkungen darauf, wie dieser Akzelerationsprozess der heutigen Gesellschaft den Musealisierungs- und Sammlerbedürfnis vorbereitet. Der Konservierungszweck der Museen wäre damit der wichtigste, da die Singularität und Unersetzbarkeit der Objekte der Sicherung von Identität bedingt. Unsere musealisierte Kultur setzt sich demnach durch das Zerstörungspotential verlorengegangener Zeugnisse der modernen Gesellschaft mit der Dynamik des Zivilisationsprozesses in Verbindung.²⁴ „Je größer die Dynamik des zivilisatorischen Prozesses ist, um so rascher füllt sich unsere jeweilige Gegenwart mit Relikten vergangener, und seien es jüngstvergangener kultureller Epochen an, und das Museum ist zunächst einmal nichts anderes als der Ort der Versammlung solcher Relikte in konservierender Absicht.“²⁵

²⁰ Belting 2007, S 34.

²¹ Ebenda, S 36/7.

²² Ebenda, S 37.

²³ Wall 2006, S 67.

²⁴ Lübke 1981, S 17.

²⁵ Lübke 1981, S 16/17.

3 Von der Antike bis zu Wright's Guggenheim

Bevor man sich Fragen zu einer Museumsfunktion und der Bedeutung von Museen im urbanen Umfeld von heute stellt, muss an dieser Stelle der Zusammenhang mit der Entwicklung des Museumbaus nachgezeichnet werden. Das Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der Geschichte der Museumsarchitektur und skizziert nicht die Geschichte des Museums im Allgemeinen.

Das vorliegende Kapitel soll nur kurz die Entwicklung in der Bauaufgabe seit der Antike aufzeigen und insbesondere die Elemente herausgreifen, die in weiterer Folge für die Bedeutung der Museumsarchitektur relevant sind.

Der Einsatz und das Ansehen von gewissen Architekturelementen im Ablauf der Zeit spielen hierbei eine große Rolle, aber auch das Verständnis gegenüber dem Bau, seinen Besuchern und der Sammlung. All dies spiegelt sich in der Museumsarchitektur wider, die sich in nur etwa zwei Jahrhunderten als eine selbstbewusste Bauaufgabe durchgesetzt hat.

3.1 Anfänge der Sammlungen

Der Begriff des Museums lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Damals wurden in Schatzhäusern und Tempel für Musen und Götter wertvolle Objekte an sakralen Plätzen aufbewahrt, die zu religiösen Zwecken dienten.

Das Alexandrinische *museion* um 300 v. Chr. diente hingegen bereits der wissenschaftlichen Forschung und der künstlerischen Inspiration.²⁶ Dadurch erfüllte es also früh Aufgaben, die „einige Affinitäten zu den heutigen musealen Funktionen, so die Kriterien der Sammlungen, der Präsentation, der Zugänglichkeit für Besucher und die Vermittlung an ein griechisches Publikum“²⁷ aufwiesen. Gesammelt wurden Weihegeschenke, Statuen, Bildnisse, Schmuck, Waffen und Ähnliches. Ausdruck dessen sind auch die mittelalterlichen kirchlichen und klösterlichen Reliquien- und Schatzkammern, wobei die Sammlungen sowohl religiöse als auch profane Objekte beinhalteten.

Mit dem wiederaufflammenden Interesse an der Antike wurden auch die Sammelaktivitäten wieder Teil der Beschäftigung von wohlhabenderen Bürgern.

²⁶ Kostka, 1999, S7.

²⁷ Vieregg 2008, S 19.

In der Spätrenaissance entwickelten sich die Kunst- und Wunderkammern, die dem humanistischen Weltverständnis folgten und dem wissenschaftlichen Interesse und Prestigegewinn ihrer Besitzer entsprachen.²⁸ Die oft mühevoll zusammengetragenen Sammlungen wurden anfänglich in so genannten Galerien präsentiert, welche das Promenieren und das Defilieren zwischen den Objekten erlaubten.

Erst nach und nach etablierte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts der Museumsbegriff für das Kabinett oder die Kuriositätenkammer.²⁹ Die allgemeine Begeisterung über die Fortschritte der Wissenschaften, insbesondere der Naturwissenschaften, förderten den Entdecker- und Sammlerdrang und außerdem das Bedürfnis nach eigenen Räumlichkeiten um die Artefakte unterzubringen. Die Sammlungsobjekte waren darüber hinaus auch dem Studium und der Wissenschaft gewidmet.

Mit dem Bildungs-, Aufklärungs- oder Informationsbestreben der damaligen Zeit war der Sprung zu einer Öffnung der privaten Sammlungen ein kleiner Schritt und auch bis zum Etablieren als eigenständige Institution kein weiter Weg mehr.

3.2 Entwicklung eines Gebäudetypus

Die Entwicklung eines Bautypus für das Museum hängt eng mit dem Aufkommen von aufklärerischen Ideen in Europa zusammen. Museen sind, auch heute noch, Ausdruck dieses Denkens, sowie dem Streben nach Gelehrsamkeit als auch der Demokratisierung von Wissen.

Aus diesen Strömungen entstand der Wunsch das universelle Wissen darzustellen und fand seinen Ausdruck auch in der Architektur. Diese orientierte sich an der in der Renaissance idealisierten Antike und ihren architektonischen Charakteristika, die zum Beispiel vom Tempel Salomons bekannt waren. Das Pantheon, als eines der berühmtesten Gebäude der damaligen Zeit, war der Prototyp dieser Universalität und wurde als Abbildung des Himmels auf Erden betrachtet.³⁰

Die Assoziation mit dem antiken Griechenland spiegelte sich in der Wiederverwendung einzelner architektonischer Elemente. Zu einem der Hauptmerkmale wurde die Kuppel, die durch die Zweischalenbauweise von Filippo Brunelleschis Lösung für den Florentiner Dom 1420 den Beginn der Renaissance einläutete.³¹ Als „Meilenstein in der

²⁸ Kostka, 1999, S.7.

²⁹ Blank, Debelts 2002, S.25.

³⁰ „abstract harmony from the heavens above“, Übersetzung der Verfasserin, McClellan 2008, S.56.

³¹ Ebenda.

Geschichte der Museumsarchitektur“ bezeichnet Naredi-Rainer die Adaptierung der *Uffizien* für die Medici-Sammlung durch Bernardo Buontalenti in Florenz, dessen Beleuchtung durch ein zentrales Oberlicht gesichert wurde.³² Der Rückgriff auf das Pantheon und seinen Okulus wird hier evident. Das Oberlicht ist bis in die heutige Zeit als ein zentrales Motiv vertreten.

Das 1779 eröffnete Museum *Fridericianum* in Kassel [Abb. 1.] gilt als der erste Museumsbau auf dem europäischen Kontinent, wenn auch nicht der erste öffentliche, denn der Zutritt wurde nur auf Genehmigung gestattet.³³

Als das erste öffentliche Museum gilt daher das 1753 eröffnete *British Museum*, welches aber erst 1848 das von Robert Smirke konzipierte Gebäude bezog. Die Kuppel im Lesesaal der Bücherei des Museums in London [Abb. 2.] ist ein Beispiel jenes Rückbezugs auf die Antike und kann demnach als symbolische Interpretation des Universums gesehen werden.

Das von Simon Louis du Ry gestaltete Gebäude des *Fridericianums* charakterisiert sich hingegen durch eine symmetrische Dreiflügelanlage mit einer klassizistischen Fassade, die durch einen Portikus mit ionische Säulen gegliedert ist und über einen Hof an der Rückseite verfügt. Das Museum wurde zur Aufbewahrung der Sammlungsgegenstände der Hessischen Landgrafen genutzt und ist heute Kunsthalle, Museum und Austragungsort des Kunstfestivals *documenta*. Der Bau selbst weist Ähnlichkeiten mit barocken Schlossanlagen auf, durch die klassizistische Fassade wird aber auch hier der Bogen zu Elementen der Antike gespannt.

Andere Schlossarchitekturen wie der *Prado* oder die *Vatikanischen Sammlungen* prägten zusätzliche Raummotive, die auch in der Folgezeit verbindlich blieben: enfiladenartige Kabinettstrukturen, repräsentative Treppen, große Eingangshallen oder ein erhabender Kuppelsaal.³⁴

Entwürfe, wie die von Etienne-Louis Boullée ließen eindeutig den Tempelgedanken mit einfließen. Sein Entwurf eines Museums von 1783 [Abb. 3.], verfügt über massive

³² Naredi-Rainer 2004, S 19.

³³ Vieregg 2008, S 38.

³⁴ Barthelmeß 1988, S 15/16.

Stiegenaufgänge, Tonnengewölbe in den Galerien und eine Rotunde im Zentrum.³⁵ Das Konzept entstand demnach kurz nach der Fertigstellung des *Fridericianum* in Kassel und zeigte eine sehr gegensätzliche Sichtweise, wie ein Museum auszusehen hat.

Einige Jahre später, zwischen 1802-1805, ging Jean-Nicolas-Louis Durand noch einen Schritt weiter: mit dem Zentralbau [Abb. 4.] hält er sich an die gängigen Vorschläge. Markant ist aber die stärkere Besucherausrichtung, die bei Boullée noch nicht in dem Ausmaß zu erkennen war. Durand sah mehrere Eingänge vor und ordnete den einzelnen Räumen bestimmte Funktionen zu. So bestimmte Durand in seinem Entwurf gleich die Art der Ausstellungsobjekte und plante sogar einen überkuppelten *salle de réunion*, einen Versammlungssaal im Zentrum. Dieser sollte ein Ort der Zusammenkunft werden, wo Studenten und Lehrer sich zusammenfinden und im gemeinsamen Diskurs das Gesehene rekapitulieren konnten. Alles sollte einem höheren Zweck dienen, nämlich der Bildung und der Wissenschaft, unterstützt durch die klassizistische Architektur.

Während Durand bereits eher eine pragmatische und besucherorientierte Herangehensweise wählte, ging Boullée „*beyond functional pursuit*“³⁶ und ließ seinen Entwurf durch den Symbolismus seiner Architektur sprechen. Vorlage für diese Ansichten könnte zum Beispiel Raffaels „Schule von Athen“ (1510-1511) gewesen sein, einem Fresko, das sich in den Stanzen des Vatikans befindet, und auf das Boullée selbst verweist.³⁷ McClellan sowie Barthelmeß schlagen beide diesen Vergleich mit Raphael vor. Zu sehen ist eine antikisierende Architektur, die sich rund um die Väter der Philosophie und der Weisheit, Plato und Aristoteles, auftut. Markant sind das kassettierte Tonnengewölbe und die Monumentalität des Raumes. Der Hinweis zeigt, dass schon in der Renaissance Rückgriffe auf antike Architekturelemente dieselben ideologischen Schlussfolgerungen suggerieren sollten.

Die vorgestellten Idealentwürfe im Frankreich der Revolutionszeit blieben jedoch ungebaut. Sie waren dennoch eine der wichtigsten Grundlagen der späteren Entwicklung des Museumbaus.³⁸ Jean-Nicolas-Louis Durands *Précis des Lecons* (1802-05), die auf seinen Vorträgen auf der Ecole Polytechnique de Paris basierten,

³⁵ Vgl. McClellan 2008, S 58.

³⁶ McClellan 2008, S 59 Übersetzung der Verfasserin: „weiter als reines funktionales Streben“

³⁷ Ebenda, S 60.

³⁸ Helmut Seling, Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur, Diss., Freiburg i. B. 1952, zitiert in: Barthelmeß 1988, S 17.

beeinflussten europäische Architekten mit Blaudrucken³⁹, die von verschiedensten Bautypen veröffentlicht wurden und zu einer Art Standardisierung in der Gestaltung der Museumsarchitektur führte.⁴⁰ Dies beeinflusste viele weitere Museen in ganz Europa.⁴¹

Ein Museum war im 18. Jahrhundert sowohl bei Architekten als auch Autoren eine wichtige Institution urbanen Raumes der Zukunft. Dies äußerte sich auch in zahlreichen Entwürfen für Architekturwettbewerbe. Die *Académie Royale d'Architecture*, gegründet 1671 durch die Initiative von Jean-Baptiste Colbert, thematisierte ab 1778 mehrmals das Museum als Bauaufgabe für den *Prix de Rome*. Die Gewinnerentwürfe wiesen zahlreiche, wiederkehrende Charakteristika auf: es handelte sich hauptsächlich um massive Zentralbauten auf symmetrischem Grundriss, die durch axiale Galerien und überkuppelte Flächen markiert waren.⁴² Der Einfluss von utopische Raumkonzeptionen war hier erkennbar.⁴³ Naredi-Rainer konstatiert, dass sich durch die Wettbewerbe rund um die *Académie d'architecture* die Bauaufgabe schließlich von ihren historischen Bindungen löste und das Museum zu einem selbständigen Gebäude werden ließ.⁴⁴

Etienne-Louis Boullées Handschrift wird auch im Umbau der *Grande Galerie* des *Louvre* gesehen. Speziell die Verwendung des Lichts und ebenso die experimentellen Dimensionen der Architektur zeigen laut McClellan unübersehbare Parallelen auf.⁴⁵ Eine der Neuerungen zur unterstützten Betrachtung von Gemälden und Objekten war das bis heute vielfach verwendete Oberlicht, eine von der Decke einfallende Belichtung des Raumes. Die Transformation der *Grande Galerie* durch eine Oberbelichtung Anfang des 19. Jahrhunderts ließ die Kritik zwischen Bewunderung und Ablehnung, zwischen einem „Spektakel der Unermesslichkeit“⁴⁶ und einer ablehnenden Haltung gegenüber einer Architektur der Dominanz schwanken, welche sich über die den ausgestellten Objekten erhebt.

Diese Art von Kritik spielt auch im aktuellen Diskurs zum Thema Museum und Kunst eine große Rolle, vor allem im Hinblick auf der Frage, ob eine Architektur *funktioniert*

³⁹ Übersetzung der Verfasserin, original „blueprints“

⁴⁰ Michaela Giebelhausen, *Museum Architecture. A brief History*, S 223 – 244, in: MacDonald 2006, S 225.

⁴¹ Ebenda.

⁴² McClellan 2008, S 58. | Michaela Giebelhausen, *Museum Architecture. A brief History*, S 223 – 244, in: MacDonald 2006, S225.

⁴³ Barthelmeß 1988, S 16.

⁴⁴ Naredi-Rainer 2004, S 20.

⁴⁵ McClellan 2008, S 60.

⁴⁶ Ebenda.

und inwieweit sie sich der Kunst, die sie ausstellt, unterzuordnen hat. Bereits im Jahr 1893 erschien erstmals das *Handbuch der Architektur*, wo bereits auf eine gegenseitige Sensibilität zwischen Architektur und Inhalt gepocht wird.⁴⁷

Der Vorwurf zieht sich also bis in die zeitgenössische Architektur und wird im *Kapitel zur postmodernen Paragone* näher diskutiert werden.

Mit dem *Musée des Arts* im *Louvre*, später in *Musée Napoléon* umbenannt, ist in der Französischen Revolution ein neuer Museumstypus entstanden, in welchem das Publikum erstmals eine gewichtige Rolle einnimmt – sowohl quantitativ als auch qualitativ: Das Museum wandte sich direkt an ein ungebildetes Publikum. Es war ab seiner Öffnung 1793 auf Demokratisierung und Bildung ausgerichtet. Das Museum wollte Inhalte vermitteln und musste dazu auch Wege der Vermittlung suchen, wozu entsprechende Öffnungszeiten ebenso gehörten wie eine auf das Vermittlungsziel abgestimmte Hängung bzw. Aufstellung der Objekte oder die Möglichkeiten der Informationsbeschaffung, wie zum Beispiel Kataloge.⁴⁸ Blank und Debelt streichen mithilfe einer Beschreibung aus dem Jahr 1793 heraus, dass der *Louvre* schon damals auf ein Massenpublikum ausgerichtet war und über ein Café und einen Museumsshop verfügte, wo jener Katalog auch gekauft werden konnte.⁴⁹ Heute sind diese Elemente aus dem Museumsalltag nicht mehr wegzudenken.

Im Blickfeld der vorliegenden Arbeit spielt der *Louvre* jedoch eine untergeordnete Rolle, da die Palastarchitektur als solches nicht als eigenes Museumsgebäude gebaut wurde. Dennoch ist das Jahr 1793 ein wichtiges für die Emanzipation des Museums als Institution und als Bildungsanstalt. Tobias Wall macht aber auf eine alternative Deutungsmöglichkeit der Öffnung der Sammlungen aufmerksam: Diese seien eher als Reaktion auf eine internationale Mode zu sehen, als aus Liebe zum Volk und seien oftmals mit strengen Einlassbestimmungen und unpraktische Öffnungszeiten verbunden gewesen.⁵⁰

3.3 Karl Friedrich Schinkel in Berlin

⁴⁷ Naredi-Rainer 2004, S 23. | *Handbuch der Architektur*: 6. Halbband: Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, Stuttgart 1893. 2. überarbeitete Auflage, 1906.

⁴⁸ Blank, Debelts 2002, S 49.

⁴⁹ Ebenda, S 54ff.

⁵⁰ Wall 2006, S 32/33.

Einer der ersten Museumsbauten, die als Museum geplant und genutzt wurden, war das *Alte Museum* Berlin [Abb. 5]. Karl Friedrich Schinkel machte sich die Erkenntnisse seiner Vordenker, gemeint sind vor allem Boullée und Durand, zu eigen und erbaute ein Gebäude, das in den Köpfen der Gesellschaft immer noch als der Inbegriff für Museumsarchitektur verankert ist.

Der Besucher bewegt sich über eine breite Treppe dem Eingang zu, den Schinkel, anders als Boullée und Durand nur an einer Seite vorgesehen hatte. Kaum betritt man das Gebäude wird der Eintretende sofort von der monumentalen Rotunde [Abb. 6] in Beschlag genommen. Schinkel selbst erhebt den Anspruch, dass dies der wichtigste und ausschlaggebende Moment ist: Der Besucher verlässt die reale Welt und wird in weiterer Folge eine Welt der höheren Schönheit und Zerstreuung betreten. Das Atrium soll ihn darauf vorbereiten.⁵¹ Dem Stiegenaufgang und der Rotunde werden damit eigene Funktionen im Ablauf eines Museumsbesuches zugewiesen. Schinkel sah diese Elemente als ein Tor aus der Wirklichkeit und in die utopische Vorstellung des Universums. Durch die Reduktion auf einen Eingang lässt Schinkel den Besucher erst in der Rotunde die freie Wahl seines Weges und lenkte damit zum ersten Mal den Besucherstrom. Diese Vorgehensweise kehrt auch in der postmodernen Architektur wieder, beispielsweise beim Umbau des *Louvre* durch I.M.Pei [Abb. 7] oder beim Bau der *Neuen Staatsgalerie Stuttgart* [Abb. 8] durch James Stirling. Die vierflügelige Anlage des *Alten Museums* ist außerdem, im Gegensatz zu Boullée, nicht zentralistisch, sondern auf einem rechteckigen Grundriss angeordnet.

Ein weiteres Novum wird beim *Alten Museum* Berlin deutlich: Der Bau interagiert durch seinen Standort mit der architektonischen Umgebung und erhält damit auch eine repräsentative Funktion. Sowohl der königliche Palast, das Arsenal als auch die Kathedrale und die Universität befinden sich in unmittelbarem Umkreis. Um sich in diesen Reigen einzuordnen, erfuhr dadurch auch die gesamte Fassade eine symbolische Aufwertung, welche weder bei Boullée noch bei Durand davor zu finden gewesen war.⁵² Durch die Terrasse im Obergeschoß mit vorgelagerten Säulen war ein Blick auf den Lustgarten möglich. Diese Zwischenebene erfüllte eine ähnliche Funktion, wie die Rotunde beim Betreten des Gebäudes: sie war Grenzraum zwischen Sammlung und

⁵¹ McClellan 2008, S 66.

⁵² Ebenda.

Stadt, Außen und Innen.

Durch die Integration des Museums in den städtischen Kontext und eine noch nicht dagewesene Offenheit des Baus zu seiner Umgebung positionierte sich das *Alte Museum* abseits der elitären Aussagen der Renaissancepaläste. „[F]irst delight, then instruct“⁵³ war Schinkels Motto, denn nur wer Freude an dem Gesehenen verspüre, könne auch das Wissen in sich aufnehmen. Damit ist das Gebäude ein erster wirklicher Ansatz zur Demokratisierung von Kunst.

In etwa zeitgleich entstand die *Glyptothek München* [Abb. 9], die ebenfalls im Jahr 1830 nach dem Entwurf von Leo von Klenze fertig gestellt wurde. Die *Glyptothek* charakterisiert sich ebenso durch einen klaren Grundriss, interagiert wie Schinkels Bau mit der Umgebung und befindet sich gleichfalls in einem Balanceakt zwischen Funktion und Symbol.⁵⁴ In einer schnellen Aufeinanderfolge wurden drei wichtige Museen in München erbaut: Die *Glyptothek* (1815-30), die *Alte Pinakothek* (1826-36) und ein Museum für zeitgenössische Kunst, die *Neue Pinakothek* (1846-53).⁵⁵ Besonders erwähnenswert ist Klenzes Fassadenkonzeption, bei der er griechische, römische und Renaissance-Elemente miteinander kombinierte. Der griechische Tempel war als Schrein für Kultobjekte mit Skulpturen ornamentiert, die römischen Bäder wurden ebenfalls für öffentliche Zurschaustellung von Skulpturen genutzt und die Renaissance etablierte sich als große Zeit der Sammlungen.⁵⁶

3.4 Eintritt in die Moderne

Die frühe Auseinandersetzung mit der Demokratisierung und der Öffentlichkeit lässt sich im Diskurs um das *Bostoner Museum of Fine Arts* rund um den Neubau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachvollziehen. Das Kuratorenduo Prichard & Gilman bestand auf ein Interieur, das „nichts das Auge des Besuchers von den Objekten ablenken [sollte].“ Das Management hingegen wollte eine imposante architektonische Präsenz. Das Resultat war ein Kompromiss aus beidem, der sich aber trotz der gegenteiligen Ansichten ergänzte. Gilmans Einsatz für die bessere Lesbarkeit der Objekte ging so weit, dass er das so genannte *Skiascope* erfand mit dem es möglich war auch in einem vollbehängten Raum Bilder einzeln betrachten zu können. Vorrangig war

⁵³ Schinkel, zitiert in: McClellan 2008, S 67.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Michaela Giebelhausen, *Museum Architecture. A brief History*, S 223 – 244, in: MacDonald 2006, S 225.

⁵⁶ Ebenda, S 226.

die Visibilität des einzelnen Objektes. Die Fortführung Gilman's Ansatzes ist heute allorts sichtbar. Der so genannte *White Cube* steht für diese klare und neutrale Art der Ausstellungsinnenarchitektur. Sie wird noch in einem eigenen Kapitel zur Sprache kommen.

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen zusehends Kuratoren und publikumsorientiertes Museumspersonal auf der Bildfläche, die nach und nach auch entwurfspezifisch mitreden wollten. Je mehr deren Autorität wuchs, desto wichtiger wurden Aspekte wie Flexibilität, Ausstellungskonditionen, Zugang und Komfort für Besucher im Ausstellungshaus. Durch die erstarkte Position wurden zusehends auch die Anforderungen an den Bau umfangreicher: Besucherzirkulation, Aufstellung der Objekte, Vermittlungsaspekte, Aufbewahrung etc.

Es entwickelten sich also jene Aufgaben, die auch heute in den Statuten der ICOM zur Definition eines Museums eine Rolle spielen. Desgleichen wurde eine gewisse funktionale Effizienz erwartet.

Im 1. Viertel des 20. Jahrhundert stand vor allem die Opposition gegen einen palastartigen Museumsbau im Vordergrund.

Das neue Verständnis für die Museologie und seine Bedürfnisse inkludierte die Forderung eines Zurücksteckens der Präsenz im öffentlichen Raum, dafür aber verstärkte Aufmerksamkeit auf Innenräume und deren Funktionen für den Besucher.

Die 1934 in Madrid stattfindende *Conference on Museums* deklariert den Anspruch nach einem neuen „nichtarchitektonischen“ Museum, mit maximaler Flexibilität von Wänden und Belichtung und außerdem die Reduktion jeglicher nicht funktionaler dekorativer Elemente.

Als 1929 von Alfred Barr Jr. Das *Museum of Modern Art* in New York gegründet wurde, gab es erneut eine Wende im Museumsbewusstsein. Die Institution zog mehrmals um, bevor es 1939 in das Gebäude von Edward Durrell Stone & Philip Goodwin [Abb. 10] bezog. Es war die Antithese eines Tempels, ausgerichtet auf interne Effektivität und Aufmerksamkeit auf die Ausstellungsobjekte anstatt auf Verehrung, Prozession und Überraschungseffekte der Beaux-Arts-Tempel. Schon das Erdgeschoss mit Glasfront war auf volle Sichtbarkeit der Lobby ausgelegt, die eine gewisse Neutralität mit zurückgezogener Expressivität zulassen sollte. Bewegliche Wände sorgten für die

geforderte Flexibilität, die Farbe Weiß für ein Ausstellungsdesign, das heute *White Cube* genannt wird und das immer noch, obwohl bereits 70 Jahre alt, sehr aktuell wirkt.

Mit dem Bau des *Salomon R. Guggenheim Museums* [Abb. 11, 39] zwischen 1956-59, welches von Frank Lloyd Wright konzipiert wurde, wurde wiederum eine neue Ära des Museumdesigns eingeläutet. Dieses Museum wird noch öfter zu erwähnen sein.

Der Gegenpol findet sich einmal aufs Neue in Berlin, wo die *Neue Nationalgalerie* [Abb. 12] von Ludwig Mies van der Rohe 1968 fertig gestellt wurde. Hier ist das Konzept der Visibilität zur Hauptidee der Architektur hochgehoben.

Nach den Unruhen der 68er erfolgte eine weitere neue Entwicklung in Paris als Teil eines umfassenden Kulturplans der Stadt. 1977 eröffnet, taten Richard Rogers und Renzo Piano in vielerlei Hinsicht einen neuen Schritt: die nach außen gekehrte Architektur des *Centre Pompidou* [Abb. 13] inkludierte einen Aussichtsturm, ein Museum, eine Bibliothek, einen Shop und ein Kino. Der Begriff Kulturmaschine drängt sich auch im Hinblick auf die Architektur auf und stellte dadurch ein völlig neues Konzept dar. *Beaubourg*, wie es auch genannt wird, war eine radikale Architektur, die sich mit der neu geschaffenen Piazza auf eine neue Art in die Stadt einfügte.

Der Eintritt in den Postmodernismus ist durch die zeitgleiche Anwendung verschiedenster Architekturströmungen im Museumsbau charakterisiert. Diese Entwicklungen gingen jedoch kaum mit einem kontextbezogenen und architektonischen Infragestellen der Institution selbst einher, welches in weiterer Folge zu diskutieren sein wird. Andrew McClellan sieht in der Hinsicht vor allem einen Zusammenhang mit der französischen Revolutionsarchitektur: „If some years ago postmodernism decreed the obsolescence of the museum, the museums of the new millennium declare the irrelevance of postmodernism by reaffirming the spirit of Boullée and the utopian ideals of the enlightenment.“⁵⁷

⁵⁷ McClellan 2008, S 104.

4 Das Museum als Bauaufgabe

4.1 Die Funktion und ihre architektonische Umsetzung

Das Museum war und ist seit seinen Anfängen eine ständig weiter zu entwickelnde, architektonische Problemstellung, die vor allem mit der Frage der Funktion des Gebäudes immer stark verbunden war. Karl Friedrich Schinkel spricht sich in der Hinsicht für einen Gesamteindruck aus, indem „das Ideal der Baukunst nur dann völlig erreicht ist, wenn ein Gebäude seinem Zweck in allen Theilen und im Ganzen in geistiger und physischer Rücksicht vollkommen entspricht“⁵⁸. Einerseits musste der Bau also einem bestimmten Zweck dienen, nämlich dem Ausstellen, Vermitteln und Bewahren von Objekten, andererseits diesen auch gleichzeitig repräsentieren und als eine Art Errungenschaft darstellen.

Einig sind sich wahrscheinlich Architekt, Künstler und Auftraggeber über eine Sache hinsichtlich der Museumsarchitektur: sie alle wollen ein adäquates, wenn auch nicht spektakuläres, dann doch auffallendes Ausstellungsgebäude schaffen. Differenzen gibt es erst bei der Frage, wie dies erreicht werden soll.⁵⁹ In Bezug auf die Architektur ergeben sich dadurch eine Reihe funktionaler Anforderungen, die jedoch schwer in allgemein gültige Regeln gefasst werden können. Der Museumsbegriff, der wie in Kapitel 2 besprochen sehr breit definiert werden kann, lässt die vorhandene Museumsarchitekturlandschaft damit als sehr heterogen erscheinen. Eine grundsätzliche Forderung wäre also „ein Minimum an architektonischen Vorgaben für ein Maximum an räumlichen und technischen Gestaltungsmöglichkeiten“⁶⁰.

Paul von Naredi-Rainer stellt in seiner Einleitung zu seinem Museumsatlas der Museumsbauten überzeugend fest, dass die aktuellen Museumsbauten ein „Spiegel der architektonischen Möglichkeiten“⁶¹ seien. Die Bauaufgabe *Museum* ist damit durch die Globalisierung und die Qualität dieser Gebäude zu einer Aufgabe mit öffentlichem Interesse aber auch internationalem Anspruch geworden, deren Funktionen in ihrem Umfeld weit über die von der ICOM definierten Aufgaben hinausgehen. Die Problematik

⁵⁸ Naredi-Rainer 1989, S 193.

⁵⁹ Weibel 2000, S 10.

⁶⁰ Jacob Wenzel, Vorwort, in: Brandes 1994, S 9

⁶¹ Naredi-Rainer 2004, S 9.

sieht er vor allem dabei, die Bauaufgabe zwischen Funktionserfüllung und architektonischer Repräsentation adäquat zu definieren. Zusätzlich müsse der ambivalente Begriff in das Spannungsfeld von Tradition und Moderne eingebunden werden.⁶²

Vor allem das Kunstmuseum wird als eine Art „Seismograph“⁶³ der Architekturentwicklung betrachtet. Dies beweisen auch die zahlreichen Architekturbildbände, die zum Thema Museumsarchitektur in den letzten drei Jahren erschienen sind.⁶⁴ Diese haben jedoch weniger einen Beitrag zur Diskussion um die Aufgabenstellung *Museum* geleistet, sondern die Museumsarchitektur vor allem als eigenständige Kunstform hervorgehoben und gepriesen. Besonderes Interesse wird der Bauaufgabe von den Architekten laut Josef Paul Kleihues entgegengebracht, weil „die Planung von Museen so etwas wie einen letzten Freiraum für die Übung des Entwerfens mit ‚künstlerischen‘ Ambitionen darstellt, weil es sich um eine der wenigen Bauaufgaben handelt, für welche bisher glücklicherweise keine speziellen Richtlinien, Bauvorschriften oder Normvorstellungen entwickelt worden sind.“⁶⁵

Die Museumsarchitektur erfährt daher nicht nur auf rein pragmatischer Ebene seine Bedeutung. Die Bauaufgabe erlaubt eine größere Entfernung von jenen funktionalen Erwartungen, die bei vielen kommerziellen Bauten nicht möglich wäre. Nur deshalb ist heute ein Ausdruck möglich, der bei den mittelalterlichen Kathedralen schon als selbstverständlich galt. „Museums understand their full responsibility to the art of their time [and their] responsibility to the urban environment as a whole“, bekräftigt James Trulove.⁶⁶ Ihre Pflicht sei es, Entwicklungen in der (Architektur-)Kunst aufzugreifen und umzusetzen.

Desgleichen beurteilt Juhani Pallasmaa, finnischer Architekt, den Diskurs vor allem von einer historischen Seite und sieht eine grundlegende Unsicherheit in der Position der Architektur heute. „Das verblüffende Interesse am Theoretisieren und verbalen Erläutern von Bedeutungen und Intentionen der Architektur heute enthüllt eine Unsicherheit über ihre Rolle und ihr Wesen. Vereinnahmt vom Konsumverhalten, das sie zur Ware und zur Kulisse machen will, sucht die Architektur aufgeregt nach

⁶² Naredi-Rainer 2004, S 26.

⁶³ Lampugnani 1999, S 13.

⁶⁴ u.a.: Maier-Solgg, Neue Museen in Eurpa. Kultorte des 21. Jahrhunderts, 2008. Susanne Greub, Museen im 21. Jahrhundert, 2008. Chris van Uffelen, Museumsarchitektur, 2010. Philip Jodidio, Museums, 2010.

⁶⁵ J. P. Kleihues, zitiert in: Naredi-Rainer 1989, S 196.

⁶⁶ Trulove 2000, S 13.

Selbstbestimmung und Autonomie.“⁶⁷

Die Architektur, und mit ihr die Architekten, befinden sich auf der Suche nach ihrem Platz im Baugeschehen des 21. Jahrhunderts. „Das stillschweigende Wirken der Architektur innerhalb der Kontinuität der Baukultur hat sich in ein bewusstes intellektuelles Erfinden verwandelt. Und das zwanghafte Streben nach Originalität hat die Möglichkeit kumulativen Wissens ausgeschaltet.“⁶⁸ Die oft radikale Vorgangsweise mancher Architekten verrät auch eine Unsicherheit über das, was ein Museum ist. Es müsse gegen eine statische Symmetrie und eine Ordnung von Achsen vorgegangen, diese aufgebrochen und Spannungen erzeugt werden, damit eine lebendige Gestalt entstehen könne⁶⁹, meint Adolf Behne. Er unterstützt vor allem ein Aufbrechen der Konventionen: „Und sodann kommt durch die Anpassung an die Funktion der Bau zu einer weit größere und besseren inneren Einheit, er wird organischer, indem er die alten Konventionen und Formalismen der Repräsentation verlässt, die ebenso viele Hemmungen bei dem Zustandekommen der notwendigen Gestalt sind. Kein Wunder also, dass Architekten versuchten, die letzten Möglichkeiten eines Funktionalismus zu erproben. [...]“.⁷⁰

Auch für Walter Gropius muss das Museumsgebäude daher zwei sich zwar nicht ausschließende, aber sich entgegen gesetzte Eigenschaften vereinigen, wobei er aber das ‚praktische Bauen‘ von der ‚Architektur‘ unterscheidet. Architektur bedeutet hier also kein funktionales Bauen, sondern etwas, das durchaus in die Richtung eines künstlerischen Mehrwertes geht. „Dieser zweifache Aspekt der praktischen und der technischen Erfordernisse auf der einen Seite, der geistigen Ansprüche auf der anderen – eine Synthese von praktischem Bauen und Architektur – bedingt die leitenden Gesichtspunkte für einen kritischen Vorschlag zum Bau eines Museums.“⁷¹

Die Diskussion, ob ein Bau *funktioniert* und den von ihm geforderten Anforderungen entspricht, ist eng mit der Grundsatzfrage ‚Was ist ein Museum?‘ verbunden. Welchen baulichen Anforderungen, abseits der funktionalen Mindestanforderungen, ein Museum entsprechen sollte, ist jedoch eine sehr subjektive Problemstellung, die von den diversen Museumswissenschaftlern sehr unterschiedlich beantwortet wird.

⁶⁷ Juhani Pallasmaa, Sechs Themen für das nächste Jahrtausend, S 565 – 573, in: Neumeyer 2002, S 566.

⁶⁸ Ebenda.

⁶⁹ Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, 1926, S 433 – 445, in: Neumeyer 2002, S 433.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Gropius 1955, S 128.

Rémy Zaugg, Schweizer Maler und Konzeptkünstler, formuliert die Fragestellungen zur Bauaufgabe *Museum* hingegen wie folgt:

„Wie wird die Disziplin heißen, die es sich einfallen lassen wird, ebenso schlichte wie triviale und banale Fragen zu stellen wie: Wozu dient ein Kunstmuseum? Ist der Ort, an dem Werke wahrgenommen werden können und an dem zum Dialog zwischen Mensch und Werk ermuntert wird, ein Museum mit dem gleichen Anspruch wie, sagen wir, ein Automobilmuseum oder das Käsemuseum im Greyerzer Land? [...] Muss der Ort des Kunstwerkes sowohl von außen als auch von innen wie ein Mausoleum aussehen, muss er an einen Tempel, eine Raffinerie, den Eingang von Disneyland erinnern oder den Gedanken an einen alltäglichen Gebrauchsgegenstand nahelegen [...]? Lässt sich ein geschlossener Ort, der das Gespräch zwischen Werk und Mensch fördert, mit einer Raumfolge vereinbaren, in der ein Saal an den nächsten anschließt wie ein Jahrhundert an das nächste? Ist dieser Ruhe und Klarheit verheißende, geschlossene Ort dreieckig, kreisförmig, rechteckig, und warum ist er eher dies als jenes? Ist die Architektur vielleicht deshalb rechtwinklig, weil der Blick auf das Werk geradeaus, frontal und nicht schräg oder scheel ist? [...] Welche Abmessungen hat der Raum, welche die Tür? Und der Boden?, und die Wände?, und die Decke?, und das Licht?, und? Und wenn das so sein sollte, warum? [...] Und wenn es so und so sein sollte, nochmals, warum?“⁷²

Die widersprüchlichen Auffassungen von der *Funktion* in der Museumsarchitektur werden vor allem am Wandel des Museumsdiskurses im Verlauf des 20. Jahrhunderts sichtbar. Beispielsweise intensivierte sich die Diskussion in den siebziger und achtziger Jahren, während sie zur Jahrtausendwende fast völlig zum Erliegen kommt. Daraus folgert Peter Weibel, „dass [es] bei Räumen für Kunst und bei Ausstellungen von Kunst in Museen um mehr geht als nur um Kunst und es auch nie allein darum gegangen ist“⁷³. Und, so Weibel weiter, „[w]enn die Kunst eine Instanz der Selbstbeobachtung der Gesellschaft ist, dann geht es im Grunde beim Museumsdiskurs um die Funktionsweise und Struktur der Gesellschaft selbst“⁷⁴.

Der enge Zusammenhang zwischen der Neudefinition der Bauaufgabe und dem Umbruch in der Kunstauffassung in Bezug auf Kunst und Architektur, manifestierte sich vor allem in Frank Lloyd Wrights *Guggenheim Museum* [Abb. 11, 39], dessen Bau die bisher gewohnte Art Kunst zu betrachten, grundlegend in Frage stellte. Das Verständnis von Architektur als Kunstform wird auch dadurch evident, dass die Museen ihre eigene Rezeption thematisieren⁷⁵, indem sie sich im städtischen Kontext inszenieren, sich bewusst eingliedern oder eben nicht. Durch ihre äußere Erscheinung sind sie Museen

⁷² Rémy Zaugg, Die unumgängliche Propädeutik, S 134 – 139, in: Köb 2000, S 137.

⁷³ Weibel 2000, S 10.

⁷⁴ Weibel 2000, S 10.

⁷⁵ Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 21.

für die Moderne und gleichzeitig auch selbst moderne Bauten.

Der Wrights-Bau bestätigte sich selbst als eine Art Kunstwerk, trat in direkte Konkurrenz mit den Ausstellungsobjekten, und zog damit tausende Besucher an. Stanislaus von Moos vergleicht den Erfolg mit der Funktionserfüllung: "Wenn Kritiker des Museums [die Rede ist vom Guggenheim New York Anm.] als ‚Spielwiese der Künstler-Architekten‘ Recht haben, so müsste das Guggenheim-Museum an seiner Aufgabe, Kunst auszustellen, seit inzwischen beinahe fünf Jahrzehnten in dramatischer Weise gescheitert sein."⁷⁶ Auch wenn der ursprüngliche Entwurf Wrights nicht vollständig nach seinen Plänen ausgeführt wurde, war er seither weltweit eine Herausforderung für die Kuratoren. Statt eines Rundgangs, der von oben nach unten führen sollte, wurde eine gegensätzliche Gehrichtung vorgegeben. Die Wände hätten in einer Schräge angeordnet werden sollen, um die Sicht auf die Bilder zu erleichtern. Aber auch in seiner derzeitigen Ausführung steht das Guggenheim im großen Gegensatz zur viel geforderten Neutralität des Raumes.

Stanislaus von Moos fragt sich vor allem nach der Bedeutung eines Baus, der als Museum auf den Titelseiten zu Darstellungen der Weltarchitekturgeschichte thematisiert wird und damit in den Rang eines architektonischen Zeitzeugen für das gesamte 20. Jahrhundert aufsteigt. Er sieht die Entwicklung kritisch, weil „es sich bei dem vielleicht berühmtesten ‚modernen‘ Museum des 20. Jahrhunderts um einen Bau handelt, bei dem nichts ‚stimmt‘, einen Bau, der als Museum, fast allem, was man sich unter einem Ort vorstellt, der für die Präsentation von Kunstwerken geeignet wäre, krass widerspricht“.⁷⁷ Von Moos schlägt damit vor, dass es „vielleicht [...] ein ärgerliches Missverständnis [ist], Kunstwerke im Museum ausschließlich als pflegebedürftige Patienten zu behandeln, die danach verlangen, unter den klinisch optimalen Bedingungen maximaler Visibilität in stiller Andacht betrachtet zu werden“.⁷⁸ Er tritt für ein neues Betrachtungsverständnis ein bei dem eine intensivierte Auseinandersetzung mit Kunst und Raum stattfindet.

Auf dem Weg zu einem *funktionierenden* Bau ist es heute schwieriger denn je zu bestimmen, wie dieser auszusehen hat. Nicht nur ist die wissenschaftliche Aufarbeitung

⁷⁶ Von Moos 2001, S 36

⁷⁷ Von Moos 2001, S19.

⁷⁸ Ebenda, S19.

der Museumsarbeit in viele einzelne Sparten unterteilt (Museologie, Museographie, Museumskunde, Museumspädagogik, etc.), von denen jede seine eigenen Erwartungen an das Gebäude stellt, sondern auch die Interessensgruppierungen stellen mitunter gegensätzliche Ansprüche. Gemäß Manfred Lehmbruck ist vor allem die Sammlung die Hauptgrundlage eines Museums und seiner Gestalt an: „Der Bestand der Sammlung ist gewissermaßen das Material, aus dem sich in der Hand des Baumeisters die Architektur des Museums von selbst formt und prägt.“ Im Idealfall verschmilzt die Architektur mit dem Inhalt im gemeinsamen Prozess zu einer Gesamtheit.⁷⁹ Dem pflichtet auch Victoria Newhouse bei, indem sie die Existenz einer ansehnlichen Sammlung als Vorteil sieht, denn „Museumsarchitektur versagt fast immer, wenn eine derartige Sammlung fehlt.“⁸⁰ Der Anspruch sich selbst als Gesamtmuseum zu etablieren kann demnach belastend auf die Architektur wirken.

Das komplizierte Zusammenspiel zwischen dem Kunden und dem Architekten ist ein wichtiger Faktor im Ringen um eine sogenannte *funktionierende* Architektur. Das Resultat ist gemäß Peter Noever, dass sich eine Art „*mainstream architecture*“ herausbilden konnte, die am wenigsten die Gemüter erhitzt und einen Konsens zwischen allen Interessensgruppen, wie Bevölkerung, Politik, Kunde aber auch Architekt findet. Dennoch hat sich bis heute kein eigener Formenkanon für die Bauaufgabe ‚Museum‘ herauskristallisiert.

Peter Noever versucht außerdem die involvierten Gruppierungen zu definieren: die Kunden wollen vor allem einen Bau, der ihrem Wunsch nach Repräsentation und einer ökonomischen Verwertbarkeit entspricht, die Stadtplaner sorgen sich vor zu destruktiven Strukturen in einer Stadtidentität, auch Anrainer sind eventuell skeptisch gegenüber Neuerungen in ihrer Wohnumgebung.⁸¹ Grundsätzlich baut die Bauaufgabe *Museum* laut Noever auf einem Vier-Parteien-Problem auf, das Architekt, Künstler, Kurator und Publikum inkludiert. Zählt man darüber hinaus noch die Politiker oder die Sammler hinzu, stellt es sogar ein Fünf-Parteien-Problem dar.⁸²

⁷⁹ Meyer 2008, S 121.

⁸⁰ Newhouse 1998, S 16.

⁸¹ Noever 2000, S 15.

⁸² Ebenda.

4.2 Die Entwicklung der Bauaufgabe

In der Entwicklung war das Museum als Bauaufgabe bereits in akademischen Wettbewerben wie dem *Prix de Rome*, von der *Académie Royale d'Architecture* organisiert, regelmäßig als Entwurfsaufgabenstellung für angehende Architekturabsolventen präsent.⁸³ Nach den im vorhergehenden Kapitel angeführten Entwürfen von Jean Nicolas Louis Durand [Abb. 4] und Etienne-Louis Boullée [Abb. 3] hatte das Museum als Bauaufgabe im 19. Jahrhundert einen ersten großen Aufschwung zu verzeichnen. „Die Bauaufgabe war [...] erst Ende des 19. Jahrhunderts eine voll ausgebildete, während sein Platz in der Stadt oder auch im gesellschaftlichen Bewusstsein noch kaum ausgebildet sein konnte.“⁸⁴ Der große Umbruch kam mit der Französischen Revolution und der darauffolgenden Demokratisierung des allgemeinen Kulturguts. Der Louvre war zum ersten Mal den Blicken eines breiten nicht vorrangig bourgeois Publikum ausgesetzt, weitere Städte folgten. Das Museum erfüllte damit eine politisch wichtige Aufgabe als sozialer Ort in der Gesellschaft. Mit dieser Umwidmung von privaten Palästen in öffentliche Gebäude nahm die Entwicklung seinen Anfang. Dennoch war die Zusammenkunft von Publikum und Gebäude schwierig, „da weder die Museen für die Besucher noch die Besucher für die Museen eingerichtet waren,“⁸⁵ ist Tobias Wall der Ansicht.

Ein nächster Schritt vollzog sich, indem die Sammlungen in speziell für die Kunst geschaffene Bauten unterkamen. Friedrich Schinkels Altes Museum Berlin war hier in Bezug auf die Bedeutung im Museumsbau richtungsweisend. Nicht die Kunst *im* Gebäude, sondern das Gebäude *für* die Kunst waren damit eine bedeutende Kehrtwende im Denkprozess. Als Bauaufgabe entwickelte sich das Museum zu einem Ort, der eng mit einem urbanen Stolz und dem Prestige einer Stadt verknüpft war. In direkter Nachbarschaft zu zahlreichen anderen Repräsentationsbauten, wie Palästen oder Kathedralen, bildete sich das Museum zu einem weiteren Element des Repräsentationskanons der Herrscher heraus. Dies zeigte sich vor allem durch Rückgriffe auf gewisse architektonische Elemente, wie Säulenkolonnaden und Rotunden. Damit übernahm es Funktionen des Rathauses oder des Bahnhofs in einer Stadt und entwickelte sich zu einem wichtigen urbanen Bezugspunkt im Bewusstsein

⁸³ McClellan 2008, S 58. Giebelhausen 2003, S 3, MacDonald 2006, S225.

⁸⁴ Vgl. Giebelhausen 2003, S 5.

⁸⁵ Wall 2003, S 31.

der Bevölkerung.⁸⁶

Ludwig Mies van der Rohe bezeichnet dahingehend die antiken Tempel, römische Basiliken oder die Kathedralen des Mittelalters als „Träger eines Zeitwillens“⁸⁷. Und nur als jener Träger war es möglich, dass sie dadurch zu Symbolen und Ausdruck ihrer Zeit wurden.⁸⁸

An dieser Stelle kann wiederum die Verbindung zum Museum des 20. und 21. Jahrhunderts hergestellt werden. Die Museen stellen heute „Ornamente“⁸⁹ einer jeder größeren Stadt dar. Die Bauaufgabe und der damit verbundene Prestigegegedanke machen das Museum zu Mies van der Rohes „Träger eines Zeitwillens“. Dies geschieht durch seine große Bedeutung im Portfolio eines Architekturbüros, aber auch im Sinne eines Repräsentationsgedankens, der in die Konstruktion mit einfließt. Dass das moderne Museum ebenso als *Symbol* allgemein gelesen werden kann, erfüllt eine weitere Forderung Mies van der Rohes an die Ausdruckskraft eines Gebäudes.⁹⁰ Wenn man als Architekt also ein *Symbol* baut und dieses zusätzlich nicht denselben formalen Erwartungen unterworfen ist, wie eingangs angeführt, steigt damit das Interesse an der Bauaufgabe. Adolf Loos meinte dahingehend einmal: „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zwecke dient, ist aus der Reihe der Kunst auszuschalten“⁹¹. Das Museum als Ausstellungsort nahm hingegen von Anfang an Formeln eines Denkmals oder auch einer Grabmalarchitektur in sich auf. Einerseits konnte es eine Erklärung zu gesellschaftlichen Werten sein, andererseits aber auch als eine Art ‚Friedhof‘ für Kunstwerke betrachtet werden, wie es die Futuristen proklamierten.

Als *Symbole* für Modernität bildeten sie fast Manifeste einer westlichen Kultur. Diese verwendeten jedoch meist bekannte Elemente. „Eine allgemeinverständliche und – gültige Architekturmetapher für den Bedeutungsgehalt ‚Museum‘ gibt es [...] nicht. Doch bedienen sich gerade die spektakulären Museumsneubauten der letzten Jahre an einer Reihe von Motiven, die keineswegs nur ästhetische Bedeutung haben, sondern gezielte Assoziationen erzeugen und Inhalte ausdrücken,“⁹² erläutert Naredi-Rainer. Man muss

⁸⁶ Vgl. Joseph Rykwert, *Second Thoughts*, S 13 – 17, in: Noever 2000, S 16.

⁸⁷ Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille!*, 1924, S 409 – 411, in: Neumeyer 2002, S 410.

⁸⁸ Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille!*, 1924, S 409 – 411, in: Neumeyer 2002, S 410.

⁸⁹ Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, S 51 – 70, in: Carbonell 2004, S 54.

⁹⁰ Blum 1988, S 97.

⁹¹ Zitiert in: Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, 1926, S 433 – 445, in: Neumeyer 2002, S 440.

⁹² Stirling zitiert in: Naredi-Rainer 1989, S 197.

bedenken, dass er diesen Artikel schrieb, als Bilbao noch nicht einmal geplant war, und das *Guggenheim Museum New York* [Abb. 11, 39] bzw. die *Staatgalerie Stuttgart* [Abb. 8] für ihn die Bezugsbauten darstellten. Beispielsweise spielt er hier auf die Rotunden oder großen Aulen als wiederkehrende Elemente an, deren Verteilungsfunktion für Besucher im Gebäude stark an den Schinkel-Bau erinnert. Weitere Beispiele sind in der *Modernen Pinakothek München* [Abb. 14], sowie in der großen Eingangshalle des *Louvre* nach dem Umbau durch I.M. Pei [Abb. 7] zu finden.

Mit der Frage nach der Funktion im Museumsbau setzte sich unter anderem auch Le Corbusier in seinen städtebaulichen Ausführungen auseinander. Als Teil seiner Mundaneum-Anlage, die er 1929 für Genf geplant hatte, war ein Weltmuseum, das *musée mondial* [Abb. 15], ein wichtiger städtebaulicher Bezugspunkt. Le Corbusier sah hier die Möglichkeit, Architektur als Erziehungsmittel einzusetzen und betonte gleichzeitig die naturgegebenen Gesetze, die den Plan bestimmen sollten.⁹³ Der Mensch verbinde sich durch das Kunstwerk mit den Gesetzen des Kosmos⁹⁴, und die Kunst fungiere dabei als Mittlerin. Eine der wichtigsten Forderungen an die Architektur sei außerdem pädagogischer und didaktischer Natur⁹⁵, also die direkte Aufgabenstellung, die wiederum in der Grundaufgabe des Vermittelns für das Museum seine Entsprechung fände.

Der Ruf nach der Erhöhung des Besuchers war schon bei Schinkel teil des Konzeptes gewesen und kann auch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts noch festgemacht werden. Damit wird zwischen dem Besucher und dem Inhalt des Museums ein Unterschied zwischen der Realität außen und dem Museumsraum innen geschaffen. Dieser Gebäude-Betrachter-Bezug zwischen Innen und Außen resultiert in einer Distanz-Beziehung, indem der Besucher eine andere Welt betritt. Zwar spricht Tobias Wall nicht direkt von einem Museumsgebäude, dennoch sind seine Aussagen auch auf ein solches übertragbar: „Sie [die Ur-Museen, d.h. Gräber und Tempel, Anm.] dokumentieren die Vorstellung einer grundlegenden Distanz von Alltagswelt und Nicht-Alltagswelt und unterstreichen gleichzeitig die Sonderstellung des Sammlungsortes und seiner Sammlungsobjekte als Vermittler zwischen den Welten.“⁹⁶ Durch diese Distanz ergibt sich auch für die Menschen, die Zugang zu diesen Orten haben, eine privilegierte

⁹³ Blum 1988, S 57.

⁹⁴ Ebenda, S 59.

⁹⁵ Ebenda, S 97.

⁹⁶ Wall 2006, S 21.

Position⁹⁷, die in der heute vielfach kritisierten Elite-Ausrichtung der Museen immer noch spürbar ist.

Die Bedeutung, die dem körperlichen Aufwand und dem Überwinden von Grenzen im Zusammenhang mit der Betrachtung von Kunst zukommt, wurde von Museumsarchitekten schon frühzeitig erkannt: die Treppen waren wuchtig, es mussten Tore geöffnet und andere Hindernisse überwunden werden. Damit verdiente sich der Besucher ein Privileg, das in neuen Museen immer seltener wird, weil der Zugang oftmals bereits mit der Stadt verschmilzt⁹⁸, auch um die Museen besser in den Alltag zu integrieren. Nach dem Umbruch in der Museumsgestaltung eingeleitet, durch die New Yorker Museen, dem *Museum of Modern Art* und dem *Salomon R. Guggenheim Museum*, wurden in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts die Weichen für eine offene Institution gestellt. Das genaue Gegenteil war nun von der Architektur gefordert: Offenheit und Zurückhaltung des Baus, Abwendung vom Museum als reines Repräsentationsgebäude und adäquate Ausstellungsverhältnisse für die *neue* Kunst.

4.3 Das Museum als Tempel und Theater

Ausgehend von der Theorie der Überwindung lassen sich auch Gemeinsamkeiten der Besucher mit einer fast religiösen Ehrerbietung dem Kunstwerk gegenüber erkennen. Der immer noch vielfach verwendete Vergleich des Museums mit einer Kathedrale sieht Tobias Wall auf Basis philosophischer Schriften (u.a. von Wilhelm Heinrich Wackenroder) in der romantischen Definition eines Museums verhaftet. Es ist die „Stätte, an der der Betrachter auf die abgehobene Welt der Kunst trifft und aus einer unüberbrückbaren ontologischen Distanz teilhaben kann. Dem quasi-religiösen romantischen Kunstkult entspricht die Vorstellung des Museums als Kunst-Kathedrale, als Ort stiller Kunstkontemplation.“⁹⁹ Das Kunstobjekt wird damit zum Anbetungsobjekt. Bazon Brock stellt sogar Gemeinsamkeiten in der demütigen Verhaltensweise fest: durch flüstern und zurückgehaltene Gesten, sowie einer fokussierten Aufmerksamkeit auf einen gezeigten Gegenstand,¹⁰⁰ wird dadurch vor

⁹⁷ Vgl. Wall 2006, S 21 | Pomian 1998.

⁹⁸ Newhouse 1998, S 16.

⁹⁹ Wall 2003, S 46.

¹⁰⁰ Bezug auf Bazon Brock, in: Wall 2003, S 47.

allem ein „parareligöses Verhältnis“¹⁰¹ zwischen Kunst und Besucher geschaffen. Mittels der strahlend weißen *White-Cube*-Architektur im Inneren wird dieses zudem noch unterstrichen.

Ähnlich argumentieren Carol Duncan und Alan Wallach. Die primäre Funktion ergäbe sich durch eine ideologische Komponente. In der Vergangenheit wurden vor allem der Konstruktion und Dekoration von Kathedralen und Tempel ein wichtiger Teil des Reichtums gewidmet, heute werden enorme Ressourcen in die Erhaltung von Kunstmuseen investiert. In ihrer physischen Bedeutung und monumentalen Erscheinung könne man ebenfalls eine Verbindung sehen. Eingesetzt werden eine höhere manuelle und ideenreichere Arbeit als für jede andere Art von Architektur, weshalb sich das Museum als Machtojekt und soziale Autorität einer patronalen Klasse behaupten könne.¹⁰² Vor allem in den Anfängen des Museumbaus wurden Elemente der Tempel oder Palastarchitektur wiederverwendet. Dies sei vor allem auf die Bedeutung als Repräsentationsbau zurückzuführen, die dem Museum bis heute eigen ist.

Duncan und Wallach führen ihre Gedanken anschließend an Bazon Brock noch weiter aus: Der Besucher nehme an einem Ritual teil, indem er die Räume durchschreitet und dabei die Werte und Überzeugungen des „architektonischen Drehbuchs“ in sich aufnimmt.¹⁰³ Das zeremonielle Moment erweist sich als eine komplexe architektonische Inszenierung, in dem die Kunstwerke in einer bestimmten Aufeinanderfolge von Räumen ausgewählt und angeordnet werden.¹⁰⁴ Auch wenn sich der Besucher nicht unbedingt dessen bewusst ist, nimmt er an diesem Ritual teil. Der Raum und die Sammlung eines Museums formen dadurch ein Ganzes, das auch als ikonographisches Programm funktionieren könne.¹⁰⁵

4.4 Veränderungen des Museums

Nicht nur die Institution veränderte sich mit der Zeit, sondern auch die Produktion von Kunst verlangte geradezu nach adaptierten Ausstellungsmöglichkeiten. Die Größenverhältnisse der Leinwände, wie auch das Aufkommen von *Happenings* und *Performances*, Installationen oder Kunstrichtungen wie der *Land Art* machten das Verhältnis von Kunst und Museum zunehmend konfliktreicher. Jahrzehnten wurden der *White Box* gewidmet, deren vermeintliche Neutralität und Funktionalität

¹⁰¹ Wall 2003, S 47.

¹⁰² Carol Duncan, Alan Wallach, *The Universal Survey Museum*, S 51 – 70, in: Carbonell 2004, S 52.

¹⁰³ Ebenda, S 53.

¹⁰⁴ Ebenda, S 52.

¹⁰⁵ Ebenda, S 54.

beziehungsweise fehlende symbolische Wertigkeit als ultimative Ausstellungsgestaltung galt. Es drängte sich daher wieder der Dialog darüber auf, was Kunst braucht und was das Museum zu leisten hat.¹⁰⁶ Dem starken staatlich geprägten Repräsentationscharakter der Historismusbauten setzte man damit die vermeintlich absolute Neutralität entgegen, die der Inbegriff eines universellen Raumes wurde. Mies van der Rohes *Neue Galerie Berlin* [Abb. 12] ist hier ebenso zu nennen, wie der unverschnörkelte Container eines Jean Cassou, der in seinem Museumsmodell hinter alle Ideologien geht und die materiale Form von Kunst nahe von Neutralität und Minimalismus ausdrückt.¹⁰⁷ Damit wurde aber auch eine Dekontextualisierung des Museums selbst vollzogen, indem es selbst Objekt für pure ästhetische Wertschätzung wurde.¹⁰⁸

Während des sogenannten *Museumsbooms* in den siebziger und achtziger Jahren stellte man verstärkt die Funktion der Museumsinstitution infrage und drückte die andauernde Diskussion auch zusehends durch Museumsbauten aus. Einerseits war also der Wunsch nach Flexibilität und Funktionalität zu beobachten, andererseits wies die Architektur bereits Ähnlichkeiten mit dem Medium der Skulptur auf und tätigte schlussendlich einen Rückgriff auf den Startpunkt der Museumsarchitektur.

Die Ideen von Andy Warhol und seiner Popkultur fanden beispielsweise ihren Ausdruck in der Architektur des *Centre Pompidou* [Abb. 13] in Paris. Der Bau machte auf monumentale Weise seine eigene Struktur nach außen deutlich und war als Kulturmaschine ein vollkommener Bruch mit den Paradigmen, die bis zu diesem Zeitpunkt für das Museum gegolten hatten. Es war geradezu eine Demonstration einer neuen Richtung der Architektur, die sich zwischen dem organischen Gebäude von Frank Lloyd Wright und dem minimalistischen *White Cube* des *MoMA* in New York ansiedelte.¹⁰⁹ Damit erfolgte ein Bruch mit der hohen Kunst und machte die demokratisierte Kultur zu einer Kultur der Massen und der Unterhaltung.¹¹⁰

Für Walter Gropius, Bauhaus-Gründer und Architekt, musste ein Museum vor allem größtmöglicher Flexibilität im Inneren genügen während er sich monofunktionalen

¹⁰⁶ Vgl. Giebelhausen 2003, S 7.

¹⁰⁷ Guasch, Zulaika 2004, S 12.

¹⁰⁸ Ebenda, S 13.

¹⁰⁹ Ebenda, S 14.

¹¹⁰ Ebenda.

Gebäuden gegenüber ablehnend verhielt.¹¹¹ Naredi-Rainer führt als Inbegriff der Flexibilität den *Crystal Palace* von Joseph Paxton für die Londoner Weltausstellung 1851 [Abb. 16] an, der vor allem der Präsentation anstatt der Repräsentation genügte. Der direkte Nachfolgebau wäre seiner Meinung nach das *Centre Pompidou*, sofern es nicht die nachträglichen Einbauten bekommen hätte und auch weiterhin der offene Raum gewesen wäre, der ursprünglich von Renzo Piano und Richard Rogers geplant war.¹¹² Das „ungeteilte Raumgefäß“ der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin von Ludwig Mies van der Rohe *funktioniert* hingegen nur sehr schwerfällig als Ausstellungsraum, dessen Offenheit wiederum dem kuratorischen Bemühen hohe Kreativität abverlangt. Diese viel geforderte Flexibilität, scheint es, wäre die einzige Vorgabe an den Architekten von heute. „Sorgsamst einfach, sorgfältigst leer“¹¹³, beschreibt Annette Gigon vom Architekturbüro Gigon & Guyer auch ihr eigenes Vorgehen zusammen.

James Stirlings Erweiterung der *Staatgalerie* Stuttgart [Abb. 8] wurde ebenfalls als Durchbruch für den Postmodernismus gefeiert¹¹⁴ und soll hier als eigenes Architekturkonzept angeführt werden. Das Museum verfolgte die Idee des Museums wieder zu seinem Geburtsmoment zurück, indem Stirling den expliziten Rückgriff auf Schinkels *Altes Museum* [Abb. 5] vollzog. Auch die *Pinakothek der Moderne* in München [Abb. 14] von Stephan Braunfels spielt direkt auf das Berliner Museum an.

Als weiteres Beispiel für eine veränderte Auffassung von einem Museum wäre die Insel Hombroich zu nennen, dessen Gestaltung Erwin Heerich übernommen hatte. Nach dem Motto „Kunst parallel zur Natur“ wurde das Museum als Landschaft in pavillonartigen Bauten als Architekturlandschaft gestaltet, die eine „Stadtmetapher“¹¹⁵ hervorrufen soll. Die autonomen Gebäude entwickelten sich aus Skulpturen, deren konsequente Geometrie ein reiches räumliches Kräftespiel entfaltet¹¹⁶. Vergleichbar ist hier auch die Architekturlandschaft des *Museums Abteiberg* in Mönchengladbach, welches von Hans Hollein von 1972 – 82 gestaltet wurde. Darüber hinaus lässt sich hier ein erstes Verschwimmen zwischen Architektur und Skulptur festmachen.

¹¹¹ Naredi-Rainer 2004, S 27.

¹¹² Ebenda, S 27.

¹¹³ Annette Gigon vom Architekturbüro Gigon & Guyer, zitiert in: Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 32.

¹¹⁴ Crimp 1993, S 290.

¹¹⁵ Naredi-Rainer 1989, S 203.

¹¹⁶ Erwin Heerich, Museum Insel Hombroich 1986-1993, S 43 – 45, in: Köb 2000, S 44.

4.5 Eine Orientierung am Publikum

Zu den unterschiedlichen Ansätzen des Museumsverständnisses kamen Anstürme von Besuchern, die vor allem dem Ruf von Mega-Ausstellungen der renommierten Museen folgten.¹¹⁷ Das Konzept der Gebäudearchitektur musste sich nun auf höhere Besucherzahlen einstellen, die wiederum Ruhezonen und eine Befriedigung ihrer Grundbedürfnisse erwarteten. Aus diesem Grund fanden Restaurants und Cafés in den sechziger Jahren ihren Einzug in das Museum. Die Orientierung am Museumsbesucher bedingte damit die Wandlung von „object-oriented“ zu „visitor-oriented“¹¹⁸. Daraus entwickelte sich die allgemeine Überzeugung, dass Museen existierten, um einem Publikum zu dienen. Kenneth Hudson streicht besonders heraus, dass das altmodische Museum noch unter keiner dieser Verpflichtungen stand. Ihre erste Priorität waren die Sammlungen, nicht ihre Besucher¹¹⁹, heute ist der bestehende Vorwurf, es wäre eher umgekehrt. Stanislaus von Moos rechtfertigt die heutige Eventausrichtung mit der Entwicklung der Sammlungen. Er argumentiert, dass die Raritäten und Kuriositäten der Kunstkammern an den Fürstenhöfen ebenfalls dem Zweck der Unterhaltung dienten. Mit dem Verlangen nach Events und lockerer Kost, knüpfe man seiner Meinung nach an uralten Traditionen an, denn das Museum als Bildungsort wäre eine Erfindung der Aufklärung gewesen. Die offensichtliche Abwendung von den aufklärerischen Ideen bedeute „vielleicht sogar das stille Ende des Museums als Bildungsinstitut“.¹²⁰ Der Diskurs ist vor allem von einer Angst vor der Massenkultur, vor dem Verlust der Autonomie der Kunst und einer hochkulturellen Tradition geprägt.¹²¹

Für Max Bill, Schweizer Architekt und Künstler, sollte die Orientierung am Besucher aber dennoch formgebend sein. „Ich drücke hier nur wieder einmal meine Überzeugung aus: die Architektur muss denen dienen, die sie verwenden; daraus entwickeln sich die Gegebenheiten, welche Material und Form diktieren.“¹²²

Bereits 1955 spricht sich Walter Gropius dafür aus sich am Museumsbesucher zu orientieren. Dieser sei derjenige, dem alles zu dienen hat. Durch eine Besucheranalyse

¹¹⁷ Joseph Rykwert, *Second Thoughts*, S 13 – 17, in: Noever 2000, S 15.

¹¹⁸ Kenneth Hudson, *The Museum refuses to stand still*, S 85 – 91, in: Carbonell 2004, S 87.

¹¹⁹ Ebenda, S 85.

¹²⁰ Von Moos 2001, S 36.

¹²¹ Weibel 2000, S 11.

¹²² Max Bill, *Art Expo Vidy. Projekt für ein Museum in Lausanne* 2001, S 16 – 19, Köb 2000, S 17.

solle herausgefunden werden, wie man das Museum für den Besucher attraktiv machen könne, welches „sogar noch wichtiger als alle praktischen Forderungen“¹²³ wäre. Mit den Mitteln wechselnder Eindrücke und kontrastreicher Ausstellungsanordnung mithilfe Raum- und Lichtwirkungen könne die Aufmerksamkeit gesteigert werden. Die architektonische Schöpfung beginnt für Gropius bei der Anordnung der Ausstellungsräume, wobei in einer zeitlichen Abfolge die Größenmaßstäbe auf die Aufnahmefähigkeit des Besuchers abgestimmt sein sollten¹²⁴.

Andrew McClellan argumentierte in dieser Hinsicht sogar, dass die Geschichte des Kunstmuseums fast schon die Geschichte der Bemühungen sei, die verschiedenen Erwartungen und Bedürfnisse des „*museum-going-public*“ unter einen Hut zu bringen.¹²⁵ Vor allem in den letzten Jahrzehnten sei dies zur Priorität geworden und mehr in den Mittelpunkt gerückt, als die Sammlung und Bewahrung der Objekte selbst. Die Veränderung vollziehe sich „from being *about* something to being *for* something.“¹²⁶ Die niedrigere Aufmerksamkeit gegenüber der klassischen Museumsaufgaben erklärt McClellan auch dadurch, dass unter anderem die Vermittlung einen immer weniger maßgebenden Teil ausmache und die vermittelnden Personen entweder weiter unten in der internen Museumshierarchie angesiedelt seien oder überhaupt nur auf ehrenamtlicher Basis arbeiteten.¹²⁷

McClellan zitiert weiter John Coolidge, der die „educational ineffectiveness“ der typischen Museumsgalerien bemängelte, die nichts zum Verständnis des Objektes beitragen, wobei sich bis heute wenig daran geändert hätte.¹²⁸

¹²³ Gropius 1955, S 128.

¹²⁴ Ebenda, S 129.

¹²⁵ McClellan 2008, S 155.

¹²⁶ Stephen Weil zitiert in: McClellan 2008, S 155.

¹²⁷ McClellan 2008, S 155/56

¹²⁸ Ebenda, S.188.

5 Das Museum als ‚neutrale Hülle‘

5.1 Die ‚neutrale‘ Hülle

Um die Betrachtung der Funktion in der Museumsarchitektur nicht rein von Seiten der Architekten zu beleuchten, soll an dieser Stelle auch die Künstler-Sicht, also die der Ausstellenden, dargestellt werden.

Wird der Diskurs um die Bauaufgabe *Museum* üblicherweise vor allem von einem wirtschaftlichen oder ästhetischen Aspekt her betrachtet, darf auch der Blick der Künstler auf die Institution *Museum* nicht fehlen.

Die Diskussion um den *neutralen* Raum wurde unter anderem vom Aufsatz „Inside the *White Cube*“ von Brian O'Doherty geprägt. Er wehrt sich darin nicht ohne Sarkasmus gegen die bis dahin allgemeingültige Auffassung, dass der weiße Raum der ideale Ausstellungsort wäre.

Er schreibt: „Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, dass es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt.“ Damit würde ein „einzigartiger Kultraum der Ästhetik“¹²⁹ geschaffen werden, in dem selbst Aschenbecher oder Feuerlöscher von den eigentlichen Ausstellungsobjekten nicht mehr zu unterscheiden wären.

Dem entspricht auch die Aussage Peter Weibels einige Jahre später, der bemerkt: „Es gibt keine neutrale Hängung, sondern auch die neutralste Hängung im sogenannten weißen Würfel verrät eine bestimmte Ideologie, eine bestimmte Einstellung zur Funktion von Kunst.“¹³⁰

Einen *neutralen* Raum kann es dadurch nicht geben. Die Neutralität drückt einen spezifischen Standpunkt in der Architektur im Verhältnis zu Kunst aus. Somit entsprechen weder der oft propagierte *White Cube*, noch besonders zurückhaltende Bauten, wie beispielsweise die *Sammlung Goetz* von Herzog & de Meuron, jener geforderten Neutralität.

Durch die eingeführte und normierte Art zu sehen hat sich auch der gesamte Kunstbegriff in den Betrachterköpfen verändert. Der Künstler selbst produziert für eine

¹²⁹ O'Doherty 1992, S 335.

¹³⁰ Weibel 2000, S 10.

weiße Wand und auch der Besucher findet sich oftmals in solchen Räumen am besten zurecht.

Gerald Matt argumentiert: „Das Museum als Kunstvermittler steht hier im Spannungsverhältnis zwischen dem nach Integrität und Autonomie des Kunstwerkes orientierten Interesse des Künstlers und dem Wunsch des Besuchers nach Verständnis und einfacher Rezipierbarkeit der Werke.“¹³¹

Das Museum beziehungsweise der Ausstellungsraum veränderte den Kunstbegriff und lenkte darüber hinaus den Blick auf die aktuelle Kunstproduktion. Mit dem *White Cube* wurde auch die Ausstellungssituation vereinheitlicht, damit, mittlerweile fast weltweit, Kunst unter denselben Bedingungen betrachtet werden konnten. Eine *globalisierte* Sehweise sozusagen, mit der auch gewöhnliche Alltagsgegenstände zu Kunstobjekten erhoben werden können.

*„Das Museum bot Schutz und Widerpart zugleich, und wenn es der Kunst generell zu ihrer Definition verholfen hat, so hat es speziell die moderne Kunst damit unterstützt, ihre Inhalte neu zu bestimmen und ihre Botschaften wahrnehmbar zu machen. Niemand würde einen Filzanzug von Joseph Beuys oder eine Ansammlung von Feldsteinen wie bei Richard Long als reflexionswürdige Künstlerprodukte betrachten, befänden sie sich nicht im entfremdeten und entfremdenden Kontext des Museums, sondern in einem Kaufhaus oder auf einer Baustelle. Die Regelverletzung dieser Antikunst wurde nur durch ihre Aufnahme in eine Institution wirksam, die Regeln setzt und hütet.“*¹³²

resümiert beispielsweise Wolfgang Pehnt.

Mit dem Aufkommen unterschiedlicher moderner Strömungen erfolgte in den sechziger Jahren eine Art „Museumsrevolution“, die das Museum totsagte und vor allem für eine Demokratisierung des Museums eintrat. Der Unterschied zwischen Kunst und Leben müsse fallen, die Mauern seien kein Schutz, sondern Enge, waren die Vorwürfe. Daraufhin folgte in den achtziger Jahren eine Wende ins Gegenteil, indem sich Kunst ebendiesen Schutz wünschte und auch Kunst direkt für das Museum ‚produziert‘ wurde.¹³³

Die Institution war speziell im 20. Jahrhundert ein Ort und Thema für eine ständige Auseinandersetzung. Einerseits diktierte es Bedingungen, die der Künstler akzeptieren oder ablehnen konnte, andererseits, egal wie die Position des Künstlers dazu war,

¹³¹ Matt 2001, S 23.

¹³² Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 18.

¹³³ Weibel 2000, S 10.

bedingte es auch eine Änderung im Kunstverständnis und im Umgang mit Kunst.

„Die Auseinandersetzung mit dem Museum ist eine durchgehende Komponente der neueren Kunstgeschichte, ob die Künstler nun die neu definierten Bedingungen akzeptierten, ob sie gegen sie revoltierten wie die Futuristen, die das Museum zusammen mit den Bibliotheken und den Akademien zerstören wollten, ob sie im Widerspruch zum Museum den Ausbruch ins Freie einübten wie Surrealismus, Happening und Land Art, oder ob sie die musealen Spielregeln ironisch aufgriffen und zu unterlaufen trachteten wie Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Daniel Spoerri oder Herbert Distel mit ihren privaten Miniaturmuseen,“¹³⁴

so Pehnt weiter.

Tobias Wall nennt dahingehend vor allem drei Entwicklungen, die das Kunstwerk im Schoße eines Museums zu einem problematischen Ausstellungsobjekt machen. Erstens vollziehe sich eine Annäherung zwischen der Kunst- und der Lebenswelt. Zweitens seien wir Zeuge einer Dynamisierung von Kunst, in dem man sich von einem Objekt zu einer Prozesskunst bewege. Und drittens bekomme das ganzheitliche *Kunstereignis* eine zunehmende Bedeutung und ersetze damit das ästhetische *Kunsterlebnis*.¹³⁵

Selbst diejenigen, die anfangs ihrer Karriere das Museum vollständig ablehnten, fanden sich im Verlauf der Zeit mit der Zusammengehörigkeit von Kunst und Museum offensichtlich ab. „Eine ganze Generation von Gegenwartskünstlern ist nach Jahren durchaus zwiespältiger Rezeptionsgeschichten in den auszeichnenden und kanonisierenden Rang eigener Museen aufgestiegen,“¹³⁶ stellt Elke Krasny fest. Gemeint sind monographische Museen für Künstler wie Jean Tinguely, Constantin Brancusi oder Andy Warhol, ebenso wie für Hermann Nitsch, der sein Museum in Mistelbach bekam, oder Arnulf Rainer in dem erst kürzlich eröffneten Museum im umgebauten Frauenbad in Baden.

5.2 Das Museum als Kunstwerk – Künstler, die es thematisieren

Die Kritik an der Institution *Museum* von Seiten der Künstler ist bereits so alt wie die Institution selbst. Kunstschaffende sind in der historischen Betrachtung seit jeher diejenigen, die Missstände bemerken, sie anprangern und diese in ihrem Werk thematisieren.

Filippo Tommaso Marinettis „futuristisches Manifest“ von 1909 wollte gar das Museum zerstören, indem er es mit einem Friedhof gleichsetzte und die Befreiung der Kunst

¹³⁴ Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 18.

¹³⁵ Wall 2006, S 89.

¹³⁶ Elke Krasny, Artikulationen in der kulturellen Landschaft, S 30 – 38, in: Grassegger 2010, S 38.

proklamierte.¹³⁷

Marcel Duchamps *Ready-Mades* verfolgten hingegen einen ganz konträren Ansatz. Er hatte die Problematisierung des Museums als Rahmen und des Ausstellungsraumes selbst im Fokus, dessen Kritik er sich durch eine „subtile aber gleichzeitig hochdifferenzierte Analyse bzw. Kritik der Museumsinstitution näherte.“¹³⁸ Außerdem machte er dies auf spielerische anstatt destruktive oder aggressive Art. Wall nennt es ein „Oszillieren“ zwischen der Affirmation und einer kompletten Infragestellung des Museums selbst.¹³⁹

Die Kritik an der Institution jedoch blieb, aber eine radikale Veränderung des Grundprinzips der Museen hatte weiterhin nicht stattgefunden.

Die Künstler als Protagonisten im Kunstgeschehen und damit auch für das Museum, äußerten sich auf verschiedenste Art und Weise zum Thema. Sofern sie dies nicht verbalisierten, verarbeiteten sie Kritik auch auf künstlerische Art und Weise. Hier sei vor allem Joseph Beuys und Marcel Broodthaers zu nennen, die speziell den „Laborcharakter“¹⁴⁰ für ein *Austesten* der Institution unterstrichen. Broodthaers inszenierte sich in seinem *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* als erster Künstlerkurator¹⁴¹ und schuf damit eine Art Parodie auf die eigentliche Institution. Beuys hingegen arbeitete vor allem gegen einen eingeschränkten Kunstbegriff mit dem das Museum eine Zukunft versagt bliebe.¹⁴²

5.3 Künstler gestalten Museen

Das Kunsthhaus Bregenz unternahm den Versuch der Frage nachzugehen, wie die Konzepte für eine Museumsarchitektur von den Künstlern selbst aussehen würden. Unter der Leitung von Edelbert Köb ließ man in der Ausstellung „Museen für ein neues Jahrtausend“ die Künstler selbst zu Wort kommen und stellte ihre Konzepte, Texte und Kommentare zum Thema *Museum* vor.¹⁴³

Zwar war die Vorgabe, sich nicht von Konventionen oder technischen Belangen irritieren zu lassen, dennoch verspürt man bei den Konzepten durchwegs eine bekannte

¹³⁷ „Futuristisches Manifest“ - http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1909_marinetti.html (letzter Besuch: 19.7.2011)

¹³⁸ Wall 2006, S 139/40.

¹³⁹ Ebenda, S 141.

¹⁴⁰ Ebenda, S 160.

¹⁴¹ Ebenda, S 174.

¹⁴² Ebenda, S 163.

¹⁴³ Dies war bereits die Fortsetzung einer Vorgängerausstellung, die im Art Center Basel 1999 unter der Leitung von Suzanne Greub, Vittorio Magnago Lampugnani und Angeli Sachs vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich zu sehen war.

Bautradition und das tief verwurzelte Bild bestehender Museumsbauten. Es scheint, wie wenn die teilweise sehr prominenten Künstler selbst von der Entwicklung des Museumstypus nicht loskommen um ein diametral entgegen gesetztes Konzept zu entwickeln. Die Hoffnung war, auf grundsätzlich andersartige Ansätze dieser Bauaufgabe zu stoßen. Dennoch macht gerade dieser Katalog deutlich, wie sehr unser Kunst- und Architekturbegriff normiert ist, wenn sich nicht einmal die sogenannten Kreativen der Konvention entziehen können.

Beispielartig will ich einige Stellungnahmen, u.a. von Georg Baselitz, Donald Judd, Markus Lüpertz und Frank Stella vorstellen und sie damit in die Diskussion mit einbeziehen. Sie alle verweisen jedoch gemeinsam auf den Wunsch nach einem *neutralen* Raum, tragen jedoch weiterhin keine grundlegenden neuen Ansätze zum Diskurs bei.

Georg Baselitz, zeitgenössischer Künstler aus Deutschland, entwirft für die 1977 stattfindende *documenta 6* in Kassel einen Bilderpavillon für Arbeiten von A.R. Penck, Jörg Immendorf, Markus Lüpertz und Per Kirkeby [Abb. 17]. Das Projekt wurde nie verwirklicht. Sein Raumkonstrukt nennt er Bilderbude, die aus vier gleich großen Räumen besteht und mit jeweils separaten Eingängen versehen ist, die gleichzeitig wieder Ausgänge sind. Im Begleittext bezieht Baselitz Stellung und nennt das Bild als von Natur aus nicht autonom. Erst mit der Wand werde es zum politischen Gegenstand. Es werde, um es mit anderen Worten auszudrücken, inszeniert. Mit dieser Ausstellungsarchitektur wird eine einheitliche Sehweise unterstellt, die in jedem anderen Museum mithilfe derselben Konditionen eine weltweite Konformität ausgedrückt. „Ob ein Museum ein Gefängnis oder ein Schutzbau für Kunst ist, hängt von der Auffassung ab, was Kunst sei. Ob ein Museum ein Repräsentationsgebäude oder eine schlichte multifunktionale Halle ist, hängt von der Funktion ab, die man der Kunst zuschreibt.“¹⁴⁴

„Es ist so, dass nicht nur die falschen Bilder in den Museen hängen, sondern so, dass die falschen Bilder in den falschen Museen auch noch falsch hängen.“¹⁴⁵ Baselitz verlangt, dass die Architekten bedingungsloser mit der Bauaufgabe umgehen sollten, ein Bau müsse einfach sein und funktionieren. Das heißt ohne gesellschaftlichen Ansprüche, also ohne auf direkte Verweise auf Tempel, Opfer oder Huldigungsplätze einzugehen. Das

¹⁴⁴ Weibel 2000, S 10.

¹⁴⁵ Georg Baselitz, Bilderbude, S 10 – 15, in: Köb 2000, S 12.

Kunstwerk solle nur den Anspruch haben, Kunstwerk zu sein¹⁴⁶ und „dafür braucht es Raum, Wände und Licht. Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene hohe Wände, Fußleisten, keine Sockel, keine Paneele, keine reflektierenden Fußböden, und schließlich auch keine Farben“.¹⁴⁷

Der deutsche Maler und Bildhauer Markus Lüpertz, beklagt vor allem die Dominanz und das Selbstverständnis der Architektur gegenüber der Kunstwerke. Sie gebe dem „einfachen, unschuldigen Bild, der einfachen, unschuldigen Plastik“ keine Chance, sondern bringe eine laute „Raumfüllmaschinerie“ hervor, in der nur noch das Dekorative der Kunst zähle.¹⁴⁸ Er fragt polemisch „[...] wieso die Architekten im Einverständnis mit den Museumsdirektoren diese Raumfüllkunst nicht mitliefern; allen wäre geholfen, dieses Museum wäre zeitgemäß. Der Architekt wäre der Künstler, der Künstler der Architekt, der Museumsdirektor wäre der Architekt; der Museumsdirektor und der Architekt wären die Künstler. Das einzig Überflüssige bei der Sache wäre der Künstler.“¹⁴⁹ Bezüglich einer Museumsarchitektur stellt er sich aber hinter seinen schon genannten Künstlerkollegen: „Das klassische Museum ist gebaut vier Wände, Oberlicht, zwei Türen, eine zum Reingehen, eine zum Rausgehen. Dieses einfache Prinzip musste leider der Kunst, der Architekturkunst weichen.“¹⁵⁰ Markus Lüpertz drückt seinen Widerwillen gegen die aktuellen Bauten äußerst drastisch und herausfordernd aus. Umso ironischer ist dann die prominente Platzierung seiner Werke zu betrachten, die zum Beispiel direkt am Treppenaufgang des *Museums der Moderne* Salzburg zu sehen sind.

Auf der Suche nach den Wurzeln der heutigen Ausstellungspraktik befindet sich auch Frank Stella. Er stellt fest, dass mit dem zweiten Weltkrieg eine Zäsur in der Wahrnehmung von Kunst eingetreten sei. Die Kunstproduktion der Vorkriegszeit wäre ja bereits in Museen zu besichtigen, sie sei definiert und kategorisiert und die heutige Gesellschaft hätte eine historische Beziehung zu ihr. Die Funktion der neueren Kunst gegenüber müssen Museen hingegen gemeinsam mit den Sammlern wahrnehmen. Sie übernehmen Kunstobjekte und erhalten sie, selbst wenn, wie sich Stella ausdrückt, die

¹⁴⁶ Georg Baselitz, Bilderbude, S 10 – 15, in: Köb 2000, S 13.

¹⁴⁷ Ebenda, S 13/14.

¹⁴⁸ Markus Lüpertz, Kunst und Architektur 1985, S 62 – 65, in: Köb 2000, S 63.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ Ebenda.

„Mehrzahl der Menschen der Kunst gleichgültig gegenüber [stehen]“. ¹⁵¹

Stella glaubt außerdem, dass die „Kunstwelt im allgemeinen mehr aufgenommen hat, als sie bewältigen konnte“ ¹⁵². Es werde alles akzeptiert und es gäbe nichts, das zu schlecht wäre, um es nicht im Museum auszustellen. ¹⁵³ Also versucht Stella die Kunstmedien zu kategorisieren und schlägt beispielsweise vor, die Video-Kunst ihren Weg gehen zu lassen, oder Performance-Künstlern eine Ecke zu finden, wo sie Geld verdienen könnten. ¹⁵⁴

5.4 Alternativvorschläge zur gängigen Museumsarchitektur

5.4.1 Donald Judd, Marfa, Texas

Donald Judd, als einer der wichtigsten Vertreter des Minimalismus, entschied sich in den siebziger Jahren selbst aktiv zu werden und sich und seinen Künstlerkollegen einen Ausstellungsraum zu schaffen. Das Projekt *Chinati Foundation* wurde maßgeblich durch den Ideen Donald Judds geprägt. Mit der Unterstützung der Dia Art Foundation erwarb er ein großes Stück Land in Marfa, Texas. ¹⁵⁵ In seinem Statement schrieb er:

“The art and architecture of the past that we know is that which remains. The best is that which remains where it was painted, placed or built. Most of the art of the past that could be moved was taken by conquerors. Almost all recent art is conquered as soon as it's made, since it's first shown for sale and once sold is exhibited as foreign in the alien museums. The public has no idea of art other than that it is something portable that can be bought. There is no constructive effort; there is no cooperative effort. This situation is primitive in relation to a few earlier and better times.

Art and architecture - all the arts - do not have to exist in isolation, as they do now. This fault is very much a key to the present society. Architecture is nearly gone, but it, art, all of the arts, in fact all parts of the society, have to be rejoined, and joined more than they have ever been. This would be democratic in a good sense, unlike the present increasing fragmentation into separate but equal categories, equal within the arts, but inferior to the powerful bureaucracies. ¹⁵⁶

Die *Chinati Foundation* [Abb. 18] wurde 1986 der Öffentlichkeit als selbstständige nicht gewinnorientierte und öffentlich finanzierte Institution zugänglich gemacht. Sie wurde

¹⁵¹ Frank Stella, Auf der Suche nach einer Struktur, die uns beschützt und gleichzeitig durchlässig ist, 1993, S 104 – 108, in: Köb 2000, S 107.

¹⁵² Ebenda, S 108.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ <http://www.chinati.org/visit/missionhistory.php> (letzter Besuch: 28.4.2011)

¹⁵⁶ Der Aufsatz erschien erstmals in *The Chinati Foundation/La Fundacion Chinati*, 1987; Text von Judd Foundation 2007, <http://www.chinati.org/visit/juddstatement.php> (letzter Besuch: 28.4.2011)

ursprünglich gegründet, um Werke von Donald Judd, John Chamberlain und Dan Flavin auszustellen. Darüber hinaus bietet die *Foundation* auch ein Sponsoring und Schulungsprogramm an, das unter anderem *artists-in-residence* unterstützt.

Donald Judd selbst äußert sich ziemlich deutlich zum Verhältnis von Kunst und Architektur, deren Durchmischung eigentlich eine kohärente Beziehung sein sollte.¹⁵⁷

Für ihn sei eine Berücksichtigung der Funktion ein Teil des kreativen Prozesses und betont dabei auch, dass die Funktion der Kreativität dabei nicht unbedingt im Weg stehe: „Die Form mag der Funktion nicht direkt folgen, aber mein Grundsatz ist, dass die Form die Funktion niemals vergewaltigen sollte. ‚Formen‘ um ihrer selbst Willen, die die Funktion ignorieren, sind lächerlich.“¹⁵⁸

Klein und einfach müssten die Bauten sein, denn einfache Proportionen machen einen beträchtlichen Unterschied in der Qualität eines Baus aus. „Der Grund, warum Kunstmuseen bei Architekten so beliebt und so bizarr gebaut sind, ist, dass Architekten offensichtlich glauben, diese hätten keine Funktion. Auch ihre Auftraggeber denken so, denn für sie hat Kunst keine Bedeutung. Museen sind zu einem übertriebenen, verzerrten und leeren Ausdruck von Architekten geworden, die meist zu echtem ‚Ausdruck‘ nicht fähig sind,“¹⁵⁹ bezieht Donald Judd Stellung.

*"A large rectangular space with fairly high ceiling is fine ... There shouldn't be any moldings or grooves. The walls and floors should be smooth and square, not flagstones ... The floor shouldn't be patterned. Ideally, the architecture of the building should be good, outside and inside. That excludes the elegance of most new galleries and museums. A museum certainly shouldn't be inferior to the best that might be in it. ... Everywhere else they build modern, modern temples."*¹⁶⁰

5.4.2 Urs Raussmüller, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen

Als letzte Konsequenz für Künstler, die sich nicht adäquat repräsentiert fühlen, war der drastische Schritt eines Donald Judd ein zukunftsweisender.

Auch Urs Raussmüller, selbst Künstler, sah für die geänderte Kunst und vor allem das geänderte Kunstverständnis der sechziger und siebziger Jahre einen ‚unarchitektonischen‘ Raum für nötig, der den zeitgenössischen Ansprüchen genügen könnte und gleichzeitig eine angemessene Präsentation und Lagerung bieten könnte. „Aber kann der Apparat Museum, selbst in seiner flexibelsten Variante, je in der Lage

¹⁵⁷ Donald Judd, Projekt Marfa 1973 – 1979, S 48 – 56, in: Köb 2000, S 49.

¹⁵⁸ Donald Judd, Projekt Marfa 1973 – 1979, S 48 – 56, in: Köb 2000, S 50.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Artists on museums, The museums world, Arts yearbook 9, 1967.

sein, adäquat auf progressive Entwicklungen reagieren?“¹⁶¹ stellt Raussmüller die Schwerfälligkeit des Museums zur Diskussion.

Da der gebaute Museumsraum oftmals in direkter Konfrontation mit der ausgestellten Kunst steht und dies teilweise in Widerspruch zu den Überzeugungen der einzelnen Künstler zu sehen wäre, war die Schöller-Kammgarnfabrik in Schaffhausen eine ideale Lösung. Nach eigenen Angabe waren die *Hallen für Kunst* [Abb. 19] Vorbild für eine ganze Entwicklung von so genannten *Loft-Museen*. Beispielhaft seien hier das *Dia Arts Center* in Beacon im Bundesstaat New York und die *Deichtorhallen* Hamburg genannt.

Eine weitere Neuerung war, dass die gezeigte Kunst nicht als temporäre Ausstellung geplant war, sondern dass die „installative Kunst“¹⁶² durch Beständigkeit und Zeit seine Wirkung entfalten konnte. Die großzügige räumliche Situation sollte vor allem die einzelnen Positionen der zwölf ausgestellten Künstler klar vermitteln können.

Das Ausweichen in verlassene Fabrikstrukturen kulminiert wiederum im Umbau des *Tate Modern* in London durch Herzog & de Meuron, die damit eines der populärsten Museen schufen und in naher Zukunft eine Erweiterung abschließen werden.

¹⁶¹ Raussmüller Sauer 2005, S 227.

¹⁶² Raussmüller Sauer 2005, S 227.

6 Exkurs: Postmoderner Paragone der Künste

Angelehnt an den Wettstreit der Künste um die ideologische Vorrangstellung zur Zeit der Renaissance und des Barock, kann nach den vorangegangenen Diskussionen auch im Bereich der Museumsarchitektur eine diesbezügliche Rivalität zwischen den Kunstgattungen Malerei, Skulptur und Architektur beobachtet werden. Als zunehmende Schwierigkeit kommt hinzu, dass die Grenzen der Medien in der postmodernen Kunstproduktion zunehmend verschwimmen, wodurch eine klare Abgrenzung fast unmöglich ist. Darüber hinaus interagiert die Kunst verstärkt mit dem Raum selbst, sowohl in aktiver als auch passiver Hinsicht. Räume sind vermehrt in der Art gestaltet, dass sie diese Interaktion voraussetzen und treten damit auch in eine Konfrontationsbeziehung mit den Ausstellungsobjekten.

Dieses Kapitel soll sich vor allem mit der Frage nach dem Verhältnis der Kunst und ihrer Hülle beziehungsweise zwischen dem Ausstellungsobjekt in seinen architektonischen Strukturen zu seiner Aufbewahrung beschäftigen. Da das Thema einer ausführlichen Betrachtung des historischen Paragone-Streits aber über den Umfang dieser Arbeit hinausgehen würde, beziehe ich mich rein auf jene Aspekte, die ich für die Auseinandersetzung im 20. bzw. 21. Jahrhundert als relevant erachte. Die Komplexität der Fragestellung soll hier nur kurz angesprochen werden und eventuell einen Anstoß zu weiterer Forschung geben. Damit soll die Bedeutsamkeit der theoretischen Grundlage nicht verschwiegen werden, sondern der Fokus rein auf die gewählte Problemstellung erhalten bleiben.

6.1 Was ist der Paragone im 20. Jahrhundert?

Prinzipiell handelt es sich bei dem Paragone-Konflikt um eine Auseinandersetzung um die Vorrangstellung insbesondere zwischen der Malerei und der Bildhauerei. Wiederholte Vorwürfe an die Museumsarchitektur zu *skulptural* zu sein und absichtlich in Konfrontation mit dem ausgestellten Kunstwerk zu treten, spiegelt die Aktualität dieses Streitpunkts wider. Andreas Schnitzler geht in seiner Dissertation¹⁶³ zum Thema „Wettstreit der Künste – Zur Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert“ auf die fortgeführten Wertungsnormen in der modernen Kunst ein. In dieser haben gewisse

¹⁶³ Andreas Schnitzler, Wettstreit der Künste – Zur Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert, Diss., Karl Franzens Universität Graz, 2007.

Bewegungen auch immer eine Vorrangstellung bestimmter Kunstgattungen zur Folge gehabt:

„Der Paragone-Konflikt ist, vereinfacht formuliert, der Streit um die auf einen künstlerischen Endzweck ausgerichtete Instrumentalisierungsfähigkeit der verschiedenen Gattungen. Ändern sich, aus welchen Gründen auch immer, die künstlerischen Ambitionen bzw. Ziele, so werden auch die Gattungen erneut auf ihre Vermittlungstauglichkeit hin untersucht.“¹⁶⁴

Schnitzlers Fragestellung ist auch für den vorliegenden Kontext relevant. Er bezeichnet den Paragone-Streit als „Reinigungsprozess“¹⁶⁵ der Gattungen, bei dem sich speziell „die Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst“ als Leitbegriff im Paragone-Konflikt des 20. Jahrhunderts etablierte. Mit dem Aufkommen der Fotografie war beispielsweise die Gattung der Malerei herausgefordert und musste sich einem künstlerischen „Wettbewerb“ stellen. „Diese [die Malerei, Anm.] reagiert auf das neue Medium mit einer Wendung zur Selbstanalyse, um jene Elemente herauszufiltern und in den Mittelpunkt künstlerischer Betrachtungen zu stellen“¹⁶⁶.

Andreas Schnitzler nennt als weiteres Exempel die *Ready-Mades* von Marcel Duchamp, indem dieser Alltagsgegenstände in den Kunst-Status erhob. „Es ist demnach der Paragone zweier verschiedener Kunstauffassungen, die durch die Personen Duchamp und Greenberg explizit werden. Der Wettstreit heißt nun Konzept kontra Geschmack, Avantgarde kontra Formalismus, Kunst als Reflexion sozialer Konventionen kontra l’art pour l’art, Beuys kontra Noland.“¹⁶⁷

Zur Zeit des eigentlichen Paragone-Streits wurde der Diskurs hauptsächlich über Traktate der einzelnen Künstler wie Leon Battista Alberti oder Leonardo da Vinci ausgetragen. Heute werden die Diskussionen vor allem in die einzelnen Wissenschaftsbereiche und in deren Fachliteratur, aber auch in die Ausstellungsräume von Museen verlegt. Dabei kommen gewisse Argumente und durchklingende Vorwürfe an die Dominanz der Architektur immer wieder auf, ohne sie ausführlich genug, und vor allem fachübergreifend zu diskutieren.

6.2 Zwischen den Polen *Funktion* und *Skulptur*

Im Hinblick auf die Museumsarchitektur lassen sich zwei gegensätzliche Pole im Diskurs

¹⁶⁴ Schnitzler 2007, S 47.

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Ebenda, S 47.

¹⁶⁷ Ebenda, S 80.

feststellen. Auf der einen Seite wird der Architektur eine dienende Rolle für die Kunst zugesprochen, die eine zurückhaltende und bescheidene Behausung für die ausgestellten Werke sein soll. Auf der gegensätzlichen Seite hingegen findet sich die autonome Architektur, die sich selbst ausstellt und dadurch zu einer emanzipierten Skulptur erklärt. Die Kunst wird dabei zu einem reinen Dekorationsobjekt degradiert, die sich auf verlorenem Posten mit der *Arroganz* der Architekten befindet.¹⁶⁸ Heinrich Dunst befürchtet gar, dass die Autonomie des Kunstwerkes gefährdet ist, indem das Museum stetig versucht, es in einen Kontext einzuordnen und es damit zu relativieren.¹⁶⁹ Als sich die Malerei jedoch von seinem abgrenzenden Rahmen emanzipierte und die Wand als Teil des Kunstwerks selbst definierte, sowie auch die Skulptur ihren Sockel verlor und der Sockel selbst zur Skulptur wurde, fingen die Kunstwerke an „sich gegenseitig den Raum streitig zu machen“ und dabei „ganz spezifische, exakt definierte, aber äußerst unterschiedliche Anforderungen an seine Qualitäten“ zu stellen.¹⁷⁰

Klarerweise muss man diese gegensätzlichen Ansätze als jeweils sehr subjektive Ansichten betrachten. Je nachdem wie man zur Architektur einerseits oder zur Kunst andererseits steht, schwanken die Meinungen in einem großen Graubereich zwischen diesen eben genannten Polen. Die Bezeichnungen „Raumkunstwerk“¹⁷¹ und „Ausdrucksbarock“¹⁷² sind aber auch im Architekturdiskurs kritische, fast zynische Bezeichnungen für mancherlei Ausformung der heutigen Museumsarchitektur. Andreas Schnitzler beschreibt die Konfrontation zwischen Realität und Künstlichkeit wie folgt:

„Im 20. Jahrhundert wird unter Bezugnahme auf die Konkretheit der Aufschwung der Skulptur eingeleitet, bis im Konstruktivismus die reale dreidimensionale Form über die gemalte zweidimensionale siegt. Die folgenden Avantgarde-Bewegungen zeigten, dass die Kunst nicht zwingend nach einer Künstlichkeit verlangt. Wie viel Realität verträgt die Kunst? – wurde zu einer der entscheidendsten Fragen der Kunsttheorie des vergangenen Jahrhunderts.“¹⁷³

Auf die vorliegende Fragestellung umgelegt würde die Frage anders lauten: *Wie viel Architektur verträgt ein Museum und die Kunst, die es beinhaltet?* Die Vorraussetzung

¹⁶⁸ U.a. siehe Argumentation von Peter Weibel, in: Weibel 2000.

¹⁶⁹ Heinrich Dunst, Installation für das MAK, Wien 1997, S 23- 25, in: Köb 2000, S 23.

¹⁷⁰ Heinrich Dunst, Installation für das MAK, Wien 1997, S 23- 25, in: Köb 2000, S 23.

¹⁷¹ Newhouse 2005.

¹⁷² Von Moos 2001, S 45.

¹⁷³ Schnitzler 2007, S 89.

dabei wäre, die Architektur als schöpferischen Akt zu definieren und den künstlerischen Mehrwert anzuerkennen.

Für Walter Gropius darf sich architektonischer Ausdruck dahingehend ohne weiteres in den Möglichkeiten seiner Zeit bewegen. Während in früheren Jahrhunderten mit Gewölben, Kuppeln und Bögen gearbeitet wurde, sind es heute Stahl- und Betonskelette, die das Aussehen prägen. „Strukturelle Systeme sind die Mittel zur Verwirklichung architektonischer Schöpfungen, deren eigentliches Medium aber der Raum selbst ist.“¹⁷⁴

Setzt man die Konstruktion des *Guggenheim Museums* in New York als den Beginn des *Museum als Skulptur* fest, so ergibt sich bereits eine mittlerweile fünfzigjährige Entwicklung eines Künstler-Architekten. Es lässt sich schon seit längerem beobachten, dass der Architekt, im Grunde eigentlich der Bauaufgabe und damit auch einer gewissen Funktionalität verpflichtet, mitunter nicht direkt auf die notwendigen Anforderungen eines Museums eingeht. Es bekommt den Anschein, als wolle er etwas Expressiveres und Dauerhafteres gestalten. Jedoch haftet schon dem Begriff des ‚Gestaltens‘ eine künstlerische Konnotation an. Besonders schwierig scheint die Einordnung vom *Guggenheim Bilbao* [Abb. 20, 21] und dem *Guggenheim New York* [Abb. 11, 39] als Beispiele *par excellence* für die Auseinandersetzung der Architektur mit dem Inhalt. „Spektakuläre, grandiose Bauten und bahnbrechend innovative Architektur sind beide Häuser [*Guggenheim New York* und *Bilbao* Anm.], als Museum sind sie in gleicher Weise ungeeignet.“¹⁷⁵ Henning Meyer streicht noch zusätzlich das „prekäre Verhältnis zwischen Architektur und vorbestimmter Nutzung“ heraus, das bei den neueren Bauten zu einer immer größeren Hürde für die Kuratoren wird. Dadurch wurde die Aufgabe *Museum* unter Vernachlässigung der eigentlichen Funktionen zunehmend zu einem Statement auch für die Architektur im Allgemeinen. Ihre Entwicklung wurde dabei beträchtlich von Vorreiterbauten wie Bilbaos ausdrucksstarkem Monument von Frank O. Gehry geprägt. Markus Lüperts zieht dabei jedoch auch die bildende Kunst zur Verantwortung:

„Es ist notwendig den Unterschied, Kunst und Architektur zu betonen, denn ich glaube, dass die Architektur immer eine eigene Disziplin war, eine arrogante Disziplin war, die die Kunst nicht brauchte. Die Kunst hat sich, vielmehr die Bildende Kunst, der Architektur bemächtigt, sie okkupiert, sie als Bildträger, Skulpturenräume, Ornamentstützen benutzt und ihr offensichtlich in den letzten

¹⁷⁴ Gropius 1955, S 133.

¹⁷⁵ Christoph Vitali, Les „Must“ de Guggenheim, S 83 – 91, in: Hoffmann 1999, S 89.

*Jahrhunderten bis heute die Vorherrschaft streitig gemacht.*¹⁷⁶

Wie schon Hans Belting (siehe Kapitel 4) festgestellt hat, so hat das *Funktionieren* eines Raumes grundlegend mit der Frage zu tun, was genau Kunst eigentlich ist – folgt man Schnitzler ist dies eine stetige Frage des Paragone. „Die dienenden Teile des Hauses sind nicht mehr von den bedienten Teilen getrennt“, denn heute werden die architektonischen Elemente selbstbewusst gezeigt und sind gar Teil des Ausstellungskonzeptes. Zudem ist der Besucher eingeladen an diesem Parcours teilzunehmen.¹⁷⁷

Die Begeisterung kennt in der Architekturliteratur ob der Inszenierung mithilfe von Licht und Form oftmals keine Grenzen, dies trifft sowohl auf *skulpturale* aber auch auf eher an der *Minimal Art* orientierte Museumsgebäude zu. Der Vorwurf der Theatralität kann großteils an den zahlreichen Medienberichten über diverse Museumsneubauten verfolgt werden. Jedoch kann man schon seit den ersten Museumsgebäuden die Repräsentation als eine der Hauptfunktionen dieser Architektur sehen. Der „Kampf um Prestige [war] immer schon die treibende Kraft des Paragone-Streits“¹⁷⁸, so Schnitzler. Museen in nahezu skulpturähnlicher Form geraten oftmals ins Kreuzfeuer der Kritik, von Seiten der Künstler ebenso wie jener der Kuratoren. Markus Lüpertz äußerte sich hierzu: „Dieser Trend, die Architektur mit Kunst totzuschießen oder umgekehrt, der Versuch der Architektur künstlerischer zu sein als die Kunst ist die Problematik, der wir uns heute gegenüber sehen.“¹⁷⁹ Dazu passt auch Marcel Duchamps sarkastische Antwort auf die Frage nach dem Unterschied zwischen Skulptur und Architektur: „one has plumbing“.¹⁸⁰

Bestechend in der Diskussion ist, dass sich manche Architekturbüros zum Beispiel auch um die Gestaltung eines Bühnenbildes verdient machen können, wie beispielsweise Herzog & de Meuron 2006 für die Aufführung „Tristan und Isolde“ an der Berliner Staatsoper. Oder, um ein weiteres Beispiel für die verschwimmenden Grenzen zu nennen, Zaha Hadids neu eröffnetes *MAXXI*, das *Museum für die Kunst des 21. Jahrhunderts* in Rom [Abb. 22, 23], das am Eröffnungstag mit einer „choreographischen

¹⁷⁶ Markus Lüpertz, Kunst und Architektur 1985, S 62 – 65, in: Köb 2000, S 63.

¹⁷⁷ Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 20.

¹⁷⁸ Schnitzler 2007, S 86.

¹⁷⁹ Markus Lüpertz, Kunst und Architektur 1985, S 62 – 65, in: Köb 2000, S 63.

¹⁸⁰ Zitiert in: John C. Welchman, Architecture : Sculpture S 235 – 258, in: Guasch, Zulaika 2004, S 234.

Ausstellung“¹⁸¹ bespielt wurde, dabei aber kein einziges Ausstellungsobjekt beinhaltete. Auch Libeskind's *Jüdisches Museum* in Berlin [Abb. 24] schaffte es, zahlreiche Besucher ohne eine eigentliche objektorientierte Ausstellung anzulocken. Markus Lüpertz kritisiert vor allem die kaum mehr definierbaren Gattungsgrenzen:

*„Alle Architekten zeichnen nicht etwa Entwürfe, nein sie zeichnen, alle Architekten schreiben nicht etwa Rechnungen, nein Gedichte, manche sogar Bücher. (Gott sei Dank malen alle Architekten nicht). [...] Aber es muss gebaut werden, also bauen wir Kunst.“*¹⁸²

Wenn Architektur als Kunstwerk also alleine stehen darf, als monumentale Skulptur akzeptiert wird, dann wäre sie in der Hinsicht aber gleichzeitig befreit vom Anspruch *funktional* zu sein. Denn Kunst muss nicht immer sinnvoll sein, muss nicht immer einem Zweck entsprechen, Kunst darf sich selbst genügen.

Damit kehrt die Diskussion zu einer der essentiellen Fragen zum Bezug der Architektur zurück, wie sie Henning Meyer stellt: „Heißt das also, die lapidaren ICOM-Anforderungen wörtlich zu nehmen und zur Zweckarchitektur zurückkehren?“¹⁸³ Eine Beschränkung auf die reine Funktionalität von Architektur, wie sie in der Architekturgeschichte öfter gefordert wurde, würde das Leben so manch eines Kurators erleichtern. Aber gibt es diesen Weg zurück eigentlich? Oder ist die Entwicklung bereits zu weit fortgeschritten? Ob sich diese Funktionalität und die architektonische Einzigartigkeit bei einem Museum gegenseitig ausschließen oder sich vielleicht bedingen, bleibt eine der aktuellen Fragestellungen in Bezug auf die Positionierung des Museums im 21. Jahrhundert.

Der oft bemühte Begriff des *Gesamtkunstwerkes* kann auf Museen also nur in den seltensten Fällen zutreffen. „Wir gehen dabei eingeständenermaßen von der romantischen Idee aus, dass die Künste, d.h. die Architektur und die ausgestellten Kunstwerke, sich gegenseitig erhellen können.“¹⁸⁴ Dies kann nur gelingen, wenn Architektur auch als Kunst verstanden und gesehen wird, wenn also eine Interaktion zwischen Ausstellungsobjekt und umgebener architektonische Struktur möglich ist. Tobias Wall argumentiert, dass die Kunst versucht, sich aktiv der Musealisierung zu

¹⁸¹ <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,652856,00.html> (letzter Besuch: 13.7.2011)

¹⁸² Markus Lüpertz, Kunst und Architektur 1985, S 62 – 65, in: KÖB 2000, S 63.

¹⁸³ Meyer 2008, S 120.

¹⁸⁴ Weibel 2000, S 10.

entziehen und sich im weiteren Verlauf *gegen* das Museum entwickelt.¹⁸⁵

Spiegelverkehrt ist natürlich auch die Entwicklung der Museen zu sehen. Wie in der vorliegenden Arbeit schon öfter angesprochen, tun sich die Museen immer schwerer, die aktuelle Kunstproduktion in einem adäquaten Umfeld auszustellen und damit vermittelbar zu machen. Wall spricht gar von einer „prinzipiellen Unvereinbarkeit von Kunst und Museum im 20. Jahrhundert.“¹⁸⁶ Der Kunstbegriff gehe über den des Museums hinaus und skizziere damit eine grundlegende Krise, in die die Institution des Kunstmuseums geraten sei.¹⁸⁷

Dennoch lässt sich heutzutage nirgendwo diese Auseinandersetzung deutlicher verfolgen als in der zeitgenössischen Museumsarchitektur.

6.3 Zusammenspiel von Raum und Kunstwerk

Die in London ansässige Frieze Foundation organisiert während der jährlich stattfindenden Frieze Art Fair so genannte Frieze Talks, bei denen unterschiedlichste Aspekte von Kunst zur Sprache kommen. Unter anderem wurden in den Jahren 2003 – 2005 unter den Themen „The Museum as a sculpture“, „Museum of the Future“ und „Architecture and the Museum“ verschiedenste Aspekte des Zusammenspiels zwischen Architektur und Kunst diskutiert.

Im Gespräch mit den Architekten David Adjaye und Wilfried Kühn¹⁸⁸ wurde unter anderem die Frage nach einem guten Museums-Masterplan erörtert. Kühn, zu dessen Klienten unter anderem die Österreichischen Galerien Belvedere zählten, nannte vor allem zwei wichtige Aspekte, die in Verbindung von Museen als Ausstellungsort für Kunst wichtig werden würden. Einerseits müsse die „Idee des Wandels“ bereits im Konzept enthalten sein, jedoch nicht im Verständnis der siebziger Jahre, als Flexibilität mit veränderbaren Stellwänden gleichgesetzt wurde. Seiner Meinung nach bedeute Flexibilität schon heute künftige Veränderungen im Kunstbegriff und damit in der Gestaltung von Ausstellungen vorzugreifen. Diesen Veränderungen muss sich das Museum trotz seiner, im Grunde bleibenden Struktur, anpassen können. Die Planung müsse auf viel kürzere Perioden ausgerichtet werden, denn seiner Meinung nach sei es unwahrscheinlich, dass heute Gebautes in hundert Jahren, wenn nicht schon in zwanzig Jahren, derselben Funktion nachkommen könne.

¹⁸⁵ Wall 2006, S 10.

¹⁸⁶ Wall 2006, S 12.

¹⁸⁷ Ebenda, S 13.

¹⁸⁸ Frieze 2003.

Als zweiten Aspekt sprach Kühn die Intentionen der Künstler selbst an, die nicht mehr einfach nur ihre Werke im Ausstellungshaus abliefern wollen. Gewünscht sind Räume, die eine Interaktion zulassen und damit absolut „non-neutral, strong and diverse“ sein müssten. Es ginge vor allem um eine räumliche Herausforderung, sowohl für den Künstler, den Kurator, aber auch für den Betrachter, der Zeuge eines einzigartigen Zusammenspiels wäre. Dies im großen Gegensatz zu dem weltweit standardisierten *White-Cube*-Prinzip, dessen konformistisch gefordertes Sehen keinerlei Spannung mehr mit sich brächte.

Dementsprechend äußerte sich auch Hans Hollein, der in einem Vortrag erklärte, dass er das Museum vor allem als ein matrixartiges Gebilde sehe. Dieses könne heutzutage nicht einer zeitlichen oder inhaltlichen Abfolge entsprechen, sondern zeichne sich durch die gleichzeitigen Strömungen und Gegebenheiten aus.¹⁸⁹ Er plädiert damit auch für eine sich ergänzende Sichtweise, denn für ihn seien das Bauwerk *als* Kunst oder als Behälter *für* Kunst keine gegenseitigen Ausschlussauffassungen.¹⁹⁰ Auch Hans Hollein sieht somit in der gegenseitigen Konfrontation einen Hauptaspekt in der Arbeit zwischen Architekt und Künstler. Der Künstler müsse mit einem räumlichen Statement, einem räumlichen Gebilde konfrontiert werden, bevor er sich diesen in Besitz nehmen könne.¹⁹¹ Diese Auseinandersetzung des Kunstwerks, des Objektes mit dem charakteristischen Raum ist für ihn „über das Bewahren und Aufheben des Objektes hinaus eben auch eine Funktion des Museums moderner Kunst.“¹⁹² „Ich kann ausstellen, ich kann aufstellen und ich kann abstellen,“¹⁹³ bekräftigt Hans Hollein seinen Standpunkt.

Mit diesen angeführten Argumenten würde die Architektur mit der Kunst eine gewisse Symbiose eingehen, und laut Kühn sei diese Zusammenarbeit sowohl von Seiten der Künstler als auch der Architekten durchaus gewünscht. Sie werden durch einen Dialog und gemeinsames Interesse an künstlerischen und auch architektonischen Strukturen charakterisiert, ebenso wie an unterschiedlichsten Fragen zu Raum und Räumlichkeit.

Peter Eisenmann stellt demgegenüber vor allem die Gegenpositionen zu einer Architektur, die sich zu schnell geschlagen gibt:

„Wir wollen hier Kunst ausstellen, aber müssen wir das unbedingt so tun, wie es herkömmlicherweise getan wird, vor neutralem Hintergrund? Mit anderen

¹⁸⁹ Hans Hollein, Der charakteristische Raum, S 47 – 53, in: Weibel 2006b, S 51.

¹⁹⁰ Ebenda, S 47.

¹⁹¹ Ebenda, S 52.

¹⁹² Ebenda, S 50.

¹⁹³ Ebenda.

Worten, soll die Architektur Hintergrund für die Kunst sein? Muss deshalb die Architektur der Kunst dienen? Ich antworte drauf: ‚Auf keinen Fall.‘ Architektur sollte die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen. Sobald man die Gewohnheiten in Frage stellt, in der Weise wie Museumskuratoren Kunstwerke ausstellen oder Kunstkritiker über Werke in den Museen schreiben, stört man das Gleichgewicht. Die Kunstkritiker verabscheuen meinen Bau, die Kuratoren auch. Warum? Weil er sie zwingt, erneut über das Verhältnis von Gemälde und Raum nachzudenken. In Museen möchten selbst die radikalsten Künstler, dass die Architektur klein beigibt und als Sockel oder Staffelei fungiert.“¹⁹⁴

Dennoch müssen viele Fragen an dieser Stelle noch offen bleiben.

Stehen wir vor einer neuen ‚Revolution‘ im Zusammenspiel von Architektur und Kunstwerk? Ist diese überhaupt noch möglich? Und nehmen wir demnächst an einem Umbruch in der Art Kunst zu schauen teil?

¹⁹⁴ Weibel 2000, S 10.

7 Das Museum im öffentlichen Raum

„Jenes Museum war das beste, in das man geriet, ohne es zu merken. Architektonisches Indiz war der öffentliche Weg, der durch den Museumskomplex führt, bestückt mit Restaurants, Cafeterien, womöglich auch Shops und Boutiquen.“¹⁹⁵

Zwar versieht Wolfgang Pehnt seine Aussage eher mit einer negativen Konnotation, gemeint ist aber vor allem das Museum als Teil eines städtischen Gefüges und des Alltags. Wenn der Kunsttempel als Ort der Bewunderung und des Erstaunens ausgedient hat, was ist gegen ein Museum zu sagen, das vollständig mit dem Alltäglichen verschmilzt? Ist es nicht die Fortsetzung der heutigen Popkultur und einer urbanen Umgebung, wo alles *Kunst* aber damit auch alles *Museum* sein kann?

Der Entschluss, ein Museum an einem bestimmten Standort zu bauen, ist für die jeweilige Stadt oder Gemeinde meist mit zahlreichen Erwartungen von Seiten der Politik aber auch der Bevölkerung verbunden. Ein neues Museum beeinflusst unmittelbar seine direkte Umgebung, seine Auswirkungen können daher sowohl demographischer als auch wirtschaftlicher Natur sein.

Selbst wenn sich dieses Kapitel vorrangig auf den städtischen Kontext bezieht, soll die Vielschichtigkeit der Museen in ländlicheren Gegenden nicht verschwiegen werden. Viele der Argumente sind auch auf diese anwendbar.

Der amerikanische Kulturhistoriker Lewis Mumford bezeichnete schon 1961 das Museum als die „typischste Einrichtung der Metropole“, weil es in konzentrierter Form Komplexität und Vielfalt repräsentiere¹⁹⁶. Des Weiteren sei das Museum als strukturgebendes Element durch eine „*intrinsic relationship*“ mit der Stadt verbunden, selbst wenn das Museum in derartiger Form aus einer historischen Betrachtung eine recht junge Einrichtung darstellt.¹⁹⁷

Meist ist die bauliche Situation sogar bereits in den Ausschreibungstexten der Architekturwettbewerbe beschrieben und die Architekten sind dadurch angehalten, die Stadt um den neuen Standort herum ebenfalls ins Konzept mit einzubeziehen.

¹⁹⁵ Pehnt Wolfgang, in: Lampugnani 1990, S 22.

¹⁹⁶ Lewis Mumford, Die Stadt. Geschichte und Ausblick, München 1980, Bd. 1, 655ff. zitiert in: Naredi-Rainer 2004, S 38.

¹⁹⁷ Bezug von Giebelhausen auf Lewis Mumford, in: Giebelhausen 2003, S 1.

„Städtebauliche Aspekte sind zu einem Hauptfaktor der architektonischen Planung geworden,“¹⁹⁸ bestätigt Stephan Barthelmeß. Denn der repräsentative Charakter, den ein Museum mit sich bringt, muss natürlich, wie jedes andere Gebäude auch, in den urbanen Kontext eingebettet werden.

*„Sie [die neuen Museen, Anm.] sind eine Mischung von Wesentlichem und Nebensächlichem, oder, konkreter gesagt, ein Amalgam der spezifischen Probleme, die mit dem öffentlichen Ort der Begegnung von Mensch und Werk mit den städtebaulichen Großstaten zusammenhängen, die die Prestigewünsche und die repräsentativen, touristischen und spielerischen Ziele einer Stadt erfüllen sollen.“*¹⁹⁹

Trotz der oft hohen Kosten und damit der hohen Belastung für die Stadtbudgets lohnt sich eine dementsprechende Investition meist vor allem auf langfristige Sicht. Dies beweist auch ein Immobilienentwickler, der in der englischen Stadt Manchester elf Millionen Euro zum Bau des *Imperial War Museums North* [Abb. 25] beisteuerte, das 2002 eröffnet wurde. Er hatte bereits die umliegenden Grundstücke gekauft und erwartete auf diese Weise eine beträchtliche Steigerung des Grundstückwertes.²⁰⁰ Joseba Zulaika erklärt den Vorgang in seinem Aufsatz über das Bilbao-Phänomen: Der Zerfall einer Stadt oder eines Viertels sei die Voraussetzung für eine Reinvestition, deren potentieller Wert sich an einem sogenannten „rent gap“ orientiert. Diese Mietdiskrepanz ergibt sich durch einen aktuellen Wert von Grund und Boden im Vergleich mit dem zukünftigen Wert. Zerfall sei also der notwendige Zustand, bevor man wieder investiert. Bilbao ist damit das Beispiel *par excellence* für eine ebensolche Gentrifizierung mit höherem Wert der Grundstücke nach Eingriffen in die Umwelt.²⁰¹ Dadurch könnte man das Museum als ein Strukturelement betrachten, das sich direkt auf sein städtebauliches Umfeld auswirkt. Ein Museum zieht wegen seiner Besucherfrequentierung Cafés, Restaurants und Geschäfte an. Zudem wird meist rund um das Museumsgebäude eine Art urbaner Aufenthaltsort im Sinne eines Stadtplatzes errichtet. Dem vorhergehenden Beispiel folgend hat ein erhöhter Mietzins häufig auch eine Umstrukturierung der wohnhaften Bevölkerung zur Folge, eine Gentrifizierung der Anrainer. Ebenso kann die Attraktivität für Touristen ausschlaggebende Einflüsse auf den wirtschaftlichen Standort haben, dessen bestes Beispiel wiederum die baskische Stadt Bilbao ist. (siehe Abschnitt: *Der Bilbao-Effekt*)

¹⁹⁸ Barthelmeß 1988, S 39.

¹⁹⁹ Rémy Zaugg, Die unumgängliche Propädeutik, S 134 – 139, in: Köb 2000, S 135.

²⁰⁰ Martina Stemmer, Auf der Suche nach dem coolsten Stadtmuseum, Der Standard, 3.3.2010.

²⁰¹ Joseba Zulaika, Desiring Bilbao: The Krensification of the Museum and its Discontents, S 149 – 170, Guasch, Zulaika 2004, S 154.

Kulturellen Bauten wird dadurch generell ein hoher Stellenwert in der Entwicklungspolitik der Städte zugeschrieben, was schon im vorhergehenden Jahrhundert in den großen Kulturbezirken unter anderem in Wien, Frankfurt am Main, Berlin aber auch Amsterdam nachvollzogen werden kann.

Seit dem bedeutungsvollen Bau von Karl Friedrich Schinkel in Berlin war die urbane Struktur in den Entwürfen der Architekten ein gewichtiger Bezugspunkt. Das Museum als Repräsentationsbau musste und wollte mit den übrigen Gebäuden in Beziehung gesetzt werden. Die Übersetzung dieser Repräsentationsfunktion fand sich in der Monumentalität des Baus wieder und sollte, wie ein Palast oder eine Kathedrale, zuallererst einmal die Größe und Vormachtstellung vermitteln und sich darüber hinaus im internationalen Gefüge manifestieren. Die Stadt fungiert dabei als „formgenerierendes Element“ und schafft eine Identität für das Unternehmen [gemeint ist das Museum, Anm.] aber nimmt auch am Verständnis und Selbstverständnis für sich und seine Umgebung teil.²⁰²

Was in Frankfurt vor allem während der Kulturreform der achtziger Jahre sichtbar wurde, war der Versuch, die eigene Identität mithilfe von Museen vermittelbar zu machen. Durch die in vielen Städten beträchtliche Zerstörung des Zweiten Weltkrieges war architektonisch zuerst die Deckung der primären Bedürfnisse wie Wohnungen, Schulen, Krankenhäuser und Fabriken vorrangig. Danach widmete man sich Kirchen und Theatern um dem Bedürfnis nach der eigenen Identität nachzugehen, dessen Ausdruck aber auch die Museen heute sind. ²⁰³ „Erst als der Zyklus kommunaler und staatlicher Repräsentationsbauten abgewickelt war, als Rathäuser, Theater, Sportarenen und Mehrzweckhallen standen, erhielt das Museum seine eigene Chance.“²⁰⁴

Ein Beispiel für diesen Eingriff in ein urbanes Gefüge war die Gründung des Frankfurter Museumsufers [Abb. 26] in der Nachkriegszeit. Die im Krieg großflächig zerstörte Stadt hatte durch die Schäden große Teile seiner baulichen Substanz verloren und war im Wiederaufbau vor allem daran interessiert seine Identität und seinen Charakter wiederzuerlangen. Zusätzlich war Frankfurt am Main in den vierziger Jahren als einer der Spitzenkandidaten für die neue Hauptstadt der BRD im Gespräch, verlor jedoch das

²⁰² Hans Hollein, Der charakteristische Raum, S 47 – 53, in: Weibel 2006b, S 48.

²⁰³ J. P. Kleihues, zitiert in: Naredi-Rainer 1989, S 196

²⁰⁴ Pehnt Wolfgang, in: Lampugnani 1990, S 21.

Rennen gegen Bonn.

Frankfurts „*urban reinvention*“²⁰⁵ war eine Reaktion auf eine deutschlandweite Studie aus den Jahren 1979–80 über das Image der Stadt, bei der ein großes Manko in kulturellen Belangen festgestellt wurde.²⁰⁶

Der Ausbau des Mainufers zu einer Museumsmeile, zu dem heute dreizehn Museen zählen, war ein bewusst geplanter Eingriff unter dem Einfluss des damaligen Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann. Er verfolgte eine radikale „*culture-for-all*“-Kulturpolitik in der Museen eine Schlüsselrolle zukam.²⁰⁷ Nicht nur die Aufwertung der Stadt war Ziel der Maßnahmen, sondern auch eine Sicherstellung der historischen Vorortatmosphäre, denn diese wäre sonst in den Grundstückspekulationen verloren gegangen.²⁰⁸

Unter anderem beteiligten sich namhafte Architekten an den Um- und Neubauten, darunter Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Josef Paul Kleihues, Günter Behnisch und Hans Hollein. Die Stadt Frankfurt investierte mit einem beispiellosen jährlichen Kulturbudget in eine „Umwegfinanzierung“²⁰⁹. Durch die Investition in Kulturbauten und -programme sollte der Lebensstandard steigen, sich dadurch Firmen ansiedeln und Geschäftsflächen gebaut und genützt werden. Damit ließen sich wiederum Sponsoren und Investoren anlocken und dies käme wiederum dem Finanzhaushalt zugute.²¹⁰ Die Konzentration der Museumseinrichtungen und die Namensgebung waren dementsprechend ebenfalls Teil eines übergreifenden urbanen Konzeptes, die zum positiven Image der Stadt beitragen sollten. Außerdem kommunizierte man eine Ausrichtung auf die Zukunft, die auch anziehend auf Investoren und Unternehmen wirken sollte. Die Bezeichnung des *Museumsufers* trägt eine gebündelte Idee nach außen²¹¹, wie bereits Berlin mit seiner Museumsinsel vorgezeigt hatte. Die Benennung vermittelte unmissverständlich die Botschaft einer Konzentration von Kulturbauten, weshalb man in den letzten Jahrzehnten eine Häufung von Museumsmeilen, -bezirken, -inseln und Kulturforen erkennen kann. Auch das Museumsquartier Wien ist Ausdruck eines solchen Kulturzentrums. Vielleicht nur mithilfe der Eingriffe in die kulturelle Entwicklung Frankfurts ist die Stadt die Metropole geworden, die es heute ist. Obwohl

²⁰⁵ Giebelhausen 2003, S 76.

²⁰⁶ Ebenda, S 81.

²⁰⁷ Ebenda, S 83.

²⁰⁸ Ebenda, S 85.

²⁰⁹ Vgl. Pehnt Wolfgang, in: Lampugnani 1990, S 27.

²¹⁰ Ebenda.

²¹¹ Ebenda, S 26.

die direkte Auswirkung der Museumsmaßnahmen empirisch nicht nachweisbar ist, hält Michaela Giebelhausen die erfolgreiche Transformation und auch den finanziellen Erfolg dennoch für eine sehr wahrscheinliche Folge der Eingriffe.²¹²

Michaela Giebelhausen führt unter anderem auch den Ausbau der Wiener Ringstraßen als weiteres Beispiel an.²¹³ Ziel war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Restrukturierung der Stadt rund um das Wiener Stadtzentrum, wozu in gleichem Maße Museen, wie auch eine Universität oder ein Parlament gehörten. Den einzelnen Gebäudetypen wurde damit eine Bedeutung auf gleicher Ebene beigemessen, denn die Ringstraße war das Repräsentationsprojekt *per se* um die Vorrangstellung der Monarchie zu deklarieren. Diese Tatsache alleine zeigt auf, dass der Gebäudetypus *Museum* bereits bewusst eingesetzt wurde und damit seinen fixen Platz im modernen Stadtbild Ende des 19. Jahrhunderts etabliert hatte.

Die zwei sich gegenüberstehenden Zwillingsbauten, das *Kunsthistorische* und das *Naturhistorische Museum* [Abb. 27], vermitteln genau dieses Strukturierungsmoment. In angrenzender Nachbarschaft zur Hofburg und weiteren wichtigen Regierungsbauten wirkt der Wunsch nach reiner Vermittlung von Wissen eher zweitrangig. Das als Kaiserforum geplante Stadtviertel erhielt mit dem Umbau der von Johann Bernhard Fischer von Erlach entworfenen Hofstallungen 2001 seine Fortführung. Mit der Eröffnung des *Museumsquartiers* [Abb. 28] etwa ein Jahrhundert nach dem Ringstraßenbau wurde ein wichtiger Eingriff in die Museumslandschaft Wiens vorgenommen. Der Museumsbezirk wurde um die vom Architekturbüro Ortner & Ortner gestalteten Museumsbauten, der *Sammlung Leopold* und dem *Museum für moderne Kunst Sammlung Ludwig*, innerhalb der ehemaligen Hofstallungen erweitert und dadurch ein regelrechtes Kulturzentrum geschaffen. Mit den umliegenden Parkanlagen etablierte sich der weitläufige Hof zu einem Aufenthaltsort für Stadtbewohner und Touristen, die sich inmitten Kunst, Kultur aber auch Restaurants und Geschäften wieder finden. Es entstand „ein einzigartiger urbaner Raum, der die bestehenden kulturellen Zentren der Stadt noch näher zusammenrücken lässt.“²¹⁴ Cindy Alexa Paul spricht in ihrer Diplomarbeit über das Museumsquartier sogar von einem „MQ-Effekt“, angelehnt an den Begriff des *Bilbao-Effekts*, der die Steigerung der

²¹² Giebelhausen 2003, S 99.

²¹³ Ebenda, S 4ff.

²¹⁴ www.mqw.at (Letzter Besuch: 14.7.2011)

Besucherzahl durch den Standortvorteil ausdrücken soll.²¹⁵ Besonders durch einen gewissen Agglomerationsvorteil entwickelte sich das Viertel zu einem erfolgreichen Projekt, das es heute, zehn Jahre nach seiner Eröffnung, noch immer ist.

Bezogen auf den urbanen Kontext sehe ich im besonderen zwei Gründe, die die Aufgabe eines Museums in einem städtischen Umfeld erklären und eventuell die Frage beantworten, warum man sich die außerordentlichen Ausgaben für einen der Stararchitekten leistet.

Einerseits ist das identitätsstiftende Moment für Stadt, Land, Staat oder Kultur aus meiner Sicht einer der Hauptgründe, wieso neue Museen angeregt werden. Andererseits sei hier aber auch die Hoffnung auf einen zweiten *Bilbao-Effekt* genannt und die damit einhergehende Transformation der städtischen Umgebung und die damit eng zusammenhängenden wirtschaftlichen Vorteile.

7.1 Der Bilbao-Effekt

In Europa nahm die baskische Region rund um seine größte Stadt Bilbao lange Zeit die Position des Sorgenkindes ein. In der industrialisierten Stadt ging die Wirtschaft zurück und führte durch das Wirtschaftsvakuum in eine Krise der Haupteinnahmequellen Schiffsbau, Eisen und Stahl, sowie Maschinen-Werkzeuge. Diese Tatsache mündete in eine hohe Arbeitslosigkeit, Umweltverfall, aber auch städtische Stagnation und Emigration. Bei der aufstrebenden Wirtschaft Europas konnte Bilbao damals nicht mitziehen. In den frühen achtziger Jahren forcierte die baskische Region jedoch ein umfassendes Wiederbelebungsprogramm zu dem unter anderem auch die kulturellen Reformen zählten. Der Schwerpunkt lag auf der Verlagerung von einer Industrie- zu einer Dienstleistungsorientierung. Damit einhergehend wurde das Gesundheitssystem erneuert, Ausbildungsprogramme angeboten und auch die Straßen und die Kommunikationsinfrastruktur ausgebaut sowie ein Sozialversicherungsnetz eingerichtet. Ziel war vor allem ein steter Fortschritt, der nicht in *tabula-rasa*-Manier durchgesetzt wurde. Die baskischen Bemühungen um Autonomie und die immer noch aktive Untergrund-Organisation ETA hinderten jedoch zusätzlich ein wirtschaftliches Vorankommen. „Architecture has become a strategic instrument in this highly charged political atmosphere“²¹⁶ beschreibt Joseph Giovannini die Funktion der Architektur im

²¹⁵ Paul 2002, S 103.

²¹⁶ Joseph Giovannini, Reshaping Bilbao, S 39 – 42, Architecture, 12/2007, S 40.

Baskenland.

Die Auswirkungen, die üblicherweise als *Bilbao-Effekt* bezeichnet werden, beziehen sich hauptsächlich auf die wirtschaftliche Stärke durch den intensivierten Tourismus und auch den attraktiveren Wirtschaftstandort. Genaugenommen meint der Begriff aber den Einfluss des symbolträchtigen Museumsgebäudes, in dem Fall das *Guggenheim Museum* von Frank O. Gehry [Abb. 20, 21]. Dass die Wandlung Bilbaos nicht nur einem Symbolbau zuzurechnen ist, wurde bereits zu Anfang deutlich gemacht, denn der Bau des *Guggenheim Museums* war nur eine Maßnahme unter vielen. Eingeladen zum Wettbewerb für das Museum, den bekanntermaßen Gehry für sich entschied, war neben dem kanadischen Architekten und Coop Himmelb(l)au auch Arata Isozaki. Die international etablierten Architekten sollten eine klare Botschaft kommunizieren, die vor allem eine Offenheit in Richtung einer kulturellen Infrastruktur ausdrücken sollte.²¹⁷ Jon Azura, ehemaliger Minister der baskischen Regierung, äußerte sich zu Gehrys Museum: „[It was] the first symbol and main project that could motivate all the other projects, to create a convincing vision of the country that we are.“²¹⁸

Dennoch hat sich der Begriff des *Bilbao-Effekts* für ein Phänomen etabliert, das mittlerweile an zahlreichen weiteren Standorten beobachtbar bleibt. Paul von Naredi-Rainer stellt zum Einzug der Wirtschaft in die Museumsalltag fest: „Die Komplexität dieses Bauwerks und seiner illusionistischen Effekte [sind] als Ausdruck der omnipräsenten Herrschaft des Kapitals zu interpretieren, das die ästhetische Sensation an ihrem ökonomischen Erfolg misst. Auch das gehört zu Realität des Urbanen – und damit zum Wesen heutiger Museumsarchitektur.“²¹⁹

Gehry's Guggenheim Museum trägt vielleicht tatsächlich das Hauptgewicht des wirtschaftlichen Aufschwungs, dennoch wurden auch weitere Bauten von namhaften Architekten in das Stadtgefüge implementiert. Das *Euskalduna Konferenz- und Musikcenter* wurde von den spanischen Architekten Federico Soriano and Dolores Palacios gestaltet. Santiago Calatrava verewigte sich in Form einer Fußgängerbrücke und eines Flughafenterminals in Bilbao und auch Norman Foster hatte seine (Zeichen-)Hand bei dem neuen U-Bahn-System im Spiel.

Preiding Tonja ist in ihrer Diplomarbeit²²⁰ an der Wirtschaftsuniversität Wien genauer auf die Auswirkungen für Bilbao und seine Umgebung eingegangen und auch Jon Azua

²¹⁷ Joseph Giovannini, Reshaping Bilbao, S 39 – 42, Architecture, 12/2007, S 42.

²¹⁸ Ebenda, S 39.

²¹⁹ Naredi-Rainer 2004, S 38.

²²⁰ Preining 2004.

untersuchte den Effekt in einem seiner Vorträge, der unter dem Titel *Learning from the Bilbao Guggenheim* publiziert wurde.²²¹

Auf die Vorgangsweise der Guggenheim Foundation wird noch im Kapitel ‚*Museum als Unternehmen*‘ zurückzukommen sein. An dieser Stelle sei noch vermerkt, dass die Stadt Bilbao vor allem durch die Abmachung mit der Guggenheim Foundation ein hohes Risiko eingegangen ist, dessen Einsatz ebenso gut hätte negativ enden können. Das gesamte finanzielle Wagnis lag beim Baskenland selbst, anfallende Defizite hätten dementsprechend vom baskischen Steuerzahler gedeckt werden müssen, während die künstlerische Leitung weiterhin in New York stationiert ist. Nicht nur deshalb wird oftmals die Verzweiflung hervorgehoben, mit der die baskische Regierung agiert haben muss, um das *Guggenheim* inklusive Gehry nach Bilbao zu holen.²²²

Für Frank O. Gehry war der Erfolg aber ebenfalls Fluch und Segen, denn jeder weitere Museumsauftrag impliziert nun die Hoffnung auf einen zweiten Geniestreich, deren Erwartungen, wie am Beispiel des 2005 eröffneten MARTa Herford in Deutschland, selbst der größte Stararchitekt nicht immer entsprechen kann. Die hauptsächlich negative Presse beweist, dass der Grat zwischen *funktionierender* und *missglückter* Architektur ein sehr schmaler ist.

Gleichermaßen wird die Hoffnung auf ein zweites Bilbao im englischen Liverpool deutlich : „Unser Anspruch war, das beste städtische Museum der Welt zu bauen“ sagt David Fleming, Direktor der *National Museums of Liverpool* in einem Standard-Interview.²²³ Als eines der strukturschwächsten Gebiete Europas soll das neue Museum of Liverpool von den dänischen Architekten 3XN gestaltet, wie in Bilbao, zur Umstrukturierung der Stadt beitragen. Die lang erwartete Eröffnung fand am 19. Juli 2011 statt und befindet sich inmitten des Kulturviertels von Liverpool.

Auch die Stadt Wien sieht sich nach einem geeigneten Fleck für ein erweitertes *Wien-Museum* um, das sich derzeit am Wiener Karlsplatz befindet. Der Bau kann die Fülle der Sammlung nicht mehr bewältigen, weshalb ein Neubau bzw. Anbau angestrebt wird. Bis heute ist man sich über einen neuen Bauplatz uneinig, jedoch werden immer wieder Stimmen laut, dem Schwedenplatz am Donaukanal mit einem modernen Museumsbau eine neue Attraktivität zu verleihen. Nichtsdestotrotz sind die Erwartungen bereits vor

²²¹ Jon Azua, Guggenheim Bilbao: „Competitive“ Strategies for the New Culture. Economy Spaces, in: Guasch, Zulaika 2005, S 34.

²²² Joseba Zulaika, The seduction of Bilbao, Architecture, Dez 1997, S 61/62.

²²³ Martina Stemmer, Auf der Suche nach dem coolsten Stadtmuseum, Der Standard, 3.3.2010.

einem konkreten Projekt hoch: ein Signalbau „als Kontrapunkt zu den Kaiserbauten“²²⁴, eine „Sehenswürdigkeit“²²⁵ solle es werden und vor allem ein Touristenmagnet²²⁶ sein. Welches neue *signature building* Wien dadurch erhält, bleibt abzuwarten.

Tim Love und Susanne Schindler sprechen sich jedoch vehement gegen den Ausverkauf der Architektur als *branding* aus, indem die Bedeutung auf eine einfache Werbebotschaft reduziert wird: „Keine noch so oft wiederholte gallige Beteuerung, die Marke sei einfach das Äquivalent von Kultur und ihrer identitätsstiftenden Ausdrucksweisen, kann über diese Transformation hinwegtäuschen.“²²⁷

7.2 Museum = Kultur = Identität?

Die historische Museumsentwicklung folgt gewöhnlicher Weise einem gewissen Ablauf: durch Kunstmäzene oder Herrscherhäuser werden Sammlungen in den eigenen Palästen und Villen aufgebaut, sei es zu Studien- oder Vergnügungszwecken, oder einfach nur aus Liebe zur Kunst. Durch das Ableben oder, wie heute vermehrt üblich, durch die Gründung einer Stiftung, geht das Vermächtnis oftmals in den Besitz des Staates über, der diese Sammlungen pflegen und erhalten werden. Die Sammlung gilt als eine der Grundvoraussetzungen für ein Museum, selbst wenn im heutigen Sprachgebrauch oft auch reine Ausstellungseinrichtungen ohne eigene Sammlung wie Kunsthallen oder Kunsthäuser ebenfalls darunter subsumiert werden.

Im letzten Jahrzehnt trat das Phänomen auf, dass Museumsgründungen erfolgten, ohne eine wissenschaftlich aufgearbeitete Sammlung vorweisen zu können. Abseits der sogenannten westlichen Welt, in China oder den wirtschaftlich aufstrebenden arabischen Ländern, ändern sich auch die Voraussetzungen, die für einen neuen Museumsbau ausschlaggebend werden.

Durch deren systematische Unterdrückung einer natürlich gewachsenen Kultur werden diese Staaten heute vor ein *Kulturvakuum* gestellt. Die Modernisierung und langsame Demokratisierung dieser Schwellenländer lässt in der Bevölkerung aber auch den Wunsch nach einer fundierten Identität aufkommen. Eine Identität, die man beschreiben, formulieren und auch ausstellen und somit auch nach außen tragen kann. Genau vor dieser Herausforderung stehen nun die meisten Museumsneubauten im

²²⁴ Pehnt Wolfgang, in: Lampugnani 1990, S 28.

²²⁵ <http://wien.orf.at/stories/442234/> (letzter Besuch, 3.5.2011)

²²⁶ <http://wien.orf.at/stories/442234/> (letzter Besuch, 3.5.2011)

²²⁷ Tim Love, Susanne Schindler, Von Museum bis Condominium. Das Phänomen *signature building* in den USA, S 12-15, in: Bauwelt 46/05, S12.

Nahen und Fernen Osten, die trotz ihrer meist westlich orientierten postmodernen Gestalt fundamentale lokale Werte vermitteln sollen.

Durch Repression und Zensur wird jedoch weiterhin eine methodische Aufarbeitung und objektive Forschung erschwert. Namhafte, zumeist westliche Stararchitekten, werden eingeladen Museen zu bauen, welche besonders im arabischen Raum momentan einen Bauboom erleben. Das Interesse von westlichen Institutionen an diesen Entwicklungen wird dabei durch geplante Neubauten und Niederlassungen etablierter europäischer Museen deutlich. Besonders tritt nicht nur die Auseinandersetzung zwischen der Moderne und dem Museum hervor, sondern auch die Konfrontation von einem westlichen Verständnis von Kultur mit einem neuen arabischen oder asiatischen Selbstbewusstsein.

Auf der Insel Saadiyat in Abu Dhabi entsteht zur Zeit eine Miniatur-Stadt für Kultur und Freizeit, wo auch Zaha Hadids *Performing Arts Center* [Abb. 29] seinen Standort finden wird. In den nächsten Jahren kann die Insel gleich auch mit mehreren neuen Museen aufwarten, die mitunter auch Ableger europäischer Institutionen sind: das *Guggenheim Abu Dhabi*, geplant von Frank O. Gehry, eine *Louvre* Filiale, gestaltet von Jean Nouvel, Tadao Andos *Maritime Museum* und das *Zayed National Museum* [Abb. 30] von Foster & Partners in Formen, die das arabische Königssymbol der Falkenflügel suggerieren sollen. Gekennzeichnet sind die neuen Museen auch durch zahlreiche *Blockbusterdeals* mit Museen wie dem *Louvre* oder dem *British Museum*.²²⁸

Auch Doha, Katars Hauptstadt, zeichnet sich durch mehrere geplante oder bereits in Bau befindliche neue Museen aus. Ieoh Ming Pei gestaltete das *Museum of Islamic Art* [Abb. 31], Herzog & de Meuron planen ein *Museum of Orientalist Art* und Jean Nouvel entwirft das *National Museum of Qatar*.

Die Entwürfe zu diesen Bauten treten vor allem durch ihre große Symbolkraft und Monumentalität hervor, teilweise sind sie durch ein Ausreizen der technischen Möglichkeiten und einem außergewöhnlichen Formenreichtum gekennzeichnet. Vieles, welches in diesen Ländern möglich ist, würde in Europa aus finanziellen oder auch Platzgründen nie gebaut werden können und ist damit fast als *Spielwiese* für Architekten zu bezeichnen. Nicolai Ouroussoff, Reporter für die *New York Times*, sieht die Bauunternehmungen vor allem als Ausdruck der Sorge um das Verbleiben nach den Anschlägen des 11. September und dem wirtschaftlichen Erfolg des Öls im arabischen

²²⁸ Nicolai Ouroussoff, In Museums, Arabs Look to foster a new image, *The New York Times*, Beilage von *Der Standard*, 27. Dezember 2010.

Raum.²²⁹ Um ein positiveres Image aufzubauen, wollen die nun betroffenen Staaten als kulturelle Drehscheibe zwischen China, Indien und dem Westen zu fungieren.

Bereits bei den olympischen Spielen in Peking 2008 wurde deutlich, inwieweit auch China bereit ist sich selbst darzustellen und zu inszenieren. Mit einem der vielen sportlichen Austragungsstätten wurde nur ein einziges chinesisches Architekturbüro beauftragt, der Rest entfiel auf im Westen ansässige Architekten. Vor allem die als Wahrzeichen vermarkteten beiden Symbolbauten, das Hauptstadion einerseits, das sich im Volksmund „Vogelnest“ nennt, und das Schwimmstadion „Water Cube“ andererseits sind hier hervorzuheben. Sie sind von den Schweizer Architekten Herzog & de Meuron respektive vom australischen Architekturbüro PTW gestaltet. Auch drei Jahre nach den Mega-Spielen, identifiziert die chinesische Bevölkerung die Bauten mit Modernität und dem Inbegriff dessen, was das heutige chinesische Verständnis von moderner Kultur ist. China hat in dieser Hinsicht besonders viel Geld und Energie eingesetzt. Die Kulturrevolution ab den sechziger Jahren brachte beträchtliche Einschnitte in die Geschichte Chinas, die vor allem durch den Versuch geprägt war Gegebenheiten zu verschweigen, die für die Kommunistische Partei nicht dem politischen Konzept entsprachen. Im Streben nach Modernität wird heute jedoch das kapitalistische System des Westens adaptiert, die Orientierung an westlichen Werten lassen an dieser Stelle die Entwicklung im chinesischen Museumsbau verständlicher erscheinen.

Das chinesische Verhalten wirkt hingegen besonders ambivalent. Einerseits lässt sich der Stolz auf die jahrtausende alte Kaiserkultur mit all ihren Palästen und Monumenten erkennen, andererseits ist China die aufstrebende Wirtschaftsmacht, die dem Westen nacheifert und dadurch traditionelle Werte vermehrt in den Hintergrund rücken lässt. Nicht umsonst investiert China Millionen, um seine Städte nach westlichen Standards auszubauen. Die Architektur muss sich jedoch laut Ernesto Nathan Rogers „in den tiefen Schichten der Tradition verwurzeln [...], um von ihr die Nahrung aufzusaugen und sich auszubilden; es ist eine notwendige Integration der zeitgenössischen, komplexen und vielfältigen Realität mit den immensen Schätzen der ererbten Erfahrung“.²³⁰ In China fehlt scheinbar diese Verwurzelung, aus der sich eine authentische Entwicklung ergeben könnte.

²²⁹ Nicolai Ouroussoff, In: Museums, Arabs Look to foster a new image, The New York Times, Beilage von Der Standard, 27. Dezember 2010.

²³⁰ Ernesto Nathan Rogers, Die Präexistenzen der Umgebung und die zeitgenössischen praktischen Themen, 1955, S 473 – 480, in Neumeyer 2002, S 476.

Die zahlreichen Museumsunternehmungen können als Versuch des Chinesischen Parteiapparates gedeutet werden, Kulturpolitik in den Fokus zu rücken und dem Westen auch in dieser Hinsicht in nichts nachzustehen. Gab es im Jahr 1978 gezählte 379 Museen, kommt das Reich der Mitte im Jahr 2008 bereits auf 2300.²³¹ Wang Hui kritisiert vor allem eine unreflektierte Übertragung von erfolgreichen Konzepten wie dem Kulturbezirk ‚789‘ auf dem Gelände einer Munitionsfabrik in Peking. Die Gefahr sei in Bezug auf andere Städte eine Art bauliche Selbstzerstörung bei der Aspekte des Denkmalschutzes quasi nicht beachtet werden.²³²

Wei Cai vergleicht die Planung eines Museums in China mit dem Masterplan einer neu zu errichtenden Stadt. Dieser beinhalte vor allem ein grobes Konzept und die Infrastruktur, der Rest werde dann von anderer Seite entschieden. Genauso verfahren auch die meisten Stadtplanungsämter, die ein Museum hauptsächlich als Leistungsschau für sich selbst inszenieren. Meist sei bis zur Rohbaufertigstellung das Ausstellungskonzept sogar noch geheim, der Architekt wird nicht in den Planungsprozess der Innenräume einbezogen. Die Räumlichkeiten müssen also für alle Arten von Ausstellungen geeignet sein und eine dementsprechende Flexibilität aufweisen.²³³ Dies kann sich aber mitunter auf die räumliche Qualität auswirken.

Zwei dieser Beispiele, die in der westlichen Presse rezipiert wurden, sollen hier kurz besprochen werden. Auf der einen Seite wäre das *Ningbo Historic Museum* [Abb. 32] gestaltet vom chinesischen Architekten Wang Shu südlich von Shanghai zu nennen. Das massive Gebäude wird selbst von seinem Gestalter in einer sonst eher flachen Landschaft mit einem Berg verglichen. Da neben dem Gebäude riesige Verwaltungsbauten, Stadtplätze und ein Kulturzentrum errichtet wurden, könne sich durch diese großen Maßstäbe kein urbanes Gefühl mehr ergeben²³⁴, so meint Wang Shu. Auf der anderen Seite ist das *N4A-Museum* in Liyang [Abb. 33], ebenfalls an der Ostküste, zu nennen. Das Museum thematisiert die Geschichte der *Neuen 4. Armee*, die der Kommunistischen Partei während der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts unterstand. Es ist als monumentales Denkmal durch das AZL Atelier Zhanglei gestaltet und soll offenkundig dieses Museums als Symbol zur Glorifizierung jener Militäreinheit verständlich machen. Gleichzeitig lässt es aufgrund seines massiven

²³¹ Wei Cai, Museen ohne Inhalt, in: *Bauwelt* 37.09, S 20/21.

²³² Wang Hui, Museum für Stadtplanung. Keine Kunst in Sicht, S 28 – 33, in: *Bauwelt* 37.09, S 24.

²³³ Wang Shu, Der Berg, S22 – 27 in: *Bauwelt* 37.09, S 27.

²³⁴ Ebenda, S 23.

Repräsentationscharakters Zweifel am objektiven Inhalt aufkommen, welche eines der Grundprobleme der chinesischen Museumsbauten aus westlicher Perspektive offensichtlich machten. Durch seine stadtbildprägenden Eigenschaften wird die Inszenierung der Architektur zum musealen Event, selbst wenn diese auch oft ohne Bezug zum musealen Inhalt erfolgt.²³⁵

Das Museum fungiert als Manifestation und Repräsentationsbau, der Inhalt und die Sammlung sind dabei eher zweitrangig.

Peter Weibel zitiert die Art Museum Network News, indem er bemerkt, dass die neuen Kunstmuseen, von Katar bis West Kowloon, Singapur oder Peking gebaut sind „to house collections that often have yet to be identified, let alone acquired.“²³⁶ Beobachtet man das chinesische Vorgehen, kommt man fast zu dem Schluss Weibel hätte recht. Sammlungen wären damit keine Grundvoraussetzung für ein Museum mehr, Museen dürften leer bleiben solange nur die Hülle explizite Aussagen zur Repräsentation tätigt.

²³⁵ Meyer 2008, S 116.

²³⁶ Peter Weibel, Andrea Buddensieg, Beyond the White Cube, S 6 – 14, in: Weibel 2007, S 11.

8 Das Museum als Unternehmen und Marke

In welchem Verhältnis Gebäude und Gestaltung zu dem „Produkt Museum“ stehen? Was ist die Architektur eines Museums? Ist sie Zeichen und Markierung im öffentlichen Raum? Ist sie funktionale Hülle und Verpackung? Oder aber ist sie originärer Teil des „Produktes Museum“? Welches Versprechen geht von der Architektur aus, welche Erwartung ruft sie hervor? Architektur ist mehr als nur ein abstraktes Symbol, sie reflektiert auf einen umfangreichen kulturellen Kontext. Sie spielt mit den Erfahrungen der Besucher, spielt mit Assoziationen, Zitaten und Erinnerungen. Kann sie vor diesem Hintergrund als Markenzeichen fungieren?²³⁷

In den vorangegangenen Kapiteln wurde ein besonderer Fokus auf die Wandlung und die differenzierte Betrachtung der Aufgaben und Funktionen der Institution Museum gelegt. Es ist aber auch gleichzeitig eine Veränderung zu beobachten: ein Museum ist heute nicht mehr eine reine wissenschaftliche Einrichtung, sondern es wird von ihnen erwartet wie ein Unternehmen zu *funktionieren* und einen sogenannten messbaren *Output* zu produzieren. Eine solche überzeugende messbare Größe für immaterielle Güter konnte jedoch bisher nicht gefunden werden, weshalb man sich auch weiterhin an Besucherzahlen und Sponsoringgeldern orientiert.

Besonders im Vergleich mit den USA sind die unterschiedlichen Ausgangssituationen evident. „Die Stabilität der Kultur in Deutschland besitzt in der mäzenatischen Geschichte der Länder und Städte ihre historische Grundlage: die Basisfinanzierung der Kultur durch Staat, Länder und Kommunen. Das unterscheidet sie von kulturellen Strukturen etwa in den USA, wo der Staat kulturelle Einrichtungen mit nur sehr geringem finanziellem Engagement fördert,“²³⁸ beschreibt beispielsweise Wolfgang Schreiber die Situation.

Während in Europa also vorrangig der Staat Fördergelder vergibt, müssen amerikanische Museen und Ausstellungshäuser sich viel aktiver um ihre eigene Finanzierung und Budgetpolitik kümmern und sind demnach gezwungen Entwicklungen stärker zu beobachten und flexibel zu reagieren.

8.1 Vom Haus der Wissenschaft zum Freizeitvergnügen

Bereits in der geschichtlichen Einführung der Museumsarchitektur ist die Entwicklung vom Museum der Aufklärung bis zum Museum als Freizeitvergnügen angesprochen

²³⁷ Meyer 2008, S 115.

²³⁸ <http://www.de-cn.net/dis/fin/de4550620.htm> (letzter Besuch: 7.7.2011)

worden. Zahlreiche Museumsexperten kritisieren stark diese Veränderungen und trauern den alten Werten nach, als die wirtschaftliche Komponente noch kaum die Ausstellungsprogramme diktiert hatte. Heute gehört das Bild des Museums mit seinen knarrenden Böden, dunklen Wänden und trockenen Texten vor allem für Museen neuerer Kunst der Vergangenheit an. Die Räume sind nun hell und zumeist im modernen *White Cube*-Design gestaltet, dazwischen finden sich immer wieder Erholungszonen mit Cafés und Museumsshops. „Die kulturelle Produktion entwickelt sich zum Leitsektor“ der Wertschöpfungsketten, die Produktion kultureller Erlebnisse wird damit zum Hauptfeld für die fortgeschrittenste Form des globalen Wirtschaftsgeschehens.²³⁹

Es ist eine Tatsache, dass sich das Verhalten und das Publikum für den Kultursektor im Verlauf der musealen Entwicklung radikal geändert haben. Kenneth Hudson geht der Frage nach, *warum* diese Veränderungen stattgefunden haben. Erstens sieht er die sozialen Erwartungen der Bevölkerung an ihre Regierungen verändert, die aus ökonomischen Gründen ihre finanziellen Mittel dementsprechend vorsichtig einsetzen um die Bedürfnisse der Gesellschaft zu befriedigen. Zweitens, vor allem auf die westliche Welt bezogen, verfügen die Leute über ein höheres, verfügbares Einkommen. Drittens entwickelte sich ein gewisser Professionalismus im Bereich der Museumsorganisation, dessen Handlung wiederum durch die öffentliche Hand eingeschränkt wird. Als viertes Phänomen nennt Hudson die hohe Anzahl an aufkommenden „unabhängigen“ Museen, die zum Großteil nicht durch die öffentliche Hand finanziert und gestützt werden, womit automatisch ein wirtschaftlicher Aspekt im Vordergrund steht.²⁴⁰

Durch geänderte Gewohnheiten und mehr Geld für die Freizeit entwickeln sich auch neue Ansprüche, die in weiterer Folge auch das Kulturangebot unserer Zeit betreffen. Kein Wunder also, wenn der Vorwurf einer „Elite der Dingkultur“²⁴¹ laut wird und den Kulturmachern populistische Programme und dem Publikum die Entwicklung vom *homo oeconomicus*, dem fiktiven wirtschaftlichen Nutzenmaximierer, zum *homo eventicus*²⁴² unterstellt werden. Das Angebot für eine wertvolle Freizeit steigt nahezu täglich, das Einkommen will jedoch überlegt ausgegeben werden. Es entsteht somit ein

²³⁹ Rifkin 2000, S 19, zitiert in: Hartmut 2008a, S 12.

²⁴⁰ Kenneth Hudson, *The Museum refuses to stand still*, S 85 – 91, in: Carbonell 2004, S 87ff.

²⁴¹ Ullrich 2006, S 35, zitiert in: Hartmut 2008a, S 11.

²⁴² Dieter Kramer, *Eigener Herd ist Goldes wert. Museen und ihre Lebenswelt*, S 114 - 186, in: Hoffmann 1999, S 115.

Wettbewerb, vergleichbar mit dem freien Markt, zwischen einem Besuch bei einem der vielen Bühnengebäude und einer Ausstellung. Ein Zustand, der früher nicht denkbar gewesen wäre. Bei nahezu gleich bleibenden Besucherzahlen im neuen Jahrtausend²⁴³ streitet man sich also um die Gunst einer gleichbleibenden Anzahl Kunstinteressierter. Im Buhlen um Besucher auf diesem „Kulturmarkt“ greift man immer öfter und immer selbstverständlicher zu Marketingmitteln, welche früher hauptsächlich den Unternehmen vorbehalten waren.

Dieter Kramer sieht deshalb in dieser Hinsicht auch „[d]as Kunstmuseum [...], nicht zuletzt dank der attraktiven Museumsarchitektur, selbst unmittelbar mit Disneyland [...]“²⁴⁴ vergleichbar und konkurrierend.

Nicht ausschließlich, aber dennoch sehr effektiv wird jede Neueröffnung inszeniert und der Bau zu einer Ikone des neuen Jahrtausends hochstilisiert.

8.2 Das Unternehmen Museum

Die europäischen Staaten können (oder wollen) sich die Aufrechterhaltung der zahlreichen Museen nicht mehr leisten und stoßen dabei an die Grenzen ihrer schrumpfenden Kulturbudgets. Unter diesen Rahmenbedingungen muss das Museum oftmals selbstständig werden und sich um seine Finanzierung, soweit das Haus nicht schon von privater Hand errichtet wurde, selbst kümmern. Es ist also eine zusätzliche Belastung für die betroffene Einrichtung, die eigentlich gemäß der ICOM-Aufgaben vor allem demokratischen Werten folgen und seine Dienste als Allgemeingut der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen sollte.

Mit der Wirtschaftlichkeit geht auch eine Veränderung der Museumsleitung einher, die immer öfter ökonomisch ausgebildet ist, wenn nicht sogar Erfahrung in der Privatwirtschaft vorweisen kann. Zusätzlich werden Beratungs- und Kuratorengremien eingerichtet. „Ein Museumsdirektor, der etwa keine Beziehungen zu den für die Finanzierungen der Museumsaktivitäten zuständigen politischen Ebenen hält, der nicht mit wesentlichen Meinungsmachern in Kontakt steht oder auch Industrielle als potentielle Sponsoren nicht kennt, wird seine Aufgabe heute kaum mehr erfüllen können,“²⁴⁵ fasst Gerald Matt seine Sicht auf die Arbeit eines Museumsmanagers

²⁴³ Hartmut 2008a, S 15.

²⁴⁴ Dieter Kramer, Eigener Herd ist Goldes wert. Museen und ihre Lebenswelt, S 114 – 186, in: Hoffmann 1999, S 117.

²⁴⁵ Matt 2001, S 18.

zusammen.

Für Museumsschaffende und -tätige gibt es mittlerweile verschiedenste Literatur zum Thema Museumsmanagement, Tobias Wall spricht hinsichtlich der Leitung eines Museums von einer „Ökonomisierung der Museumsdiskussion“ seit den 80er Jahren ²⁴⁶. Gerald Matt, Direktor und Kurator der Kunsthalle Wien, rät in seinem Buch „Kultur und Geld. Das Museum – ein Unternehmen“ anfangs zugleich, dass das Museum als Unternehmen zu erkennen und danach zu handeln eine entscheidende Erkenntnis im Umgang mit der Institution sei. ²⁴⁷ Eine Mission definieren, sich positionieren und ein entsprechendes Leitbild erstellen sind ebenso entscheidende Maßnahmen bei der Gründung eines Unternehmens, die umgelegt auf kulturelle Einrichtungen in unserem Verständnis teilweise fehl am Platz wirken. Ebenso ist eine derartige Positionierung auch zunehmend für Museen ein unabdingbarer Bestandteil. Dieses „ökonomische Gebilde“ wie Matt sich ausdrückt, wird von einer Vielzahl an wirtschaftlichen Prozessen begleitet, denn das Museum sei immer noch ein Dienstleistungsunternehmen im öffentlichen Interesse²⁴⁸, das nicht lagerungsfähige und immaterielle *Produkte* anbiete. Es befindet sich an der Schnittstelle zwischen Kunst, Künstler und Publikum und sollte seine Mittlerfunktion damit bestmöglich erfüllen.²⁴⁹

Das Design und die Erscheinung gehören nicht erst seit Karl Friedrich Schinkel oder Frank Lloyd Wright zum Image eines Museums, passend zum kunstvollen Inhalt. Wie sehr sich die Museen selbst mit der Architektur, die sie umgibt, identifizieren, lässt sich auch daran erkennen, dass auf den Internetauftritten immer öfter eine eigene Rubrik über die Architektur angeboten wird. Das Gebäude wird damit zu einem essentiellen Teil der Identität und der Sammlung.

8.3 Das Unternehmerische am Museum

Eine neue Herausforderung kommt in den folgenden Jahren auf die Gesamtheit der Kulturinstitutionen zu: Als Folge der Weltwirtschaftskrise kämpfen die meisten Kulturinstitutionen mit fehlenden Sponsorgeldern und sinkenden Budgets, denn auch die Unternehmen ziehen ihre Sponsortätigkeiten in wirtschaftlich schlechten Zeiten zurück. Einerseits wird dadurch gespart, andererseits der Wettbewerb um die Besucher

²⁴⁶ Genannte Literatur: Wiese/Wiese 1994, Compania Media 2000, Scheurer 2001.

²⁴⁷ Matt 2001, S 14.

²⁴⁸ Ebenda.

²⁴⁹ Ebenda, S 26.

angekurbelt. Albertina-Direktor Klaus Albrecht Schröder kündigte beispielsweise bereits an, wegen der rückgängigen Besucherzahlen vor allem bei kleinen Studiaausstellungen zu sparen²⁵⁰, welches aus wissenschaftlicher Sicht ein großer Verlust aber aus ökonomischer eine kosteneffiziente Entscheidung sein kann.

Im Vergleich mit einem (normalerweise) gewinnorientierten Unternehmen ergeben sich einige interessante Gemeinsamkeiten, die eine Museumsausrichtung nach der ICOM-Definition eher in den Hintergrund rücken lassen.

Von der schnelllebigen Zeit ist auch immer mehr der Kultursektor betroffen, Unternehmen wie auch Kulturinstitutionen müssen sich den raschen Veränderungen so flexibel wie möglich anpassen. Aus den bereits eingangs genannten Gründen ergibt sich besonders in den vergangenen Jahrzehnten ein verschärfter Wettbewerb. „Ausgliederungswünsche der öffentlichen Hand, eine verstärkte Konkurrenz durch neue Kultur- und Freizeiteinrichtungen um die Gunst der ‚Kunden‘ oder zielgruppenorientierte Marketingmethoden kommerzieller Anbieter im Kultur- und Freizeitbereich“²⁵¹ sind die Folge. Hinzu kommen Einschnitte in die Kulturbudgets, während die Museen selbst versuchen, ihre Autonomie zu wahren und sich vor wirtschaftlicher und inhaltlicher Vereinnahmung zu schützen versuchen.²⁵²

Mithilfe empirischer Besucherforschung wird auch das Museum direkt nach seinen Zielgruppen ausgerichtet. Mit dem Wunsch nach Autonomie lässt sich aber auch die starke Besucherorientierung erklären, um vom Staat so unabhängig wie möglich zu sein. Dabei läuft man jedoch Gefahr, zuviel vom wissenschaftlichen Anspruch abzugeben, um einen möglichst breiten Massengeschmack zu treffen.

Dennoch werden in Österreich die Museen zum Großteil von der öffentlichen Hand teilfinanziert und in nur geringem Maß durch Sponsoren unterstützt.²⁵³ Angesprochen wurden auch bereits die Unterschiede zu den USA: die *Good-Citizen-Mentalität* ist dort um einiges ausgeprägter, in Österreich ist das Sponsoring-Aufkommen laut Gerald Matt mit maximal fünf Prozent des kulturellen Finanzierungsvolumens²⁵⁴ zu beziffern, mit welchen aber hauptsächlich prestigereiche Projekte gefördert werden²⁵⁵.

²⁵⁰ http://www.kunstmarkt.com/pagesmag/kunst/id170166-/news_detail.html? q= (letzter Besuch: 7.7.2011)

²⁵¹ Matt 2001, S 17.

²⁵² Ebenda, S 18.

²⁵³ Ebenda, S 19.

²⁵⁴ Ebenda.

²⁵⁵ Ebenda.

Staatliche Gelder sind weiters oft mit einer gewissen Leistung verbunden, die sich vor allem bei immateriellen Werten wie Wissen und Kultur als äußerst schwer messbar erweisen. Matts Definition lautet: „Sehr weit gefasst kann man somit unter Leistung alles verstehen, was eine Institution, eine Organisation für bestimmte Gruppen oder die gesamte Gesellschaft zur Verfügung stellt. Die Leistungen eines Museums sind demnach die Ausstellungen, die Kataloge, Symposien, Kunstgespräche, letztlich der gesamte, von Café bis Plakat reichende Leistungsmix.“²⁵⁶ Je bekannter das Haus, desto eher würden wahrscheinlich wiederum Sponsorgelder aufgetrieben oder Leihpartnerschaften eingegangen werden können. Ein Teufelskreis der Public Relations, den jedes größere Museum in die Fänge der Frage nach der Effizienz treibt. Für Matt bedeutet organisatorische Effizienz „bei gegebenem Budget über mehr Mittel für die Kunst zu verfügen“. Nachdem bei Museen aber der Non-Profit-Gedanke mit der künstlerische Leistung und Qualität im Vordergrund stehen sollte²⁵⁷, ergibt sich daraus das große Dilemma, mit dem viele Häuser konfrontiert sind.

Das Ziel soll gemäß Matt nicht lauten „populäre Programme zu machen, sondern Programme populär zu machen“. Für ihn bedeutet dies: „Richtig verstandenes Marketing ist ein Teil der Bildungs- und Vermittlungsfunktion des Museums“²⁵⁸. Der Widerspruch ist damit evident: einerseits sollen möglichst breite Gesellschaftsschichten angesprochen werden, andererseits wird aber das Programm auf seine Besucher zugeschnitten, welches für die Integrität einer Institution eine folgeschwere Entscheidung sein und einen Niveauverlust mit sich führen kann. Tobias Wall streicht die Wichtigkeit beider Ansätze hervor: „Kultur ermöglichen heißt Kunst und Rezipienten zusammenzubringen, wobei eines der Ziele darin bestehen kann, eine möglichst große Menge Menschen mit der Kunst in Kontakt kommen zu lassen. Dieses quantitative Ziel muss jedoch immer von einem qualitativen Ziel begleitet werden.“²⁵⁹

Architektur wird in einer wirtschaftlichen Betrachtung vor allem als Teil eines Marketingkonzeptes verstanden. Architektonisch lässt sich der Ruf nach einer Schärfung der einzelnen Museumsprofile in den teilweise spektakulären Bauten wiederfinden.

Da eine Sammlung eher im Inneren eines Gebäudes zu finden ist, muss diese jedoch auch nach außen hin repräsentiert werden können. So wie Firmen sich eine so genannte

²⁵⁶ Matt 2001, S 111.

²⁵⁷ Ebenda, S 17.

²⁵⁸ Ebenda, S 110.

²⁵⁹ Wall 2006, S 16.

Corporate Identity zulegen, um ihre Identität genauestens abzustecken und auch für Interessensgruppierungen vermittelbar zu machen, gilt dasselbe für Museen.

Umgekehrt funktioniert das *branding* jedoch ebenso gut. Jeder Architekt, der als Star unter seinen Berufskollegen gilt, hat mindestens ein Museum in seinem Portfolio vorzuweisen. Das Museum ist heutzutage eines der reputationsträchtigsten Bauaufgaben, womit der Vergleich mit einem früheren Kathedralenbau wiederum naheliegt. Henning Meyer hierzu: „Bei wenig anderen Bauaufgaben ist die Bereitschaft der (zumeist öffentlichen) Träger so groß, über das funktional Notwendige auch ökonomisch hinauszugehen – und manchmal darüber hinweg.“²⁶⁰ Eine aufsehenerregende Architektur ist gewollt, und wird fast sogar verlangt. Das Gebäude als Markenzeichen verweist dabei weniger auf die gestalterische Könnerschaft, als auf die Möglichkeit ihrer medialen – und in deren Folge kommerziellen – Verwertbarkeit. Dies impliziert einen Trend zu einer „*stararchitecture*“, auch „*starcitecture*“ genannt oder „*signature architecture*“.²⁶¹ Beispielsweise wurde der von Santiago Calatrava gestaltete Erweiterungsbau des *Milwaukee Museum of Art* schnell zum offiziellen Logo der Stadt gemacht [Abb. 34],²⁶² Graz inszeniert sein *Kunsthhaus* von Peter Cook ebenso als Vorzeigeobjekt.

Im Vergleich mit einer klassischen Markenbildung für ein Unternehmen lassen sich die Eigenschaften auch auf das Museumsgebäude selbst beziehen. Es ist:

- auf Dauer, Kontinuität und Nachhaltigkeit angelegt;
- bedürfen für ihre perspektivisch gesicherte Entwicklung einer wohl austarierten Balance zwischen Kontinuität und Wandel;
- genießen bei ihren Zielgruppen hohes Vertrauen und erhebliche Glaubwürdigkeit
- besitzen Geschichte, Tradition und „Gedächtnis“ und
- verfügen über Individualität und Singularität²⁶³

Naomi Klein stellt damit den Versuch fest, „die als Gastgeber fungierende Kultur in den Hintergrund zu drängen und die Marke selbst zum Star zu machen. Es geht nicht mehr darum Kultur zu sponsern, sondern selbst Kultur zu sein. Und warum auch nicht? Wenn Marken keine Produkte, sondern Ideen, Attribute, Werte und Erfahrungen sind, warum

²⁶⁰ Meyer 2008, S 116.

²⁶¹ Ebenda, S 117.

²⁶² Tim Love, Susanne Schindler, Von Museum bis Condominium. Das Phänomen signature building in den USA, S 12-15, in: *Bauwelt* 46/05, S12.

²⁶³ Hartmut 2008a, S 14.

sollten sie nicht auch Kultur sein?“²⁶⁴ Die Architektur im Hinblick auf die Bildung einer Museums-Marke impliziert damit weit mehr als einen reinen Reputationsaufbau durch qualitätsvolle Ausstellungen. Sie wird maßgeblich für Visualisierung des Inhalts und zum kommunizieren von Werten.

8.4 Zwei Unternehmen, zwei Museen, zwei Fallbeispiele

Wie eng das Museumswesen bereits mit einem wirtschaftlich orientierten Ansatz verbunden ist, soll hier anhand eines amerikanischen und eines europäischen Beispiels veranschaulicht werden. Auf der einen Seite findet sich also das Vermächtnis eines Kunstmäzens und Kunstliebhabers, welcher ein angemessenes Gehäuse suchte, um seine Sammlung öffentlich zugänglich zu machen. Die Guggenheim Foundation kann mittlerweile bereits durchaus als Museumsimperium bezeichnet werden.

Auf der anderen Seite gibt es das Schweizer Unternehmen Vitra Design AG, das sich weltweit betätigt, seinen Fokus aber auf den historischen Standort legt, und die Pluralität seiner Bauten als Wettbewerbsvorteil nutzt. Es kommt abseits seiner eigentlichen Produkte vor allem durch seine Architektur in die Schlagzeilen.

Sowohl Guggenheim als auch Vitra Design haben aber eines gemeinsam: sie nutzen Architektur als Unternehmensidentität, als so genannte *Corporate Identity*, und setzen diese darüber hinaus auch erfolgreich als Marketingstrategie ein.

8.4.1 Vitra Design AG als Beispiel für eine gelungene *Corporate Identity*

Das Schweizer Möbeldesignunternehmen wurde 1950 in Weil am Rhein als Familienunternehmen gegründet. Seit 1977 wird es von Rolf Fehlbaum geleitet. Mit der Initiative von Alexander Vegesack wurde 1989 das *Vitra Design Museum* ins Leben gerufen und von Frank O. Gehry gestaltet, dem 2009 das *VitraHaus* von Herzog & de Meuron [Abb. 35] folgte. Mittlerweile wurde auch Zaha Hadids Feuerwehrhaus quasi seiner Funktion entbunden und fungiert nun als Teil des Museums. Aber auch mit dieser Nutzung scheint der Bau seinen neuen Zweck zu erfüllen.²⁶⁵

Im Verlauf der Jahre entwickelte sich das Vitra Gelände fast schon zu einem Architektur-Skulpturenpark bei dem zahlreiche bekannte Architektennamen als Urheber zu finden sind.

²⁶⁴ Klein 2002, S 49, zitiert in: Hartmut 2008a, S 12.

²⁶⁵ Rolf Fehlbaum, The construction of a place: building with Nicholas Grimshaw, Frank O. Gehry, Tadao Ando, Zaha Hadid, and Alvaro Siza Vieira, S 75 – 93, in: Noever 2000, S 81.

Täglich werden Architekturführungen für Besucher durch das Vitra-Gelände angeboten. Die einzelnen Architekten wurden ausschließlich vom Inhaber Rolf Fehlbaum ausgewählt²⁶⁶, wodurch die heterogene Gestaltung nicht nur durch gewachsene, zeitlich verschobene Bauten zurückgeht, sondern auf bewusstes Handeln.

Dietmar Stock-Nieden untersuchte in seiner Dissertation unter anderem das Phänomen des Stararchitekten als Werbeträger.²⁶⁷ Stock-Nieden spricht im Besonderen die bewusste Inszenierung der Heterogenität an, die vor allem das Ziel verfolgt, eine aussagekräftige *Corporate Identity* zu schaffen.²⁶⁸ Gleichzeitig zeichnet sich diese aber durch ihre architektonische Offenheit aus, was wiederum einem klar vermittelbaren Charakter des Firmenimages widersprechen könnte. Bei Vitra hingegen ist die Aussage eindeutig und das Zugeständnis an die zeitgenössische Architektur durchaus klar lesbar. Die Verwandtschaft zur Gestaltung von derzeitigen Museumsbauten ist leicht ersichtlich. Nicht nur handelt es sich bei Vitra um Ausstellungsgebäude an sich, sondern das Unternehmen gestaltet seinen ganzen Campus als monumentalen Skulpturenpark. Im Vergleich mit Museen allgemein müssen auch sie oft ihren sehr aktuellen Bezug nach außen tragen und Offenheit demonstrieren.

Für Vitra bedeutet dies vor allem, dass man selbstbewusst auf eine Trennung von Repräsentation- und Nutzbauten verzichtete. „Dadurch wirken die Bauten nach außen als Werbeträger, ohne jedoch ‚*architecture parlante*‘ zu sein, und zugleich nach innen, indem sie die tägliche Arbeit der Angestellten als Teil eines künstlerisch geprägten Gesamtkontexts definieren.“²⁶⁹

Besonders irritiert zeigt sich Stock-Nieden bei der Vitra-Strategie des *brandings*, also der Positionierung und Markenbildung auf einem Markt. Einerseits sollten einheitliche Gestaltungsprinzipien als von den Kunden wieder erkennbare Werte festgelegt werden, andererseits scheint sich Vitra vor allem ein heterogenes Design bzw. Bauprogramm festgelegt zu haben. „Positiv formuliert, diene diese Strategie der Selbstdarstellung von Vitra auf einem sich in kurzen Zeitabständen verändernden Markt, auf dem die Gewinnung neuer sowie die Beibehaltung bestehender Kundensegmente davon abhängt, [...] wie flexibel und offen es sich gegenüber diesen Strömungen darstellt. Negativ betrachtet, könnte jedoch auch der Verdacht aufkommen, dass Vitra [...] dafür mit immer

²⁶⁶ Stock-Nieden 2006, S 178.

²⁶⁷ Stock-Nieden 2006, Teil C, Kapitel I, S 188.

²⁶⁸ Ebenda, S 187.

²⁶⁹ Ebenda, S 200.

neuen Form- und Stilexperimenten die Sensationsbedürfnisse des nach immer spektakuläreren Reizen gierenden Publikums bedient habe.“²⁷⁰ Dieser Vorwurf ist nicht neu und ist auch in Bezug auf Museen immer öfter laut geworden.

Direktor Rolf Fehlbaum sieht es vor allem als „Selfsponsoring“²⁷¹, eine Investition in ein kulturelles Gut, die einen zukünftigen Rückfluss von finanziellen Mitteln durch Dritte zu erwarten lässt und eine Art Marketinginstrument vergleichbar mit Bilbao darstellt. Obwohl Rolf Fehlbaum das bewusste Gestalten durch bekannte Architekten nicht als Teil des Konzeptes darstellt, vermitteln Namen wie Zaha Hadid, Tadao Ando, Frank O. Gehry und Herzog & de Meuron fast schon das Gegenteil. Auffallend ist auch, dass die genannten Architekten bekannt für ihre ausdrucksstarken Bauten sind, und mit dem eigentlichen Tätigkeitsfeld von Vitra, dem Einrichtungsgegenstand, betreffend des Designs durchaus verwandt sind. Design als sehr pluralistischer und angewandter Bereich der Kunst hat demnach viel mit den Strömungen in der Architektur gemeinsam.

„Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Auftragsverhältnisse zwischen der Industrie und namhaften Architekten zunehmen zu einem ausschlaggebenden Gradmesser für die Einstellung der Unternehmen zu aktuellen technischen und ästhetischen Entwicklungen.“²⁷²

Als Produktionsunternehmen sind damit für Vitra vor allem Bauten von Walter Gropius oder Peter Behrens architekturhistorische Bezugspunkte, die mit zeitgenössischen Architekten weiterentwickelt werden.

Vitra wurde an dieser Stelle nur als ein Beispiel unter vielen ausgewählt. Architektur als Marketinginstrument ist vor allem in Bereichen verbreitet, wo es besonders auf die Produktästhetik ankommt. Automarken wie Porsche, Mercedes-Benz [Abb. 36] oder BMW nutzen zu gleichen Teilen *starchitecture*, wie auch die hochpreisigen Modemarken Prada und Armani mit ihren Flagship-Stores. Die Inszenierung lässt ebenfalls Parallelen erkennen. Mithilfe einer ähnlichen Produktpräsentation wird auf bekannte Ausstellungsformeln von Museen zurückgegriffen. „Kaum mehr als Waren verstanden, werden die Objekte der Begierde wie auratische Museumsexponate präsentiert: einzeln freigestellt, ohne die ästhetische Anmutung störender Preisschilder, mit aufwendigem Lichtdesign perfekt ausgeleuchtet.“²⁷³

²⁷⁰ Stock-Nieden 2006, S 195/96.

²⁷¹ Fehlbaum zitiert in: Stock-Nieden 2006, S 200

²⁷² Ebenda, S 189.

²⁷³ Hartmut 2008a, S 14.

8.4.2 Kulturfranchise à la *Louvre* und *Guggenheim*

Die Guggenheim Foundation ist eines der prominentesten Beispiele für eine Verschiebung in der Arbeitsweise von Museen. Sie fusionieren, gehen Kooperationsverträge ein und versuchen sich dadurch vor allem wettbewerbsfähiger zu machen.²⁷⁴ Das *Centre Pompidou* gründete beispielsweise einen Ableger in Metz [Abb. 37], der vom Architekten Shigeru Ban gestaltet wurde. Demnächst will sich das Pariser Museum auch in Schanghai in einem Gebäude aus den zwanziger Jahren niederlassen.²⁷⁵ Gerüchten zufolge gibt es auch Verhandlungen mit Singapur, wo das *Pompidou* in einem riesigen Shopping-Komplex eine Filiale eröffnen will. Samuel Herzog erinnert das ein wenig an die Forderung von Izak Boukman, sämtliche Museen in die Flughäfen der Städte zu verlegen, wo die Menschen mehr Zeit haben als irgendwo sonst.²⁷⁶

Auch wenn sich nicht viele Museen mit dem Markenwert eines Guggenheim messen können, so ist mittlerweile, auch der Louvre eines dieser Top-Unternehmen, das sich dem Franchise-Trend der hochrangigen Museen fügt.²⁷⁷ Das Pariser Museum wird laut seiner Homepage 2012 im französischen Lens seine Dependence eröffnen und auch in Abu Dhabi mit einem spektakulären Gebäude von Jean Nouvel versuchen Aufmerksamkeit zu erregen, welches 2013/14 eröffnet werden soll.

1937 von Salomon Robert Guggenheim gegründet, bekam die Stiftung 1959 seinen weltbekannten Bau von Frank Lloyd Wright als permanentes Ausstellungshaus an der 5th Avenue in New York [Abb. 11, 39]. Die Expandierungstätigkeiten begannen in den siebziger Jahren, nachdem die Peggy Guggenheim Sammlung in die Stiftung eingegliedert und 1985 der Öffentlichkeit direkt am venezianischen Canale Grande zugänglich gemacht wurde.

Bereits in den achtziger Jahren klagte man über mangelnde Ausstellungsflächen und beschloss, bereits unter der Leitung von Thomas Krens, die New Yorker Dependence durch Gwathmey Siegel & Associates Architects zu erweitern, welches von 1985 – 1992 vorgenommen wurde.

1997 kam das *Deutsche Guggenheim* Berlin in einer Zusammenarbeit mit der Deutschen Bank hinzu. Etwa zeitgleich arbeiteten Krens und Gehry bereits an Guggenheims

²⁷⁴ Matt 2001, S 25.

²⁷⁵ Samuel Herzog, Verleiht Flügel, 31.1.2007, <http://www.nzz.ch/2007/01/31/fe/articleEVHG8.html>
letzter Besuch: 5.5.2011

²⁷⁶ Ebenda.

²⁷⁷ Niall G. Caldwell, The Emergence of Museum Brands, in: Internatioanl Journal of Arts Managements 2/3, S. 28 – 34, 2000, S 30, zitiert in: Hartmut 2008a, S 16.

architektonischem Geniestreich Nummer zwei. Der Ableger im baskischen Bilbao wurde ebenfalls 1997 eröffnet und war damit der zweite charakteristische Bau [Abb. 20, 21], das zweite *signature building*, das nunmehr gemeinsam für die Offenheit des Guggenheims stehen sollten. Es markierte damit eine bis dato „historische Neuerung“²⁷⁸ in der Museumswelt. Gemäß Heinrich Klotz hätte Thomas Krens ein absolutes Zugeständnis zu seinen Bauten ganz nachvollziehbar begründet, indem „[...] die Architektur und das Design in seinem Museum hinzukommen müssten, um das gesamte Panorama der Künste zur Darstellung zu bringen.“²⁷⁹

Guggenheim entwickelte sich also rasch zu einem Namen, der sich gut verkaufen ließ und unter dem eine gewisse Qualität von zeitgenössischer Kunst zu erwarten war. Eine Marke also.

Einen Wendepunkt in der Entwicklung der Museumsarchitektur, die plötzlich nicht mehr nur Zweckraum sondern auch eigenständig skulpturale Architektur war, markierte, wie bereits des Öfteren erwähnt, der Bau des *Salamon R. Guggenheim Museums* in Manhattan, New York. Ob der Bau zu diesem Zeitpunkt schon als Teil eines größer greifenden Konzeptes zu sehen war, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. In weiterer Folge hingegen fällt bei einer näheren Betrachtung des Guggenheim Imperiums vor allem eines auf: die Architektur der einzelnen Häuser spielt eine große Rolle, nicht nur in der Vermarktung, sondern auch in der Identität der gesamten Guggenheim Foundation. Es ist wohl auch kein Zufall, dass zwei Bauten, die die Museumswelt so sehr aufrüttelten – gemeint ist einerseits der Bau von Frank Lloyd Wright in New York als auch das europäische Pendant von Frank O. Gehry im spanischen Bilbao andererseits – derselben Stiftung unterstellt sind. Und ein dritter befindet sich bereits in Abu Dhabi in Bau [Abb. 38], ebenfalls von der Zeichenhand Gehry's.

Weitere Projekte des Guggenheim mussten inzwischen wieder aufgegeben werden. Durch eine Zusammenarbeit zwischen dem Guggenheim und der *Hermitage* in St. Petersburg war ein Teil der Sammlung der *Hermitage* in Las Vegas von 2001 – 2008 im Hotel Venetian untergebracht. Rem Koolhaas gestaltete die Architektur. Auch das Guggenheim SOHO existierte von 1992 – 2002 als reiner Ausstellungsraum inmitten des Künstler- und Galerienviertels Manhattan. Das von Arata Isozaki entworfene Gebäude

²⁷⁸ Guasch, Zulaika 2004, S 7.

²⁷⁹ Heinrich Klotz, Thomas Krens und das Guggenheim, S 42 – 55, in: Hoffmann 1999, S 42.

beherbergt heute den Flagshipstore der Modemarke Prada.

8.4.2.1 Vorgehensweise und Finanzierung

Unter massiver Kritik steht die Stiftung durch der Leitung von Thomas Krens. Es scheint, als agiere diese schon länger nicht mehr nach den Paradigmen *sammeln, forschen, bewahren, vermitteln* sondern ähnelt eher einem Konzern, der den Befehlen *sammeln, expandieren, kooperieren* folgt.

Krens sieht hingegen keine Gefahr darin, Kommerzialisierung und Kunst miteinander zu verbinden. Er versucht sein Vorgehen mit den Aufgaben eines Museums zu rechtfertigen, indem die Bereiche Sammlung, Konservierung, historische Analyse, Vermittlung und Unterhaltung eine politische und eine wirtschaftliche Dimension haben sollten auf welche man als Museum und als erfolgreiches Unternehmen eingehen kann.²⁸⁰

Friedrich Meschede spricht gar von einem „Geist der Guggenheimisierung“²⁸¹, wobei eine Stiftung wie ein Unternehmen agiert und in McDonald'scher Franchising-Art sich ein weltweites Netz etabliert. Dadurch käme es zu einer „Monopolisierung der Marktanteile in Gestalt von Kunstwerken“ und Meschede verlangt sarkastisch, dass man zukünftig die Kompetenzen für solche Entscheidungen einem Programm des jeweiligen Wirtschaftsministeriums für Standortförderung unterstelle.²⁸²

Nach amerikanischem Stiftungsgesetz dürfen Stiftungsgelder wiederum nur für die betreffende Stiftung ausgegeben werden. Insofern sind die Institutionen unter Zugzwang, denn weitere Ankäufe bedingen größere Depots oder Ausstellungsflächen und stellen damit quasi einen gesetzlicher Wachstumszwang dar.²⁸³ Thomas Krens zählte nach dem Motto „die wertloseste Kunst ist die im Depot“²⁸⁴ eins und eins zusammen und gliederte mit neu gegründeten Dependancen in Venedig, Berlin, Bilbao etc. das Lagerproblem aus und sicherte sich gleichzeitig einen beträchtlichen Teil der Einnahmen für seine Stiftung. Polemisch wird von Hilmar Hoffmann formuliert, dass

²⁸⁰ Thomas Krens, Developing the Museum for the 21st century: a vision becomes reality, S 45 – 73, in: Noever 2000, S 50/51.

²⁸¹ Friedrich Meschede, Ein Gespenst geht um, S 73 – 82, in: Hoffmann 1999, S 73 – 82.

²⁸² Vgl. Friedrich Meschede, Ein Gespenst geht um, in: Hoffmann 1999, S 73 – 82.

²⁸³ Hoffmann 1999, S 14.

²⁸⁴ Ebenda, S 14.

„ästhetische Preziosen [...] rund um den Globus profitabel geparkt [werden]“²⁸⁵. Damit ergibt sich ein All-Inclusive-Konzept auch für andere Standorte von Museen mit der gleichzeitigen Hoffnung auf den schon öfter erwähnten *Bilbao-Effekt*.

Eine Stadt, die an die Guggenheim Foundation herantritt um einen Ableger zu bauen, muss prinzipiell mit Ausgaben von 150 bis 200 Millionen Dollar rechnen. Diese Zahlen inkludieren bereits das Grundstück und die Konstruktion des Museums. Das Baskenland verpflichtete sich gemeinsam mit dem Land Spanien zuallererst einmal den gigantischen Bau von Frank O. Gehry zu finanzieren. Hinzu kommen vom Land 50 Mio Dollar Zukäufe, die sich vor allem auf die heimische Kunst beziehen sollen. Auch übernimmt die Stadt Bilbao die Betriebskosten von 15 Mio Dollar, wovon nur die Hälfte aus Einnahmen abgedeckt werden kann. Die Guggenheim Foundation verpflichtet sich im Gegenzug 8% ihrer Werke als Leihgabe Bilbao zu überlassen und gibt darüber hinaus ihren Markennamen als Erfolgsgarant und verfügt zusätzlich noch über Teile der Einnahmen von Eintrittskarten und Shopgewinnen.²⁸⁶

Vom Gastland wird darüber hinaus ein eigenes Budget für den Ankauf von Kunst verlangt. Bilbao gibt beispielsweise jährlich 10 Millionen Dollar für Kunstankäufe aus, ein gegebenenfalls operatives Defizit muss ebenfalls selbst gedeckt werden. Zusätzlich ist noch eine Lizenzgebühr an die Guggenheim Foundation zu entrichten.²⁸⁷

Auch bezüglich sonstiger Kunstankäufe geht das Imperium äußerst geschickt vor. In Berlin gab die Deutsche Bank Werke namhafter Künstler wie James Rosenquist, Jeff Koons und Gerhard Richter in Auftrag. Die Besitzverhältnisse teilt sie anschließend aber mit dem Guggenheim.²⁸⁸

Das *Guggenheim Bilbao* zählt steigende Besucherzahlen, die sich zu fast zwei Drittel ausländischer Besucher zusammen setzen²⁸⁹.

Die Abmachung mit der Guggenheim Foundation ist sehr umstritten, wahrscheinlich mit ein Grund, warum das Projekt von Hans Hollein für Salzburg in den neunziger Jahren nicht weiter verfolgt wurde.

²⁸⁵ Ebenda, S 14.

²⁸⁶ Hoffmann 1999, S 16.

²⁸⁷ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9806EEDF1331F934A15757C0A9639C8B63> (letzter Besuch: 5.5.2011)

²⁸⁸ Ebenda.

²⁸⁹ <http://www.spanien-bilder.com/lexikon/guggenheim-museum-bilbao.htm> (Letzter Besuch: 7.7.2011)

Hilmar Hoffmann fragt bereits in seiner Einleitung nach den Auswirkungen eines solchen Vorgehens wie jenes der Guggenheim Foundation. Auch aus heutiger Sicht ist nicht so ganz klar, ob es sich um eine Katastrophe für den *Museumsmarkt* handelt oder um eine „neue Häutung des Systems“, wie Hoffmann es ausdrückt.²⁹⁰ Aber mit geänderten Rahmenbedingungen muss sich wohl auch der Kern ändern, denn weniger Einfluss des Staates bedeutet mehr Privatinitiative und damit eine Feilbietung und Orientierung hin zu einem Kulturmarkt.

An Guggenheims Vorgehensweise lassen renommierte Museumsleuten kaum ein gutes Haar. Dennoch scheint das Konzept zu funktionieren: Das Guggenheim expandiert sogar weiter. Wegen mangelnder Ausstellungsfläche für die immer größer werdenden Sammlungen müssen Depots gefunden werden. Wechselausstellungen sind teuer und aufwändig, Neugründungen sind also eine mögliche Option. Bald beendet Guggenheim den Gehry-Bau in Abu Dhabi, Hadid's *Hermitage* in Vilnius hingegen scheint zumindest momentan auf Eis gelegt zu sein und eventuell nach Helsinki abzuwandern.²⁹¹

Diese „Ein-Schritt-vorwärts-zwei-Schritte-zurück“-Politik scheint mittlerweile bei Verhandlungen mit der Stiftung üblich. Der *Ausstellungskonzern* hat einen auffallend hohen Verbrauch an Entwürfen hochrangiger Architekten und doch nicht realisierten *Filialen*. Zum Beispiel hätte in Guadalajara, Mexiko, ein weiterer Guggenheim-Ableger durch den Architekten Enrique Norten entstehen sollen. Das Projekt wurde mit der Begründung abgebrochen, man wolle sich auf bestehende Pläne konzentrieren.²⁹² Salzburg, dessen Entwurf vom *Museum im Berg* von Hans Hollein stammte, ist nur ein weiteres Beispiel. Ebenso waren Wien, Graz, Madrid, Moscow, Singapur, Hong Kong bereits angedacht, in Rio de Janeiro stand Jean Nouvel als Architekt fest, bevor auch dieses Projekt wieder verworfen wurde.²⁹³

Kritik wird vor allem am ehemaligen Direktor Thomas Krens geübt. „[H]is business plan is hiring big-name architects to design buildings that will become tourist destinations in themselves“²⁹⁴ schreibt zum Beispiel Carol Vogel. Besonders im vorderen Orient ist das

²⁹⁰ Hoffmann 1999, S 7.

²⁹¹ <http://www.lithuaniantribune.com/2011/02/07/guggenheim-museum-initiative-in-vilnius-to-be-taken-over-by-the-finns/> (letzter Besuch 7.7.2011)

²⁹² <http://www.informador.com.mx/cultura/2009/149027/6/cancela-proyecto-la-fundacion-solomon-r-guggenheim-en-guadalajara.htm> (letzter Besuch: 5.5.2011)

²⁹³ http://www.presseportal.ch/de/pm/100000789/100462461/kunsthistorisches_museum_wien (letzter Besuch: 5.5.2011)

²⁹⁴ <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9806EEDF1331F934A15757C0A9639C8B63> (letzter Besuch: 5.5.2011)

Guggenheim zwar nicht das erste, aber eines der Pioniere in der Art und Weise seiner konzernähnlichen Vorgangsweise.

Mit dem Diskurs um die Guggenheim Foundation befindet man sich bereits mitten in der Diskussion um die Person Thomas Krens. Als „consummate player in the masterpiece theater“²⁹⁵ scheint er viele Tabus der heutigen Museums- und Ausstellungswelt leichtfertig aufgewirbelt zu haben. Mit dem Ergebnis, dass geachtete Institutionen wie der *Louvre* oder das *Centre Pompidou* scheinbar das Konzept der Auslagerung auch für sich entdeckt haben. „Der Ausstellungsbetrieb wird aufgemischt durch Impresarios, die ihre Ausstellungen als full-service weltweit anbieten. Und die Museumslandschaft wird herausgefordert durch Guggenheims Joint-venture-Museen nach dem Franchise-Prinzip à la McDonald's.“²⁹⁶ Die sarkastische Bezeichnung des „McGuggenheim's“²⁹⁷ soll noch einmal die Zusammenhänge der Vorgehensweise deutlich machen.

Nicholas Iljine, europäischer Repräsentant der Guggenheim Foundation sieht seine Institution vor allem als "marketing and picture power"²⁹⁸. Das Guggenheim wurde eine Ikone für das, was Architektur für eine Stadt im Verfall tun kann. Die Lektionen, die hieraus gelernt werden können sind einerseits die Beziehung zwischen New York und Bilbao und die Rolle solcher *flagship*-Entwicklungen in der Revitalisierung von Städten. Damit einher gehen die kulturellen Begleiterscheinungen von Architektur als Spektakel und Ideologie. Darüber hinaus werden die Interaktionen zwischen der Kunstgemeinschaft, Auktionshäusern und dem Wall-Street-Kapitalismus angesprochen. Es wird die Entstehung von neuen kapitalistischen Hierarchien gefördert, wobei gemäß Anna-Maria Guasch und Joseba Zulaika zwischen dem Kapital und dem Konsum als lokale, die Franchisekontrolle als international Ebene abläuft.²⁹⁹

Zulaika selbst definiert sogar den Begriff des „*Krensified museum*“. Dabei handelt sich um

- a) eine globale Franchiseinstitution,
- b) die sich auf Verführungs- und Spekulationspolitik verlässt,
- c) und dabei die Dynamik der Gentrifizierung und symbolhaften Architektur in verfallenen Strukturen ausnützt,

²⁹⁵ Joseba Zulaika, *The seduction of Bilbao*, Architecture, Dez 1997, S 61/62.

²⁹⁶ Hoffmann 1999, S 19.

²⁹⁷ Joseba Zulaika, *The seduction of Bilbao*, Architecture, Dez 1997, S 61/62.

²⁹⁸ <http://www.guardian.co.uk/books/2001/jan/27/books.guardianreview2> letzter Besuch: 5.5.2011.

²⁹⁹ Guasch, Zulaika 2004, S 17.

- d) gekonnt die Medien nutzt um spektakuläre Bilder und Touristenbedürfnisse zu produzieren,
- e) getrieben durch Blockbuster-Ausstellungen, die mehr als nur Kunst brauchen,
- f) während sie starke Reaktionen von Seiten der Kunstwelt auf die Gaststadt projizieren,
- g) gefolgt von einer Promotionpolitik der Lokalpolitiker³⁰⁰

Guggenheim's Herangehensweise, die hauptsächlich seinem Direktor Thomas Krens zugeschrieben wird, ist oft Beispiel für eine fortschreitende Kommerzialisierung in der Museumslandschaft. Newsweek wird in einem Artikel von Mark Honigsbaum mit der Aussage zitiert, dass Krens' aggressive und globale Vorgehensweise vielleicht genau das sei, was eine Hochkultur („high culture“) braucht, um in unserer Welt zu überleben.³⁰¹ Diese Ansicht würde der zuvor erwähnten „Häutung des Systems“ von Hilmar Hoffmann entsprechen.

„Most members of the American Association of Museums, together with many critics, museologists, artists, and experts, do not support the expansionist Guggenheim model. Why is it so popular among politicians and economists? It's up to all of us to think about this new vision of the museum as a means of demystifying its paradoxes in order ultimately to discern and advocate a museology that, far from clamping down on experience, enriches us with it.“³⁰²

Ery Camara stellt sich damit unumwunden die mutige Frage, ob die Museumswelt vielleicht nicht die Art und Weise, wie Museumspolitik heute funktioniert, untersuchen sollten. Denn vielleicht ist es mehr eine Chance als eine Gefahr für die Integrität der Wirtschaft.

³⁰⁰ Joseba Zulaika, Desiring Bilbao: The Krensification of the Museum and its Discontents, S 149 – 170, in: Guasch, Zulaika 2004, S 150.

³⁰¹ <http://www.guardian.co.uk/books/2001/jan/27/books.guardianreview2> letzter Besuch: 5.5.2011.

³⁰² Ery Camara, The Franchise Museum: An Instrument of Cultural Colonization, S 203-210, in: Guasch, Zulaika 2004, S 210.

9 Konklusion

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war eine Basis für eine ausführliche Diskussion zum Thema der *Funktion* in der Museumsarchitektur zu bieten, die die aktuelle Euphorie über die spektakulären Bauten mitunter auch infrage stellt.

Mein Anliegen war, diese Diskussion ganzheitlich und fachübergreifend zu führen und auch auf die Auseinandersetzung der wirtschaftlichen Belange mit der Wissenschaft einzugehen.

Zwar wird ein, teilweise intensiver, Dialog über das Museum und seine Bedeutung geführt, dieser verlässt jedoch kaum die Grenzen der einzelnen museumswissenschaftlichen Gebiete. Selten arbeiten Kuratoren, Museumspädagogen, Manager und Architekten gemeinsam an einem Museumsentwurf, es fehlt manchmal ein konstruktiver Austausch für einen förderlichen Diskurs, um gute und vor allem *funktionierende* Architektur zu schaffen.

Des Weiteren wird der Aspekt der ökonomischen Überlegungen, welcher heutzutage immer stärker in Grundsatzentscheidungen einbezogen wird, allzu oft aus dieser vorrangig geisteswissenschaftlichen Diskussion ausgeklammert. Angesprochen wurden vor allem allgemeine Tendenzen. Nichtsdestotrotz gibt es zahlreiche Ausnahmen, die sehr positiven Rückhalt auf die bestehende Museumsarchitektur werfen.

Zu Wort gekommen sind in der vorliegenden Arbeit vor allem die unterschiedlichen Parteien, die an der Konzeption eines neuen Museums im späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts mitwirken. Dabei stehen sich oft die Ansichten der Künstler – also der Ausstellenden – und der Architekten – also der Bauenden – gegenüber. Hinzu kommen Erwartungen und Wünsche von lokalen Politikern, die oft eng mit Prestige und wirtschaftlichen Überlegungen verbunden sind. Das Ergebnis ist eine ‚*Verwirtschaftlichung*‘ eines der Hauptinstitutionen der Geisteswissenschaft. Das Museumspersonal muss sich zusehends an die Arbeitsweise der freien Wirtschaft anpassen. Einigen von ihnen ist die Vorstellung des *Museums als Unternehmen* eine Verletzung der aufklärerischen Grundidee. Dieser Auseinandersetzung wurde in der vorliegenden Arbeit besondere Bedeutung beigemessen. Einerseits wurde dies anhand der Problematik der eigentlichen Bauaufgabe diskutiert, andererseits mit Wortmeldungen von Künstlern verdeutlicht. Die unterschiedlichen Ansätze gipfeln in

einem *postmodernen Paragone* und der Konfrontation der bildenden Kunst mit der Architektur, die sie umgibt.

Das Museumsgebäude war und ist Ausdruck verschiedenster Bedeutungsebenen, sei es kultureller, wirtschaftlicher oder reputativer Natur. Darüber hinaus kann es beträchtlichen Einfluss auf seine urbane Umgebung ausüben. Am offensichtlichsten wurde dieser Zusammenhang durch das berühmte *Guggenheim Museum in Bilbao*, dessen *Bilbao-Effekt* nicht nur ein ganzes Phänomen beschreibt, sondern die Anregung eines kulturellen Bewusstseins auch gleichzeitig eine der Grundaufgaben eines Museums verdeutlicht.

Das Museum etablierte sich jedoch gleichzeitig als *Kunst im öffentlichen Raum* und damit auch als Symbol für die Werte einer Gesellschaft. Dennoch bleibt am Ende die Frage unbeantwortet, welche der angesprochenen *Funktionen* dem Museum auch von der Öffentlichkeit zugesprochen werden und welche wichtige Rolle die Architektur dabei einnimmt.

Eine Beschäftigung mit dem Thema fordert gleichzeitig Thesen für die Zukunft zu entwickeln, welche aufgrund des Umfangs der vorliegenden Arbeit nur teilweise diskutiert werden konnten. Hierbei stellt sich die Frage, wohin sich das Kunstmuseum in seiner Auseinandersetzung mit der Museumsarchitektur entwickeln wird. Die integrative Richtung, in der Kunst und Architektur in gegenseitiger Symbiose koexistieren, wird in Zukunft sicher an Bedeutung gewinnen. Die Grenzen sind zwischen den einzelnen Kunstgattungen ohnehin immer schwieriger zu ziehen. Die vereinheitlichte Sehweise eines *White-Cube* verliert zusehends gegenüber einer gegenseitig komplementären Sichtweise von Architektur und Inhalt.

Ob ein Museumsbau nun wie eine Skulptur oder *funktionale* Hülle auszusehen hat, liegt in der Auffassung des Betrachters. Dies ist aber Gegenstand grundlegender Auseinandersetzungen, die auch in Zukunft eine essentielle Rolle bei der Beschäftigung mit Museumsarchitektur spielen sollten.

Das Museum wird darüber hinaus teilweise als fixes und unveränderbares Konstrukt verstanden, dessen Aufbau und Ursprungsidee keiner Wandlung unterworfen ist. Diese Herangehensweise ist, vor allem bei einer verhältnismäßig jungen Institution, problematisch. Sie sollte sich ständig selbst in Frage stellen und dementsprechend auch ihr architektonisches Aussehen verändern. Dies wurde speziell in den Kapiteln zum

Paragone und im Hinblick auf die *Baufaufgabe* allgemein angesprochen.

Eine weitere Problemstellung wurde mit dieser Arbeit behandelt, die mit der Fragestellung der Funktion aufgeworfen wird. Die Voraussetzung eines *Funktionierens* wäre vor allem das Hervorrufen einer bestimmten Wirkung und damit ein *Gebraucht-Werden*. Ich will an dieser Stelle folgende in der Literatur kaum beachtete Frage stellen: Ist das Museumskonzept, wie es in den Köpfen der Öffentlichkeit vorhanden ist, immer noch zeitgemäß? Ist es tatsächlich eine veraltete Idee, die im heutigen Verständnis von Museen noch weiterhin mitschwingt? Brauchen wir diese Art von Museum? Und, wird eine Neudefinition der Institution *Museum* nötig?

Die Funktionen der heutigen Museen und deren Architektur gehen meines Erachtens weit über die von der ICOM definierten Aufgaben hinaus. Sie sind nicht nur im Hinblick auf die aufklärerischen Ideen zu betrachten, sondern auch als Stadtelement, Unternehmen und Versuchsobjekt mutiger und experimenteller Architektur.

Im Falle der zeitgenössischen Museumsarchitektur scheint es deshalb momentan als vollziehe sich die Veränderung von der Schale zum Kern, anstatt den umgekehrten Weg zu gehen.

Die Entwicklungen im Museumsbau stellen den Inhalt infrage und fordern die verstaubten Strukturen und eingelernte Sehgewohnheiten heraus.

Wohin sich die Museumsarchitektur zukünftig bewegen wird ist an dieser Stelle schwer feststellbar. In Auseinandersetzung mit der Funktion wird es aber eine sehr spannende Thematik bleiben, die mit den bevorstehenden Museumsbauten auch ihre Aktualität beibehalten wird.

10 Literaturnachweise

Affolter 1986

Claudio Affolter, Vom Musentempel zur Klosterzelle, Schweizer Museumsarchitektur 1930 – 1985, Zürich 1987.

Ammann 1993

Jean-Christophe Ammann, Räume für Kunst, Hannover 1993.

Barthelmeß 1988

Stephan Barthelmeß, Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur, München 1988.

Belting 2007

Hans Belting, Contemporary Art and the Museum in the Global Age, S 16 – 40, in: Weibel 2007.

Bennett 1993

Tony Bennett, The Birth of the Museum, London 1994.

Blank Debelts 2002

Debelts, Julia Blank, Melanie, Was ist ein Museum? "... eine metaphorische Complication ...", Wien 2002.

Blum 1988

Elisabeth Blum, Le Corbusiers Wege. Wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird, Basel 1988.

Bogner 1986

Dieter Bogner, Alte Bauten - Neue Kunst, Wien 1986.

Bott 1970

Gerhard Bott, Museum für die Zukunft, Köln 1970.

Brandes 1994

Uta Brandes (Red.), Kunst im Bau, Göttingen 1994.

Carbonell 2004

Bettina Carbonell, Museum Studies. An anthology of contexts, Malden, Mass. 2004.

Coolidge 1989

John Coolidge, Patrons and Architects. Designing Art Museums in the 20th Century, Fort Worth, Texas 1989.

Crimp 1993

Douglas Crimp, On the Museum's ruins, Cambridge, Mass. 1993.

Cuno 2001

James Cuno, Gegen das diskursive Museum, in: Peter Noever, Das diskursive Museum, S

48 - 65 , Wien 2001.

Dabic 2003

Antonia Dabic, Der römische Architekturwettbewerb des Jahres 1999 für die Errichtung eines "Centro per le Arti Contemporanee" im Kontext der zeitgenössischen Museumsarchitektur, Wien 2003.

Foitzl 1993

Alexandra Foitzl (Red.), Räume für Kunst. Museumsmodelle, Graz 1993.

Frieze 2003

http://friezefoundation.org/talks/detail/the_museum_as_sculpture1/, The Museum as a sculpture, London 2003.

Giebelhausen 2003

Michaela Giebelhausen, The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts, Manchester u.a. 2003.

Gilman 1978

Bernard Gilman, Museum as an instrument of cultural innovation, Strasbourg 1978.

Grassegger 2010

Friedrich Grassegger (Red.), Bau[t]en für die Künste. Eidgenössische Architektur in Niederösterreich, Wien 2010.

Greub 2006

Greub Thierry (Hg.), Greub, Suzanne, Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 2006.

Gropius 1955

Walter Gropius, Gestaltung von Museumsgebäuden, S 128 – 136, in: Jahresring 55/56, Stuttgart 1955.

Guasch, Zulaika 2005

Anna-Maria Guasch, Joseba Zulaika (Hg.), Learning from the Bilbao Guggenheim, Reno, Nev. 2005.

Hartmut 2008a

John Hartmut, Das Museum als Marke, Bielefeld 2008.

Hoffmann 1999

Hilmar Hoffmann (Hg.), Das Guggenheim-Prinzip, Köln 1999.

Hollein 1990

Hans Hollein, Orte der Kunst, Internationale Sommerakademie Salzburg, Klagenfurt 1990.

Hollein 1991

Hans Hollein, New Museology, London 1991.

Joachimidis 1995

Alexis Joachimidis, Museumsinszenierungen. 1830 - 1990, Dresden 1995.

Klotz 1988

Heinrich Klotz, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1988.

Knell 2007

Simon Knell, Museum Revolutions, London 2007.

Köb 1998

Edelbert Köb, Räume der Kunst, Salzburg 1998.

Köb 2000

Edelbert Köb, Museumsarchitektur, Köln 2000.

Kostka 1999

Christine Kostka, Vom Palast zum Kraftwerk. Aspekte öffentlicher Museumsbauten in London von den Anfängen um 1750 bis zu den Erweiterungsbauten anlässlich des Millenniumjahres 2000, Diplomarbeit, Graz 1999.

Krämer 1998

Harald Krämer, Zum Bedeutungswandel von Kunstmuseen., Nürnberg 1998.

Krämer 1998

Steffen Krämer, Die postmoderne Museumslandschaft, Hildesheim u.a. 1998.

Krämer 2005

Karl H. Krämer, Museen und Galerien, Stuttgart 2005.

Kräutler 1997

Hadwig Kräutler (Hg.), New strategies for communication in museums, Wien 1997.

Kräutler 2003

Hadwig Kräutler (Hg.), Das Museum - Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen, Wien 2003.

Krens 1995

Thomas Krens, Das Salomon R. Guggenheim Museum, Stuttgart 1995.

Lampugnani 1990

Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), Museumsarchitektur in Frankfurt 1980 - 1990, München 1990.

Lampugnani 1999

Vittorio Magnago Lampugnani (Hg.), Museen für ein neues Jahrtausend, München 1999.

Längle 1992

Elisabeth Längle, Museum für moderne Kunst - Kunsthalle, Diplomarbeit, Innsbruck

1992.

Lehmbruck 1943

Manfred Lehmbruck, Grundsätzliche Probleme des zeitgemässen Museumsbaues in: Hartmut John, Das Museum als Marke, Dissertation, Hannover 1943.

Lewin 1983

Michael D. Levin, The Modern Museum: Temple or Showroom, Jerusalem 1983.

Liebelt 1980

Otto Liebelt (Red.), Museums-Architektur für den Besucher, Hannover 1980.

Lorente 1998

J. Pedr Lorente, Cathedrals of urban modernity. Historical Urban Studies, Aldershot 1998.

Lübbe 1981

Hermann Lübbe, Der Fortschritt und das Museum. Über den Grund unseres Vergnügens an historischen Gegenständen, London 1981.

MacDonald 2005

Sharon McDonald (Hg.), Theorizing Museums, Oxford 2005.

MacDonald 2006

Sharon MacDonald (Hg.), A companion to museum studies, Malden Mass. u.a. 2006.

Macher 1994

Johanna Macher, Skulptur - Architektur, Diplomarbeit, Graz 1994.

Mack 1999

Gerhard Mack, Museen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, Basel u.a. 1999.

Maier-Solgg 2002

Frank Maier-Solgg, Die neuen Museen, Köln 2002.

Maier-Solgg 2008

Frank Maier-Solgg, Neue Museen in Europa, München 2008.

Malraux 1967

André Malraux, Museum without walls, London 1967.

March 2007

Elisabeth March, Museumsarchitektur gestern heute morgen, Diplomarbeit, Wien 2007.

Matt 2001

Gerald Matt, Kultur und Geld. Das Museum - ein Unternehmen, Wien 2001.

Maulraux 1949

André Malraux, Das imaginäre Museum, Paris dt.: Baden-Baden 1949.

McClellan 2003

Andrew McClellan, Art and its Public, Malden, Mass. 2003.

McClellan 2008

Andrew McClellan, The Art Museum, from Boullée to Bilbao, Berkely, Calif. u.a. 2008.

Messedat 2007

Jons Messedat, corporate architecture. Unverwechselbare Orte. In: Beyrow Matthias (Hg.), Corporate identity and corporate design, S 120-125, Ludwigsburg 2007.

Meyer 2008

Henning Meyer, Architektur als Marke? Corporate Architecture für Museen. In: Hartmut John, Das Museum als Marke, S 115 – 128, Bielefeld 2008.

Mies van der Rohe 2007

Ludwig Mies van der Rohe, Twentieth Century Museums, 1999.

Montaner 1978

Josep Maria Montaner, Museumsbauten der neuen Generation, Stuttgart 1978.

Montaner 1990

Josep Maria Montaner, New Museums, New york 1990.

Möntmann 2006

Nina Möntmann (Hg.), Art and its Institutions, London 2006.

Mörk 2006

David Mörk, Die Idee von der Spirale in der Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Wien 2006.

Naredi-Rainer 1989

Paul von Naredi-Rainer, Zur Ikonologie Moderner Museumsarchitektur, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band 44, Wien 1989.

Naredi-Rainer 2004

Paul von Naredi-Rainer, Entwurfsatlas Museumsbau, Basel u.a. 2004.

Neumeyer 2002

Fritz Neumeyer (Hg.), Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002.

Newhouse 1998

Victoria Newhouse, Wege zu einem neuen Museum, Ostfildern-Ruits 1998.

Newhouse 2005

Victoria Newhouse, Art and the Power of Placement, New york 2005.

Noever 1991

Peter Noever, Wiener Architekturgespräche, Berlin u.a. 1991.

Noever 2000

Peter Noever (Hg.), Visionary clients for new architecture, München 2000.

Noever 2006

Peter Noever, Architecture within Architecture, in: Donald Judd, Architektur, Ostfildern-Ruits 2003.

O'Doherty 1992

Brian O'Doherty , Die weiße Zelle und ihre Vorgänger, S 333-347 in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild, Berlin 1992, Hamburg 1992.

Paul 2002

Cindy Alexa Paul, Das MuseumsQuartier Wien als Kristallisationspunkt eines Kulturviertels, Diplomarbeit, Wien 2002.

Pehnt 1994

Wolfgang Pehnt, Das Museum als Ausstellungsgegenstand S 11- 32, in: Brandes 1994, S 15., 1994.

Peressut 1999

Luca Basso Peressut, Musées architectures, Mailand 1999.

Pomian 1998

Krzysztof Pomian , Der Ursprung des Museums, Berlin 1998.

Preining 2004

Tonja Preining, Wie wirkt sich das Guggenheim Museum auf die Stadt Bilbao aus, Diplomarbeit, Wien 2004.

Preziosi 2003

Donald Preziosi, Grasping the world, Aldershot 2003.

Raussmüller Sauer 2005

Christel Raussmüller Sauer, Raum und Zeit für neue Kunst. Die Hallen für neue Kunst als Konsequenz eines veränderten Kunstverständnisses, in: Roger Frayet (Hg.), Im Land der Dinge. Museologische Erkundungen, S 227 - 237, Baden 2005.

Rosenblatt 2000

Arthur Rosenblatt, Building type basics for museums, New York 2000.

Sarnitz 1992

August Sarnitz (Hg.), Museums-Positionen, Salzburg u.a. 1992.

Schnitzler 2007

Andreas Schnitzler, Wettstreit der Künste. Zur Relevanz der Paragone-Frage im 20. Jahrhundert, Dissertation, Berlin 2007.

Schubert 1986

Hannelore Schubert, Moderner Museumsbau. Deutschland. Österreich. Schweiz, Stuttgart 1986.

Schwartzman 1997

Allan Schwartzman, Art vs. Architecture, in: Architecture, 12 / 1997.

Searing 1982

Helen Searing, New american Art Museums, New york 1982.

Stock-Nieden 2006

Dietmar Stock-Nieden, Die Bauten der Vitra Design GmbH in Weil am Rhein 1981-1994. Untersuchungen zur Architektur- und Ideengeschichte eines Industrieunternehmens am Ende des 20. Jahrhunderts., Dissertation, Freiburg 2006.

Tietze 1923

Hans Tietze, Die Zukunft der Wiener Museen, Wien 1923.

Tilden 2006

Scott J. Tilden, Architecture for Art, New York 2004.

Trulove 2000

James Trulove, Designing the new Museum, Gloucester, Mass. 2000.

Vieregg 2006

Hildegard Vieregg, Museumswissenschaften, Paderborn 2006.

Vieregg 2008

Hildegard Vieregg, Geschichte des Museums, München 2008.

von Moos 2001

Stanislaus von Moos, Das Museum als Architekturproblem. Aktuelle Perspektiven und historische Voraussetzungen, Serie Panta Rhei, Band 24., Luzern 2001.

Waidacher 2005

Friedrich Waidacher, Museologie – knapp gefasst, Wien u.a. 2005.

Wall 2006

Thomas Wall, Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart, Bielefeld 2006.

Wedam 2009

Esra Wedam, Museum values and cultural politics, Diplomarbeit, Wien 2009.

Weibel 1996a

Peter Weibel, The museum of the future, S 35 - 39 in: Kräutler 1996.

Weibel 1996b

Peter Weibel (Hg.), Quantum Daemon, Institutionen der Kunstgemeinschaft, Wien 1996.

Weibel 2000

Peter Weibel, Museen in der Postindustriellen Massengesellschaft, S 120 - 128 in: Köb 2000, Köln 2000.

Weibel 2007

Peter Weibel (Hrsg.), Contemporary Art and the museum. A global perspective., Ostfildern 2007.

Wenzel 2006

Jacob Wenzel, The Guggenheim Architecture, Bonn 2006.

11 Abbildungen



Abb. 1 Fridericianum, Kassel



Abb. 2 Library, British Museum, London

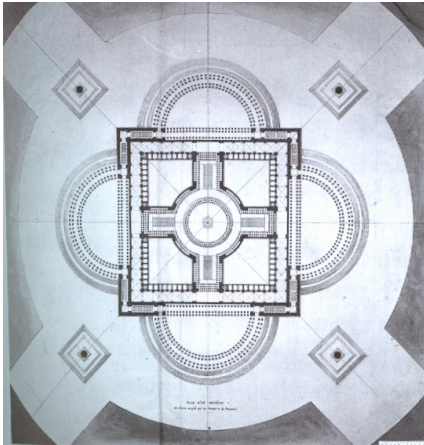


Abb. 3 Entwurf für ein Museum, Etienne-Louis Boullée, 1783

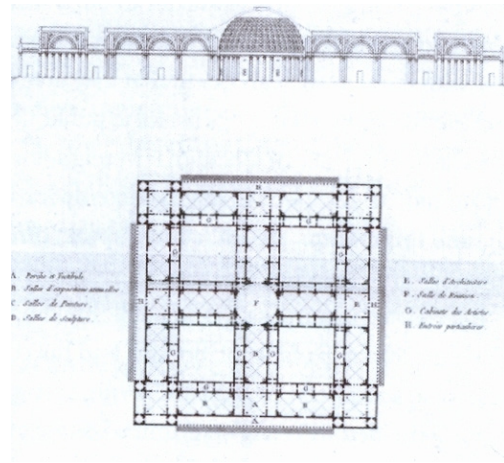


Abb. 4 Museum Design, Jean-Nicolas-Louis Durand, 1802-5



Abb. 5 Altes Museum, Berlin, Karl Friedrich Schinkel

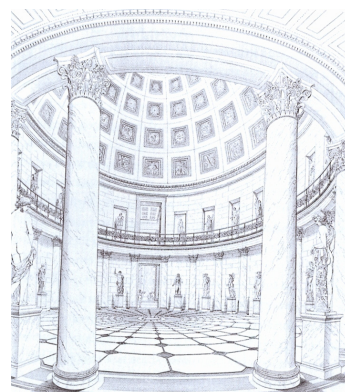


Abb. 6 Schema Rotunde, Altes Museum, Berlin



Abb. 7 Louvre, Umbau, Paris, I.M. Pei



Abb. 8 Neue Staatsgalerie Stuttgart, James Stirling



Abb. 9 Glyptothek, München, Leo von Klenze



Abb. 10 MoMA, New York, Edward Durrell Stone & Philip Goodwin



Abb. 11 Salomon R. Guggenheim Museum, New York, Frank Lloyd Wright



Abb. 12 Neue Nationalgalerie, Berlin, Ludwig Mies van der Rohe



Abb. 13 Centre Pompidou, Paris, Richard Rogers und Renzo Piano

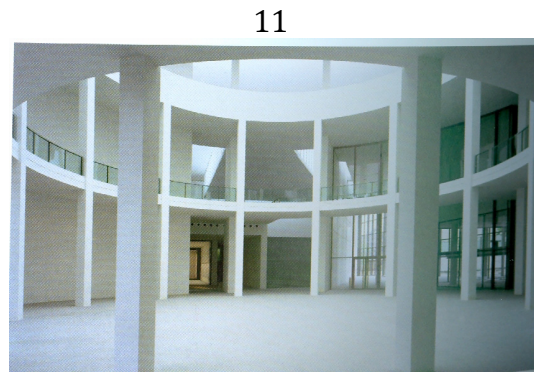


Abb. 14 Moderne Pinakothek, München, Stefan Braunfels Architekten BDA

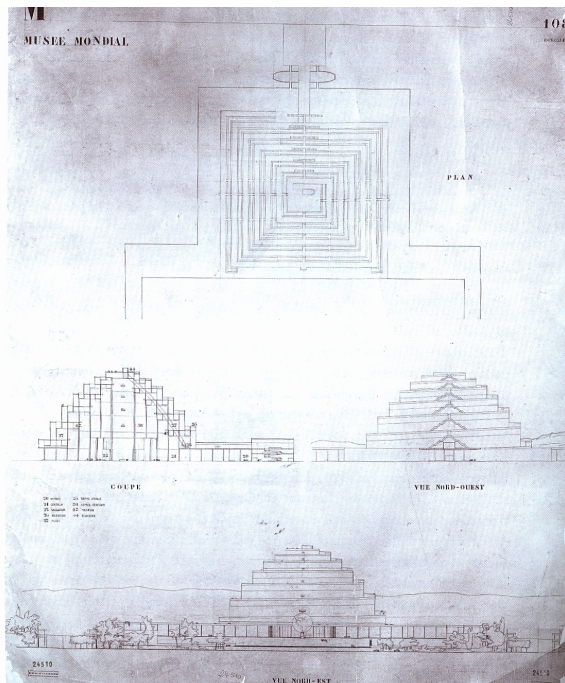


Abb. 15 Musée mondial, Le Corbusier, 1929



Abb. 16 Crystal Palace, London, Joseph Paxton, 1851



Abb. 17 Bilderbude, Georg Baselitz, 1977



Abb. 18 Chinati Foundation, Marfa,

Texas, USA



Abb. 19 Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz



Abb. 20 Guggenheim Bilbao, Frank O. Gehry



Abb. 21 Guggenheim Bilbao, Frank O. Gehry



Abb. 22 MAXXI, Rom, Zaha Hadid



Abb. 23 MAXXI, Rom, Zaha Hadid



Abb. 24 Jüdisches Museum, Berlin, Daniel Libeskind



Abb. 25 Imperial War Museum, Manchester,
Daniel Libeskind



Abb. 26 Museumsufer, Frankfurt



Abb. 27 Luftperspektive, Kunsthistorisches
und Naturhistorisches Museum, Wien



Abb. 28 Luftbild, Museumquartier
Wien, Umbau Ortner & Ortner

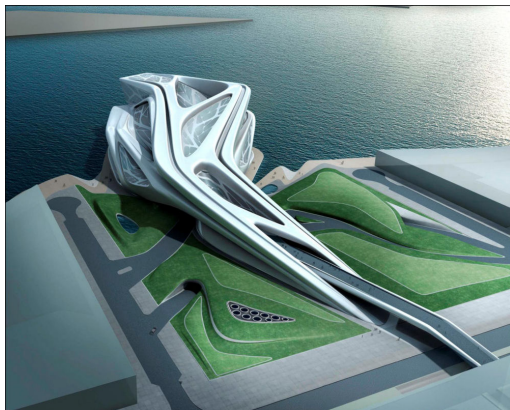


Abb. 29 Performing Arts Center, Abu Dhabi,
Zaha Hadid

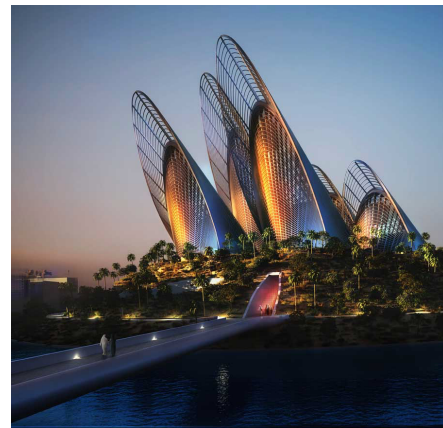


Abb. 30 Zayed National Museum, Abu
Dhabi, Foster & Partners

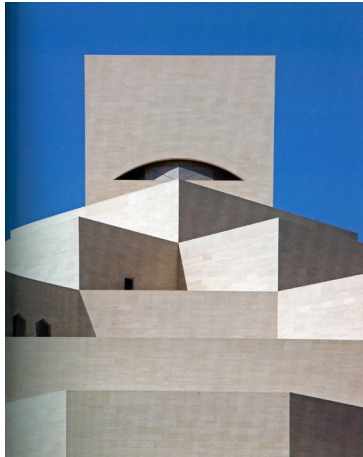


Abb. 31 Museum of Islamic Art, Doha, I.M. Pei



Abb. 32 Ningbo Historic Museum, Ningbo, Wang Shu



Abb. 33 N4A Museum, Liyang, AZL Atelier Zhanglei

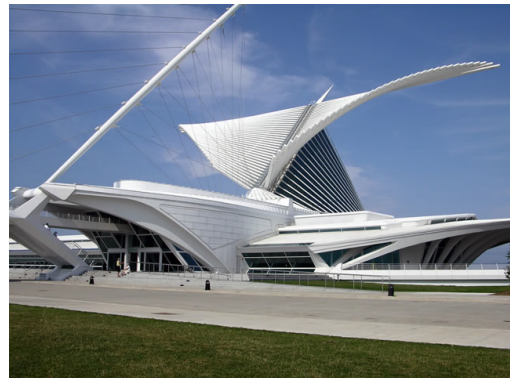


Abb. 34 Milwaukee Museum of Art, Milwaukee, USA, Santiago Calatrava



Abb. 35 VitraHaus, Weil am Rhein, Herzog & de Meuron

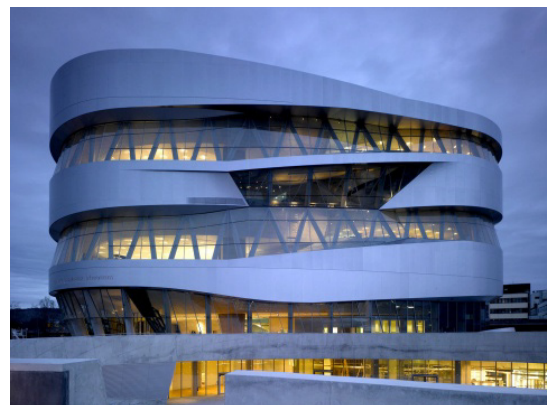


Abb. 36 Mercedes-Benz Museum, Stuttgart, UN Studio



Abb. 37 Centre Pompidou Metz, Metz,
Shigeru Ban



Abb. 38 Louvre Abu Dhabi, Frank O.
Gehry



Abb. 39 Salomon R. Guggenheim Museum,
New York, Frank Lloyd Wright

12 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Fridericianum-d12.JPG&filetimestamp=20070707151134 (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 2	http://otter.covblogs.com/archives/images/BRITISH-LIBRARY-LONDON.jpg (Letzter Besuch 5.1.2012)
Abb. 3	McClellan 2008, S 59
Abb. 4	McClellan 2008, S 59
Abb. 5	McClellan 2008, S 64
Abb. 6	McClellan 2008, S 65
Abb. 7	http://waichuarch1201.blogspot.com/ (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 8	http://www.voyagesphotosmanu.com/kunst_kultur_deutschland.html (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 9	http://www.raeter-park-hotel.de/glyptothek_muenchen.aspx (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 10	McClellan 2008, S 76
Abb. 11	McClellan 2008, S 79
Abb. 12	http://view.stern.de/de/picture/Berlin-HENRIE-Neue-Nationalgalerie-mies-van-rohe-1708528.html (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 13	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 20
Abb. 14	Chris van Uffelen, Museumsarchitektur, Potsdam 2010, S 284
Abb. 15	McClellan 2008, S 36
Abb. 16	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/Crystal_Palace.PNG/250px-Crystal_Palace.PNG (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 17	http://www.k-haus.at/presse/hh_2011_BeziehungsarbeitPresse.html (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 18	McClellan 2008, S 94
Abb. 19	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/1d/Hallen-f%C3%BCr-neue-Kunst.JPG/220px-Hallen-f%C3%BCr-neue-Kunst.JPG (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 20	Chris van Uffelen, Museumsarchitektur, Potsdam 2010, S 351
Abb. 21	Chris van Uffelen, Museumsarchitektur, Potsdam 2010, S 350
Abb. 22	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 178
Abb. 23	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 181
Abb. 24	Chris van Uffelen, Museumsarchitektur, Potsdam 2010, S 214
Abb. 25	www.bbc.co.uk/manchester/content/image_galleries/251006_iwmn_gallery.shtml (Letzter Besuch: 25.1.2012)
Abb. 26	http://www.reisefuehrer-deutschland.de/hessen/rhein-main/frankfurt/frankfurter-museumsufer.htm (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 27	http://www.nhm-wien.ac.at/museum/geschichte_architektur/ein_neues_museum (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 28	http://bauwiki.tugraz.at/bin/view/Sandbox/MuseumsQuartier (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 29	http://volcania.wordpress.com/2010/11/14/zaha-hadid/ (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 30	http://www.tzero.org/fabiano/portfolio/zayed-national-museum/ (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 31	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 293

Abb. 32	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 399
Abb. 33	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 409
Abb. 34	http://volcania.wordpress.com/2011/03/26/santiago-calatrava/ (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 35	http://www.vitra.com/de-de/campus/vitrahaus/ (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 36	http://www.archithings.com/mercedes-benz-museum-designed-by-un-studio/2011/09/24 (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 37	Philip Jodidio, Architecture Now! Museums, Köln 2010, S 89
Abb. 38	http://www.guggenheim.org/abu-dhabi (Letzter Besuch: 5.1.2012)
Abb. 39	http://www.guggenheim.org/new-york/about/frank-lloyd-wright-building (Letzter Besuch: 5.1.2012)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

10

13 Abstract

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit einer fachübergreifenden Diskussion zum Thema der Funktion in der zeitgenössischen Museumsarchitektur.

Ausgehend von den Museumsaufgaben gemäß dem International Council of Museums wird die Museumsarchitektur in einen ganzheitlichen Kontext eingebettet, der von seinen Anfängen im 19. Jahrhundert bis zum Museum als Unternehmen führt.

Nach einer kurzen Unterscheidung der Begrifflichkeiten, soll in einem geschichtlichen Abriss die Entwicklung der Museumsarchitektur aufgezeigt werden. Besonders hervorgehoben werden hierbei Bauten, die sich zum ersten Mal als eigenständige Gebäude für Kunst hervortaten und deren Weg zu dieser Emanzipation als eigener Bautypus.

Weiters wird in einem weiteren Kapitel die Funktion in Verbindung mit der Museumsarchitektur aus architektonischer Sicht dargestellt. Einerseits wird hierbei das Museum als Tempel und Kathedrale zur Sprache kommen, andererseits die heute weit verbreitete Orientierung an einem Massenpublikum diskutiert, dem sich die Bauten oftmals unterzuordnen hat.

Ob und wie viel ‚Neutralität‘ ein Museumsgebäude braucht ist oft Teil vielschichtiger Auseinandersetzungen. Standpunkte der Künstler sollen dem in weiterer Folge gegenüber gestellt werden und ihre Konzepte den grundlegenden Konflikt zwischen einer *dienenden* und einer *emanzipierten* Architektur dargestellt werden. Die ständige Auseinandersetzung des Museumsäußeren mit seinen Inhalten leitet dabei zu einem postmodernen Paragone über.

Die Aus- und Einwirkungen eines Museums auf sein architektonisches und städtisches Umfeld werden in einem weiteren Kapitel thematisiert. Hier wird versucht eine Brücke von europäischen Beispielen wie Frankfurt oder dem spanischen Bilbao zu einer weltweiten Entwicklung zu schlagen.

Den Abschluss ist dem modernen Bild des Museums von heute gewidmet, indem die

Museumsarchitektur aus einer wirtschaftlichen Perspektive betrachtet wird. Museumsarchitektur als *corporate identity* ist ein wichtiges Einsatzgebiet und wird anhand der Vitra GmbH und der Guggenheim Foundation veranschaulicht.

Curriculum Vitae

Silke Doppler

Geboren am 29. April 1986 in Linz.

Akademischer Werdegang

2008-9	Erasmus Stipendium für die Université de Lausanne, Schweiz
Seit März 2007	Bachelor Studium Volkswirtschaft an der WU Wien
Seit Okt 2006	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Juni 2006	Diplôme d'Etudes Français (DEF) Université Paris XII
Juni 2005	Matura an der VBS Vienna Business School Hamerling Platz

Beruflicher Werdegang

Seit Juni 2010	Präsidentin des Erasmus Student Networks ESN Uni Wien
Juli 2010	Praktikum bei Agrana Fruit in Peking, China
Seit März 2010	Tutorin der Prüfungsabteilung WU Wien
Feb 2009	Praktikum Fondation Vevey, Ville d'Images, Vevey, Schweiz
Juli 2006 – Sept 2007	Praktikum Auktionshaus Dorotheum Wien
Juli 2004	Praktikum Kunsthandel Bednarczyk, Wien