



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Wallraf-Richartz-Museum von Rudolf Schwarz,
ein Museumsbau zwischen Tradition und Moderne“

Verfasserin

Melanie Pfifferling

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

O. Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

Danksagung

1. Einleitung	1
2. Der Bau in seiner Aufgabe als Wallraf-Richartz-Museum	4
2.1 Die Wallraf-Richartz-Sammlung	4
2.2 Der Vorgängerbau und die Platzsituation	5
2.3 Der Architekt Rudolf Schwarz und sein Konzept für den Museumsneubau	6
2.4 Die Baubeschreibung	12
2.5 Das Material Backstein	17
3. Der Bau im Vergleich	22
3.1 Frühe moderne Museumsbauten	22
3.1.1 Der Barcelona-Pavillon	22
3.1.2 Das Museum of Modern Art	25
3.2 Museumsbau in der NS-Zeit	27
3.2.1 Exkurs: Architekturprinzipien der NS-Zeit	27
3.2.2 Das Haus der Deutschen Kunst	29
3.3 Vergleichsbauten	33
3.3.1 Das Kunsthhaus Glarus	33
3.3.2 Das Kunstmuseum Basel	35
3.3.3 Das Museum Boijmans van Beuningen	40
3.3.4 Das Gemeentemuseum Den Haag	43
3.3.5 Das Historische Museum der Stadt Wien	46
3.3.6 Zusammenfassung	51
4. Resümee: Zwischen Historismus und Moderne	60
Literaturverzeichnis	66
Abbildungsverzeichnis	73
Abbildungen	75
Abstract	107
Lebenslauf	108

Danksagung

Ich bedanke mich herzlich bei Univ.-Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz, der meine Begeisterung für Museumsarchitektur unterstützte und mir ermöglichte, dieses Thema in meiner Diplomarbeit umzusetzen. Ich profitierte sehr von der kompetenten Betreuung, den anregenden Diskussionen und konstruktiven Gesprächen.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie und meinem Lebensgefährten, die mir durch ihre praktische, finanzielle und mentale Unterstützung eine intensive Auseinandersetzung mit meiner Diplomarbeit ermöglichten.

1. Einleitung

Am 25. Juni 1953 wird der Grundstein für das neue Wallraf-Richartz-Museum – und somit für den ersten Museumsneubau der Nachkriegszeit in Deutschland – gelegt. Rudolf Schwarz erhält den Auftrag für die Museumsarchitektur, die der traditionsreichen Kölner Wallraf-Richartz-Sammlung einen angemessenen Rahmen bieten soll. Mit dieser Bauaufgabe betritt der Architekt nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik faktisch Neuland. Schwarz kann auf keine unmittelbaren Vorbilder zurückgreifen und steht vor der Aufgabe, eine geeignete Formensprache für seinen Museumsbau zu finden.

Diese Arbeit hat zum Ziel, das Wallraf-Richartz-Museum in einen stilistischen und architekturhistorischen Kontext zu stellen. Zu diesem Zweck vergleiche ich die Architektur des Museums mit anderen Museumsbauten, die mir – aufgrund ihres Einflusses auf das Konzept von Schwarz – relevant erscheinen. Ich überprüfe, welche Museen für ihn Vorbilder waren, welche Formen und Ideen er von welchem Bau übernahm und wie er sie in seiner Architektur kombinierte. Anhand der Anforderungen, die zu dieser Zeit an eine Museumsarchitektur gestellt wurden, analysiere ich, wie Schwarz zu seiner Lösung der Bauaufgabe gefunden hat. Da sich das Ergebnis seiner Architektur nicht einfach mit Begriffen wie „modern“ oder „historisierend“ kategorisieren lässt, beabsichtige ich eine umfangreiche Einordnung des Wallraf-Richartz-Museums.

Durch ihre Zielsetzung setzt sich meine Arbeit von anderen Veröffentlichungen über Rudolf Schwarz oder das Wallraf-Richartz-Museum im Allgemeinen ab. Es geht nicht darum, über die Schriften von Schwarz auf seine Bauweise zu schließen – dieser Bereich wurde bereits von anderen bearbeitet. Ich stelle die Museumsarchitektur und ihre Bedeutung als Architektur der 1950er Jahre ins Zentrum.

Bisher wurde das Wallraf-Richartz-Museum von Rudolf Schwarz – trotz seiner Bedeutung als erste Museumsarchitektur der Nachkriegszeit in Deutschland – in der Literatur nur wenig thematisiert. Um einen Überblick über die wichtigsten Veröffentlichungen zu geben: 1981 brachte Maria Schwarz zusammen mit Manfred Sundermann und Claudia Lang – zum zwanzigsten Todestag ihres Mannes – ein Buch mit Beiträgen von Kollegen und Schülern von Schwarz heraus.¹ Vor allem der Aufsatz von Gerhard Bott ist im Zusammenhang mit dem Wallraf-Richartz-Museum von Bedeutung.² Hannelore Schubert stellt in ihrem Werk „Moderner Museumsbau“ von 1986 das Wallraf-Richartz-Museum von Schwarz in seiner

¹ Sundermann/Lang/Schwarz 1981.

² Bott 1981, S. 110–116.

Relevanz für die Geschichte der modernen Museumsarchitektur dar und liefert eine Aufstellung wichtiger Baudaten.³ In seinem Werk über die Kölner Museen von 1990 widmet sich Hugo Borger dem Neubau des Wallraf-Richartz-Museums und liefert eine ausführliche Baubeschreibung.⁴ Die 1997 erschienene Monografie von Wolfgang Pehnt „Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne“ – mit einem Werkverzeichnis von Hilde Strohl – bietet einen umfassenden Überblick über den Architekten Rudolf Schwarz und seine Bauten.⁵ Dieses Werk kann als allgemeine Basisliteratur über Schwarz gesehen werden. Dorothee Sorge beschreibt in ihrer Dissertation von 2008 die Umsetzung des Architekturverständnisses von Rudolf Schwarz anhand des Wallraf-Richartz-Museums.⁶ Sie ist die Erste, die den Museumsbau ausführlich beschreibt und analysiert. Ihr Ziel ist es, zu überprüfen, inwiefern sich die Kerngedanken von Schwarz in seinen Bauten wiederfinden. Rudolf Schwarz veröffentlichte selbst zahlreiche Schriften, in denen er seine Architekturprinzipien darlegte.⁷ Da es nicht Ziel dieser Arbeit ist, seine theoretischen Positionen anhand des Museumsbaus darzulegen, verwende ich seine Aussagen nur, wenn sie zum Verständnis seiner Architektur wesentlich beitragen.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich in zwei große Abschnitte: Der erste Abschnitt ist dem Museumsbau in seiner Aufgabe als Wallraf-Richartz-Museum gewidmet. Anhand verschiedener Aspekte, wie der Bedeutung der Sammlung für die Stadt Köln, der Standortsituation an der Stelle eines ehemaligen Minoritenklosters, sowie einer Analyse der Architektur soll ein umfassender Eindruck des Museums vermittelt werden. Einen spannenden Faktor – der einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Architektur ausübte – stellt der sakrale Nachbar des Museums dar. Zu hinterfragen ist hier die Beziehung zwischen Profanbau und Sakralbau, zwischen gotischer Kirche und zeitgenössischem Museum; und wie der etablierte Kirchenbauer Schwarz mit dieser Situation umging. Darüber hinaus untersuche ich die Bedeutung des Materials Backstein für das Wallraf-Richartz-Museum und überprüfe, inwiefern sich eine Tradition begründen lässt.

Im zweiten Abschnitt ist das Ziel, die Architektur in Bezug zu anderen Museumsbauten zu setzen. Ich werde einen Blick auf den Anfang der modernen Museumsarchitektur werfen. Dabei konzentriere ich mich auf zwei Bauwerke, die mir in diesem Zusammenhang richtungsweisend erscheinen. Im darauf folgenden Teil widme ich mich der Architektur

³ Schubert 1986.

⁴ Borger 1990.

⁵ Pehnt/Strohl 1997.

⁶ Sorge 2008.

⁷ Bedeutende Schriften von Rudolf Schwarz: Wegweisung der Technik, 1927/28; Vom Bau der Kirche, Würzburg 1938; Von der Bebauung der Erde, Heidelberg 1949; Kirchenbau. Welt der Schwelle, Heidelberg 1960.

während der Zeit der Nationalsozialistischen Regierung. Es lässt sich hier im Großen und Ganzen eine eigenständige Tendenz bzw. Phase in der Architektur feststellen, was in erster Linie an repräsentativen Bauten wie dem „Haus der Deutschen Kunst“ ablesbar ist. Eine Analyse dieses Museums ist – vor allem im Kontext der Entwicklung der Museumsarchitektur – aufschlussreich.

Das folgende Kapitel widmet sich ausgewählten Museumsbauten, die für einen Vergleich interessant scheinen und in ihrer Vorbildfunktion in Betracht gezogen werden. Jeder Vergleichsbau wird in einer kurzen Einleitung vorgestellt. Es folgt jeweils eine Beschreibung von Grundriss, Aufriss und Baumaterialien. Anschließend wird der Innenraum des Museums, die musealen Räumlichkeiten und die Beleuchtungssituation besprochen. Ich werde in erster Linie auf Aspekte eingehen, die für einen Vergleich mit dem Wallraf-Richartz-Museum interessant sind. Aufgabe meiner Arbeit ist es, anhand dieser – mir essentiell erscheinenden Vergleichsbauten – Verbindungen herzustellen und herauszuarbeiten. In einem zusammenfassenden Teil überprüfe ich, woran sich Schwarz orientiert hat und wovon er sich mit seiner Museumsarchitektur abgrenzt.

Im abschließenden Teil analysiere ich die Position der Museumsarchitektur und versuche, den Bau einzuordnen. Diesbezüglich hinterfrage ich Schwarz' Umgang mit der stadtopografischen Situation, mit der Beziehung zum sakralen Nachbarn und der Einbettung der Sammlung in ein bürgerliches Umfeld. Anhand der Formsprache der Architektur – und über den Vergleich mit anderen Museumsbauten – nehme ich eine stilistische Einordnung vor und versuche, die Architektur des Baus zu verorten.

Heute befindet sich in dem Museumsgebäude, das von Schwarz ursprünglich für die Wallraf-Richartz-Sammlung geschaffen wurde, das Museum für Angewandte Kunst. Am Außenbau wurden – im Zuge der Umfunktionierung zum Kunstgewerbemuseum in den 1980ern – keine Veränderungen vorgenommen. Im Inneren führte die Anpassung an einen neuen Inhalt zu einer Umgestaltung, die die ursprünglichen Bezüge zwischen Sammlung und Ausstellungsräumen nur mehr erahnen lässt. Trotzdem hat der Museumsbau von Schwarz in seiner Gesamterscheinung nichts an Wirkung – und in seinem Architekturkonzept nichts an Bedeutung – verloren. Im Gegenteil: Gerade heute ruft dieser Museumsbau, der für den Beginn einer neuen Epoche steht, großes Interesse hervor.

2. Der Bau in seiner Aufgabe als Wallraf-Richartz-Museum

2.1 Die Wallraf-Richartz-Sammlung

Die Sammlung, für die das Museum gebaut wurde, nimmt für die Stadt Köln seit jeher einen hohen Stellenwert ein. Schließlich verdankt das Wallraf-Richartz-Museum sein Bestehen zwei Kölner Bürgern, Ferdinand Franz Wallraf und Johann Heinrich Richartz. Um die Lösung für die Museumsarchitektur zu verstehen, ist es entscheidend, die Sammlung, für die der Bau entwickelt wurde, zu kennen.

Es waren von Beginn an bürgerliche Bewegungen, die Interesse daran zeigten, mittelalterliche Kunst in privaten Kölner Besitz zu bringen. Ein Anliegen war es zudem, eine Sammlung zu schaffen, die öffentlich für alle zugänglich sein sollte. Im Gegensatz zu königlichen und fürstlichen Sammlungen standen in Köln jene der Kulturbürger.⁸ Die Sammeltätigkeit der Stadt geht über Jahrhunderte zurück. Sie lässt sich bis Mitte des 16. Jahrhunderts zurückverfolgen. Diese Sammlungen waren – wie zu Beginn auch die von Wallraf – weniger hinsichtlich ihres Kunstwertes betrachtet, als vielmehr zur Unterstützung der wissenschaftlichen Lehre gedacht. Erst im Zusammenhang mit der französischen Revolution begann sich der Gedanke des Rettens – und in Folge dessen des Bewahrens von Kunst – einzustellen. Das Interesse an mittelalterlicher Tafelmalerei nahm zu und aus vorwiegend wissenschaftlicher Sammeltätigkeit wurde vermehrt eine kunsthistorische.⁹

Franz Ferdinand Wallraf wurde 1748 in Köln geboren. Seine umfangreiche Bildung und seine Begeisterung für die Kölner Vergangenheit führten zu einer intensiven Sammlertätigkeit. So trug er einen Grundstock für viele der heutigen Kölner Museen zusammen. Während der Säkularisation zeigte er sich für die Sicherung von Kunstwerken verantwortlich und wurde daher als Retter der Kölner Kunst gesehen.¹⁰ Das Wallraf-Richartz-Museum geht auf die testamentarische Hinterlassenschaft von Franz Ferdinand Wallraf zurück, der seine gesamte Sammlung 1824 der Stadt Köln vermachte.¹¹ Der Schwerpunkt lag auf der mittelalterlichen Tafelmalerei, also jener Kunst, die zur Blütezeit Kölns entstanden war und die bis heute die Stadt und ihre Bürger prägt.¹² Abgesehen von der Kölner Malschule machen Werke der holländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts einen beachtlichen Teil der Sammlung aus. Diese Historien- und Landschaftsbilder, Portraits und Stillleben stammen zum Großteil von der Kölner Familie Carstanjen. Von Bedeutung sind außerdem Werke der

⁸ Plagemann 2001, S. 139.

⁹ Budde 1982, S. 8–10.

¹⁰ Keller 1965, S. 3.

¹¹ Budde 1982, S. 8.

¹² Sorge 2008, S. 110.

deutschen Romantik und des Biedermeier, sowie eine umfangreiche Auswahl des Malers Wilhelm Leibl. Die Sammlung wurde vom Zeitpunkt der Hinterlassenschaft an durch Schenkungen und Ankäufe immer wieder vergrößert.¹³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zahlreiche Kunstwerke der Moderne angekauft, was für die damalige Zeit beachtenswert war. Erst durch die Naziherrschaft wurde der positiven Entwicklung der Sammlung ein Ende gesetzt. Teile der Gemälde und Grafiken der Moderne, die bis 1937 angesammelt worden waren, beschlagnahmte die NS-Regierung und stellte sie in der Ausstellung „Entartete Kunst“ aus. Im Zuge dieser Beraubung an Beständen moderner Kunst gingen wichtige Werke verloren. Bei der Zerstörung des ersten Wallraf-Richartz-Museums 1943 konnten die übrigen Bestände glücklicherweise zum Großteil durch Auslagerung gesichert werden. Somit kann Köln stolz auf eine bedeutende Sammlertradition – deren Ursprung auf Franz Ferdinand Wallraf zurückgeht – blicken.¹⁴

Die zweite namensgebende Figur in der Geschichte der Sammlung und des Museums ist Johann Heinrich Richartz. Dank einer großzügigen Schenkung dieses Kölner Kaufmanns war es möglich, den Bau eines eigenen Museums für die Sammlung zu planen. Sein Geld stiftete er in der Absicht, einen öffentlich zugänglichen Neubau zu ermöglichen. 1854, dreißig Jahre nach dem Vermächtnis von Wallraf, wurde der Grundstein für das erste Wallraf-Richartz-Museum gelegt.¹⁵

2.2 Der Vorgängerbau und die Platzsituation

Das erste Gebäude des Wallraf-Richartz-Museums (Abb. 1) stand etwa hundert Jahre lang an der Stelle, an der später auch der Neubau von Schwarz errichtet wurde. An genau diesem Platz hatte sich ein Minoritenkloster befunden, das 1855 abgerissen worden war. Die anschließende Kirche und ein Teil des Kreuzganges waren erhalten geblieben. Der Bau von Joseph Felton und Julius von Raschdorff folgte dem Grundriss des Klosters und fügte sich dadurch in die ursprüngliche Stadtbebauung exakt ein. Im Zweiten Weltkrieg wurde dieses Bauwerk bei einem Bombenangriff zerstört.¹⁶

Hugo Borger hat diesen Bau in seinem Werk über Kölner Museen sehr aufschlussreich behandelt.¹⁷ Ich greife daher im Folgenden immer wieder auf seine Ausführungen zurück. Der Museumsbau von Felten und Raschdorff zeigt die für seine Entstehungszeit übliche

¹³ Reidemeister 1957, S. 5; Budde 2001, S. 7–9.

¹⁴ Budde 2001, S. 7–9.

¹⁵ Budde 1982, S. 6–7.

¹⁶ Völckers 1957, S. 8.

¹⁷ Borger 1990.

Monumentalität. Die Formsprache ist eindeutig neugotisch. Maßwerk, Fialen und andere gotische Elemente zieren die Anlage und zeichnen sie als Bauwerk des Historismus aus. Der Eingangsbereich weist deutlich repräsentative Formen auf. Das Zentrum mit dem Portalbereich wird besonders akzentuiert, indem der gesamte mittlere Baukörper hervor tritt und zusätzlich erhöht wird. Betonung findet er außerdem durch die Fülle von gotischen Zierformen und der ausgeprägten Bekrönung. Dieser vorgelagerte zentrale Baukörper an der Hauptfassade erinnert in seiner Formsprache an einen gotischen Sakralbau, was ihm den Charakter einer Kirchenfassade verleiht. Betrachtet man allerdings den gesamten Baukomplex (Abb. 2), erkennt man auch Züge eines modernen Museumsbaus. Lässt man die gotischen Elemente außer Acht, tritt die kubische Form der Anlage in den Vordergrund. Der Vierflügelbau weist – abgesehen vom hervorgehobenen Mittelbau an der Schauseite – eine durchgehende Höhe und Gestaltung auf. Die Fassadengliederung ist klar und strukturiert, die Durchfensterung regelmäßig. Diese Aspekte lassen auf einen Willen nach funktionaler Gliederung schließen. Die Architekten scheinen außerdem auf eine optimale Beleuchtung durch Seitenlicht Wert gelegt haben – was an der Größe und Regelmäßigkeit der Fenster zu erkennen ist.¹⁸

Trotz dieser ersten Züge einer modernen Museumsidee war dieses Bauwerk eindeutig das Resultat eines vergangenen Jahrhunderts und ist mit dem Neubau von Rudolf Schwarz in keinsten Weise zu vergleichen. Einzig derselbe Standort und die damit einhergehende Geschichte verbinden diese beiden Museumsbauten.

2.3 Der Architekt Rudolf Schwarz und sein Konzept für den Museumsneubau

Rudolf Schwarz (Abb. 3) war zum Zeitpunkt des geplanten Neubaus des Wallraf-Richartz-Museums bereits als Kirchenbaumeister und als Stadtplaner in Köln bekannt. Gemeinsam mit Josef Bernhard erhielt er den Auftrag für das neue Museum.¹⁹ Dabei war Schwarz für den Entwurf und die Konzeption, und Bernhard für die Ausführung des Baus verantwortlich.²⁰ Da das Konzept des Museumsbaus von Schwarz stammt, spreche ich in meinen Ausführungen von seiner Architektur.

Schwarz war gleichzeitig Theoretiker und Baumeister. Er veröffentlichte zahlreiche Schriften und zeigte sich für eine große Zahl von Bauten verantwortlich. Das architektonische Werk von Schwarz wird auf unterschiedliche Weise eingeordnet. Pehnt bezeichnet ihn als

¹⁸ Borger 1990, S. 24–25.

¹⁹ Bott 1981, S. 111.

²⁰ Sorge 2008, S. 107.

„Architekt einer anderen Moderne“²¹. Laut Schreiber zeigt Schwarz einen eigenen Weg „zwischen forcierter Modernität einerseits, resignierender Restauration des Gewesenen andererseits“²². Schubert stellt Schwarz in die Tradition des Bauhauses; es mische sich diese bei ihm allerdings mit kirchlichen Vorstellungen.²³ Borger ist der Ansicht, dass Schwarz eine eigene Formulierung von Architektur findet und sich von althergebrachten Bauformen loslöst, aber an eine Bauhaustradition anknüpft.²⁴ Der Architekt selbst wehrte sich jedoch vehement gegen die Prinzipien von Walter Gropius und seinen Anhängern, was er im Zuge der sogenannten Bauhaus-Debatte zur Sprache brachte. Kritik am Bauhaus hatte Schwarz bereits in den Zwanzigern geäußert. Diese gipfelte schließlich in einer öffentlichen Architekturdiskussion, die der Architekt 1952 in Gang setzte. Er erhielt das Angebot des Herausgebers der damals einflussreichsten deutschsprachigen Architekturzeitung „Baukunst und Werkform“, einen Artikel zur aktuellen Architektursituation zu schreiben. Schwarz verfasste einen Aufsatz, in dem er mit dem Bauhaus und mit Walter Gropius derart abrechnete, dass sich daraus die heftigste Architekturdebatte der Nachkriegszeit entwickelte.²⁵

Schwarz richtete sich gegen einen Funktionalismus, der davon ausgeht, von der Funktion eines Bauwerks auf dessen Form zu schließen. Die Funktionalisten sehen die Funktion als einziges Kriterium, das zu einer entsprechenden Bauform führt. Durch das Weglassen der Künstlichkeit des Historismus würde sich aus ihrer Sicht eine allgemeine und international gültige Form ergeben. Dieser Ansatz ist laut Schwarz jedoch problematisch, da sich diese Form rein aus der Funktion ableitet und sich nicht im Wechselspiel mit dem Menschen und seiner Tradition befindet. Außerdem steht nicht das Bedürfnis im Vordergrund, individuelle Formen für unterschiedliche Funktionen zu finden. Es wird weniger einer funktionalen als einer geometrischen Vorstellung nachgegangen und damit eine technische Ästhetisierung betrieben.²⁶ In erster Linie galt die Kritik Walter Gropius; ausgenommen von seinen Vorwürfen war Ludwig Mies van der Rohe.²⁷ Ihn und auch Frank Lloyd Wright bezeichnet er als positive Beispiele im Zusammenhang mit dem Bauhaus. Zu Le Corbusier war das Verhältnis von Schwarz eher zwiespältig. Grundsätzlich kamen ihm seine Ansichten einer Architektur als Baukunst sehr entgegen. Allerdings fixierte sich Le Corbusier seiner Ansicht

²¹ Pehnt/Strohl 1997.

²² Schreiber 1986, S. 37.

²³ Schubert 1986, S. 9.

²⁴ Borger 1990, S. 30.

²⁵ Nerdinger 1994, S. 7–19.

²⁶ Nerdinger 1994, S. 10.

²⁷ Pehnt/Strohl 1997, S. 137.

nach zu sehr auf eine Maschinen-Ästhetik.²⁸ Das Flachdach – als Kennzeichen des Neuen Bauens – war in den Zwanzigern technisch noch nicht ausgereift und wurde von den Gegnern der Bauhaus-Architektur heftig kritisiert.²⁹ Schwarz sah keinen funktionalen Sinn in der Verwendung einer Flachdachkonstruktion für seinen Museumsentwurf. Vor allem Glasdächer brauchen eine Neigung, weil ansonsten der Regen eindringen kann.³⁰ Der Kölner Museumsbau gab Schwarz die Möglichkeit, seine Kritik, die er im Zuge der Bauhausdebatte theoretisch geäußert hatte, anhand seiner Architektur darzulegen.

Zu Köln hatte Schwarz schon immer eine enge Beziehung: als Heimat seiner Eltern, Verwandten und jahrelang als eigener Wohnsitz. Abgesehen von seiner baumeisterlichen Qualifikation, waren die Erfahrung und die persönliche Verbindung mit Köln ein Grund, weshalb Schwarz als Städteplaner eingesetzt wurde.³¹ Das Projekt des Wiederaufbaus war ein gigantisches. Köln lag zu großen Teilen in Trümmern. Angesichts dieser Tatsache war es eine mutige Tat der Kölner, in dieser Zeit ein neues Museumsgebäude errichten zu lassen. Schwarz wurde in einer Zeit, in der es noch an Notwendigkeiten fehlte, beauftragt, für die Wallraf-Richartz-Sammlung ein neues Gebäude zu erbauen. Es war nicht nur mutig, sondern anscheinend auch besonders wichtig für das Selbstbewusstsein der Kölner, ihrer Sammlung – mit der sie sich identifizierten – eine neue Heimat zu bieten.³² In der Nachkriegszeit bestanden immense Konflikte zwischen einem der Vergangenheit verpflichteten Wiederaufbau und einem kompletten Neubeginn.³³ In der Architektur entstand ein Spannungsfeld der Ansichten – zwischen Tradition und Moderne. Schwarz wandte sich im Zuge des Wiederaufbaus von Köln eindeutig gegen die Prinzipien eines rein technisch orientierten Funktionalismus. Er ging sogar so weit, einen Vergleich von „technokratisch verkürztem Neuen Bauen und Nazi-Technokratie“³⁴ anzustellen. Er sah darin eine Kontinuität, die weiter in die Nachkriegsarchitektur hineinwirkte.³⁵ In einer Zeit, in der einerseits ein Neuanfang und andererseits ein Bezug zur eigenen Geschichte gefordert wurden, stand Schwarz vor der Aufgabe, eine Lösung für einen Museumsneubau finden.

Bereits 1950 machte Schwarz erste Vorschläge für ein Museum, das als Gemäldegalerie fungieren sollte. Dieser Bau sollte die Kölner Sammlung beherbergen und an derselben Stelle

²⁸ Pehnt/Strohl 1997, S. 137.

²⁹ Nerdinger 1994, S. 10.

³⁰ Schwarz 1960, S. 124.

³¹ Pehnt/Strohl 1997, S. 114–116.

³² Bott 1981, S. 110.

³³ Durth/Gutschow 1987, S. 34.

³⁴ Durth 1986, S. 358.

³⁵ Durth 1986, S. 358.

errichtet werden, an der sich das alte Museum befunden hatte. Denn dieser Ort ist im Bewusstsein der Kölner mit der traditionsreichen Sammlung verbunden. Er vertrat allerdings die Meinung, der Teil der neueren Kunst sollte von dieser abgeteilt werden, da das Museum ansonsten zu klein ausfallen würde.³⁶

1951 schrieb die Stadt Köln einen Wettbewerb für den Neubau des Wallraf-Richartz-Museums aus.³⁷ Einige Architekten wurden eingeladen, Entwürfe für den Neubau zu erstellen. Diese waren: Rudolf Schwarz aus Köln, Adolf Abel aus München, Heinrich Bartmann aus Darmstadt, Domenikus Böhm aus Köln, Ernst Panzer aus Köln und Hans Schumacher aus Köln.³⁸ Man beschritt bei diesem Wettbewerb einen eher ungewöhnlichen Weg, indem man die Entwürfe öffentlich zugänglich machte und die Bevölkerung der Stadt mitentscheiden ließ. Des Weiteren wurden voneinander unabhängige Gutachten erstellt. Aufgrund dieser Vorergebnisse traf dann ein Preisgericht die endgültige Entscheidung. Dieses umfangreiche Beurteilungssystem sollte dafür sorgen, keine Fehlentscheidung für diese wichtige Bauaufgabe zu treffen.³⁹ Der Entwurf von Schwarz wurde einstimmig zum Siegesentwurf gekürt.⁴⁰

Einige wesentliche Vorgaben wurden im Vorhinein festgelegt: die Bebauungsfläche, der Bezug zur Minoritenkirche und die Erhaltung der Kreuzgangfragmente des ehemaligen Klosters.⁴¹ Ebenso wurde die Anzahl an Oberlichtsälen vorgegeben.⁴² Die Architektur der Räume sollte direkt auf die Sammlung zugeschnitten sein, in erster Linie auf die mittelalterliche Kölner Malschule. Diese bestand überwiegend aus kleinformatigen Tafelbildern. Aufgabe der Planer war es, Hauptausstellungsräume für die wichtigsten Werke zu schaffen und die weniger wertvollen Stücke gesondert zu präsentieren. Dieses Bilderdepot sollte für Studienzwecke zur Verfügung stehen und die Hauptausstellungsräume für jedermann zugänglich sein. Schwarz erstellte ein Raumkonzept, das diesen Forderungen nachkam. So entwarf er museale Räumlichkeiten, die genau auf die Wallraf-Richartz-Sammlung und ihre Anforderungen zugeschnitten waren.⁴³ Die Beleuchtung sollte vorwiegend durch gewöhnliche Seitenfenster erfolgen, da diese die Lichtbedingungen ermöglichen, in der der Künstler das Werk geschaffen hat.⁴⁴ Dies ist eine Ansicht zum Thema

³⁶ Schwarz 1950, S. 47.

³⁷ Pehnt/Strohl 1997, S. 270.

³⁸ Die Neue Stadt 1951, S. 419.

³⁹ Die Neue Stadt 1951, S. 419.

⁴⁰ Pehnt/Strohl 1997, S. 272.

⁴¹ Schäfke 1991, S. 352.

⁴² Die Neue Stadt 1951, S. 419.

⁴³ Reidemeister 1952, S. 121.

⁴⁴ Die Neue Stadt 1951, S. 423.

Beleuchtung im Museum, die zu dieser Zeit sehr umstritten war. Schwarz hätte Seitenlicht für alle Räume vorgezogen, anstatt wie vorgeschrieben 40 % Oberlichtsäle zu planen.⁴⁵

Da es sich bewährt hatte, ein derartiges Kunstmuseum im historischen Kern der Stadt unterzubringen und nicht in den Außenbezirken, stellte sich in Köln nie die Frage eines alternativen Bauplatzes.⁴⁶ Vorteil eines außerhalb gelegenen Bauplatzes wäre mit Sicherheit eine größere Freiheit in der Gestaltung der Architektur gewesen. Der Vorzug des zentralen Standortes besteht allerdings in der verstärkten Wirkung des Museum durch seinen Bezug zu den alten Kölner Bauten. Im Kontext der Stadt gewinnen die Sammlung und der Bau symbolisch an Wert. Vor allem das Einbeziehen der gotischen Minoritenkirche betont den geistigen und historischen Gehalt der Werke aus der Kölner Malschule.⁴⁷ Schwarz erarbeitete ein Konzept, in dem sich die Baumassee optimal in die Umgebung einfügte. Der Bau sollte neben der zierlichen Minoritenkirche nicht zu wuchtig wirken. Andererseits sollte er neben dem geplanten Rundfunkgebäude optisch nicht erdrückt werden.⁴⁸ Schwarz stand somit vor der Aufgabe, eine Architekturlösung zu finden, die sich gegen die hohe Umgebungsbebauung behaupten kann und gleichzeitig bescheiden und zurückhaltend genug ausfällt, um die Wirkung der Minoritenkirche nicht zu gefährden.

Es stellt sich nun die Frage, welche Anforderungen in den 1950ern an eine Museumsarchitektur gestellt wurden. Einem Artikel in „Bauen und Wohnen“ von 1952 zufolge, der sich diesem Thema widmet, solle es sich dabei um einen Gebrauchsgegenstand handeln; auf das Monumentale könne verzichtet werden, nicht aber auf die Würde des Baus.⁴⁹ Dies entsprach den Vorstellungen von Schwarz. Er legte Wert darauf, dass sich die Architektur bescheiden verhält und die Sammlung in den Vordergrund stellt.⁵⁰ Das bedeutet, es waren weder Repräsentationsideale für fürstlichen Kunstbesitz gefragt, noch staatliche Monumentalformen wie zur Zeit des NS-Regimes. Gesucht wurde nach einer Ausdrucksform für eine bürgerliche Sammlung, in einer Zeit, in der Ressourcenknappheit herrschte und die Notwendigkeit eines neuen Behältnisses für die Sammlung.

Schwarz unterschied im Zusammenhang mit dieser Bauaufgabe deutlich zwischen Ausstellungshalle und Museum. Eine Halle könne ein beliebiger Behälter für – nicht im Vorhinein festgelegte – Ausstellungsstücke sein. Sie hätte eigentlich nur die Aufgabe, Kunstwerke vor schädlicher Außeneinwirkung zu schützen und eine Form zu wählen, die

⁴⁵ Schäfke 1991, S. 352.

⁴⁶ Reidemeister 1952, S. 121.

⁴⁷ Reidemeister 1952, S. 121.

⁴⁸ Die Neue Stadt 1951, S. 420; Hennecke 1958, S. 41.

⁴⁹ Bauen und Wohnen 1952b, S. 117.

⁵⁰ Bauen und Wohnen 1952a, S. 122.

vielfach verwendbar ist. Ganz anders verhält es sich – seiner Meinung nach – mit der Bauaufgabe Museum. Dieses wird für eine spezielle Sammlung gebaut und muss seinen Inhalt würdig präsentieren.⁵¹

Ein Prinzip von Schwarz war es, keine Rezepte oder Schemata für Bauaufgaben zu generieren, sondern für jede Aufgabe eine neue, individuelle Lösung zu finden.⁵² Die Frage des Museumsbaus war zu dieser Zeit keine einfache, denn direkte Vorbilder gab es in Deutschland keine. Das Wallraf-Richartz-Museum bedeutete eine neue Herausforderung. Wie man sich angesichts der gegebenen Situation vorstellen kann, war es von großer Bedeutung, sensibel mit der Bauaufgabe umzugehen. Schwarz war gefordert, eine Architektur zu konzipieren, die ökonomisch und in ihrer Wirkung nicht pompös, sondern schlicht und bescheiden ist. Und das war genau das, was Schwarz mit seinem Entwurf für das Museum gelang. Schubert bezeichnet das Besondere an seiner Architektur als „rheinische Verbindung von karger Strenge und gleichzeitiger Weltoffenheit“⁵³.

Aus der Grundbestimmung der Architektur als Museum geht laut Schwarz hervor, dass es „nicht in der Weise vergangener Zeiten gebaut werden darf, aber auch nicht nach der Mode des Tages“⁵⁴, sondern es muss „ins Dauerhafte, für lange Bewährtes, gebracht sein.“⁵⁵ Dauerhaft bedeutet für den Architekten nicht zeitlos, sondern eher gegenwärtig. Dies wird seiner Ansicht nach allerdings viel zu oft mit modern verwechselt.⁵⁶ Schwarz schien sich bewusst gewesen zu sein, dass er mit seiner Position ziemlich alleine stand und von den Traditionalisten, ebenso wie von den Vertretern der Moderne, Kritik erwarten musste.⁵⁷ Für ihn war es die Aufgabe des Baumeisters, dem Bauwerk Gültigkeit in seiner Funktion und Bedeutung zu geben und „jede Form so lange zu reinigen, bis sie das, was nur modern ist, abtat und hinter sich ließ“⁵⁸. Damit meinte er wohl das moderne Formverständnis, das das von ihm kritisierte Bauhaus vorgab. Die Architektur sollte zwar einer neuzeitlichen Gesinnung entsprechen, aber nicht zu modisch sein, damit sie auch noch im folgenden Jahrhundert verständlich sei.⁵⁹ Ein Museum solle aber auch nicht in einer „Weise vergangener Zeiten“⁶⁰ erbaut werden, denn dann würde man durch das Betreten des Museums in die Vergangenheit

⁵¹ Schwarz 1960, S. 120.

⁵² Baumewerd 1981, S. 18.

⁵³ Schubert 1986, S. 9.

⁵⁴ Schwarz 1960, S. 122.

⁵⁵ Schwarz 1960, S. 122.

⁵⁶ Schwarz 1960, S. 122.

⁵⁷ Schwarz 1960, S. 124.

⁵⁸ Schwarz 1960, S. 124.

⁵⁹ Die Neue Stadt 1951, S. 420; Hennecke 1958, S. 41.

⁶⁰ Schwarz 1960, S. 122.

zurückversetzt werden. Damit betrachte man die Kunstwerke allerdings aus einem falschen Blickwinkel, anstatt aus dem jetzigen aus einem bereits vergangenen.⁶¹ Damit äußerte sich Schwarz eindeutig gegen eine historisierende Bauweise und dagegen, auf diese Weise alte Kunstwerke in einen vermeintlich angemessenen historischen Zusammenhang zu bringen.

2.4 Die Baubeschreibung

Im Grundriss (Abb. 5–8) zeigt die Architektur eine beinahe quadratische Form. Die Anlage erstreckt sich im Erdgeschoss über vier, in den oberen Geschossen über drei Seiten. Die Flügel umgeben einen Innenhof, der ebenfalls nahezu quadratisch ist. Der Museumsbau (Abb. 4) besteht aus einer dreiflügeligen, viergeschossigen Anlage mit einem zusätzlichen eigenen Gebäudetrakt an der vierten Seite. Im Süden schließt der Bau direkt an die Minoritenkirche an. Dadurch ergibt sich eine geschlossene Gebäudestruktur mit einem Innenhof. Der Gesamtbau orientiert sich an den Abmessungen des ehemaligen Klosters, das sich an dieser Stelle befand.⁶² Als Material für den Bau wählte Schwarz roten Backstein. Der Gesamteindruck wird vom Rotbraun der Steine bestimmt. In diese Ziegelarchitektur wurden Steinplatten eingeschrieben, die mit ihrem Grau in einem farblichen und materialästhetischen Kontrast zum Backstein stehen.

Die Nordfassade (Abb. 9) bildet die eigentliche Schauseite mit dem Eingang des Museums. Gegliedert wird diese Fassade durch einundzwanzig lisenenartige Streben, die ihr eine starke Rhythmisierung verleihen. Diese vertikalen Wandvorlagen (Abb. 10) untergliedern den Bau in drei Geschossabschnitte. Die unteren zwei Geschosse sind miteinander verbunden. Anschließend erfolgt ein Rücksprung dieser Vorlagen, mit dem deutlich der nächste Abschnitt ausgezeichnet wird. Ein drittes Mal springen die Streben zurück, um das oberste Stockwerk zu markieren. Damit wird die Fassade vertikal in drei Abschnitte gegliedert. Mithilfe dieser Gestaltung macht der Architekt die innere Ordnung an der Fassade sichtbar, denn die Unterteilung soll die Nutzungsbereiche des Museums sichtbar machen.⁶³ Schwarz trennt damit die oberen beiden Stockwerke mit dem Ausstellungsbereich und den unteren Teil mit Eingangs- und Verwaltungsbereich. Die einundzwanzig Stützpfeiler an der Nordfassade übernehmen neben ihrer gliedernden Aufgabe außerdem eine statische Funktion, da die Ziegelwände durch keine Stahlbetonkonstruktion gestützt werden.⁶⁴ Eine regelmäßige

⁶¹ Schwarz 1997, S. 224.

⁶² Hennecke 1958, S. 41; Borger 1990, S. 28.

⁶³ Borger 1990, S. 28.

⁶⁴ Naredi-Rainer 2004, S. 89.

Anordnung der Fenster erfolgt in den unteren drei Stockwerken der Nordfassade. In beinahe jedem der zwanzig Abschnitte befindet sich ein Fenster. Ausgenommen ist nur der nordöstliche Teil. Hinter dieser Wandfläche befindet sich der Vortragssaal. Somit dient die Geschlossenheit der Funktion im Inneren. Zusätzlich befinden sich an dieser Stelle der Fassade die Denkmäler von Ferdinand Franz Wallraf und Johann Heinrich Richartz (Abb. 11). Diese Statuen scheinen durch die Unterbrechung der Durchfensterung wie mit dem Museumsbau verbunden bzw. in diesen integriert.⁶⁵ Im obersten Geschoss befinden sich keine Fenster, denn dahinter liegen die Oberlichtsäle der Museumsräumlichkeiten. Die gesamte Nordseite wirkt – vor allem durch den geraden Abschluss des Satteldaches – sehr geschlossen. Die prominente Anbringung der Denkmäler auf der östlichen Seite steht im Gegensatz zu einem relativ unscheinbaren Haupteingang (Abb. 12) an der westlichen Seite der Nordfassade. Dieser ist in die regelmäßige Ordnung der Nordfassade eingegliedert und wird nur marginal hervorgehoben. Erst im Nachhinein wurde ein schlichtes Vordach angebracht, um den Eingang für den Besucher deutlicher erkennbar zu machen (Abb. 9).⁶⁶

Die Ost- und die Westfassade (Abb. 13–14) des Baus stimmen in ihrer Gestaltung annähernd überein. Sie sind in jeweils sechs Achsen unterteilt, die durch die Stirngiebel der Satteldächer bekrönt werden. Diese Achsengliederung wird zusätzlich durch senkrecht herunterlaufende Regenrohre verstärkt. Die Ost- und Westfassade sind viergeschossig. Allerdings wirkt die Westfassade – im Gegensatz zur Ostfassade – dreigeschossig, was aus der Fenstergestaltung und -anordnung resultiert. An der Ostfassade (Abb. 13) sind die Fenster der vier Geschosse klar von einander getrennt und als eigene Fenster je Stockwerk ausgebildet. An der Westfassade (Abb. 14) werden die beiden unteren Geschosse zusammengezogen, indem sie durch große hochrechteckige Fenster verbunden sind. Diese werden zwar im unteren Bereich etwas schmaler, bilden jedoch eine Einheit. Der Unterschied in der Ausgestaltung der Fassaden entsteht aus der Tatsache, dass die Fenster zwar als Gliederungselemente dienen, jedoch in erster Linie die Funktion der Räume dahinter aufzeigen. Die verbundenen Fenster der Westfassade entsprechen der vergrößerten Raumhöhe im Inneren. Hier liegen die Bibliothek und das Kupferstichkabinett. An der Ostseite befinden sich im unteren Bereich Räumlichkeiten, die sich über voneinander getrennte Geschosse erstrecken. Das wird durch je zwei übereinanderliegende eigenständige Fenster ersichtlich. Im nördlichen Teil der Westseite befindet sich im Inneren der Vortragssaal, welcher keine Fenster aufweist. Die oberen Geschosse der Ost- und Westfassade sind zum Großteil durchfenstert.

⁶⁵ Borger 1990, S. 28.

⁶⁶ Bott 1981, S. 112; Borger 1990, S. 29.

An den Fenstern erkennt man, wo im Inneren die Seitenlicht- und wo die Oberlichtsäle der Museumsräumlichkeiten liegen.

Zu einem prägenden Merkmal der Architektur zählt das Dach des Museumsbaus (Abb. 4). Parallele Satteldächer verlaufen in Ost-Westrichtung und enden an der Ost- und Westfassade in je sechs Stirngiebeln. Die Giebel, die über dem gesamten Baukörper sichtbar bleiben, wechseln jeweils zwischen Glas und Ziegel (Abb. 15). Unter den verglasten Abschnitten befinden sich Oberlichtsäle, unter den vermauerten sind die Entlüftungsanlagen untergebracht. Die Giebel sind in ihrer Form sichtbar belassen, was dem Prinzip der Ablesbarkeit der Funktion im Inneren entspricht. Sie werden bis zur Traufe vorgezogen und bilden einen nahtlosen Übergang zur Fassade.

Der erhaltene Kreuzgang des ehemaligen Klosters (Abb. 16) wurde in den Museumsbau integriert und diente Rudolf Schwarz anhand seiner Proportionen als maßgebende Einheit für seine Anlage. Die Kreuzgangarkaden nutzte er als Modul, das er für die Breite der Fassaden und auch für die Raumgrößen verwendete. Aus diesem ehemaligen Kreuzgang leitete Schwarz die Zahl Drei als gestalterisches Element ab und verwendete diese in Aufriss und Grundriss als ordnendes Element. Jeweils drei der Kreuzgangarkaden bestimmten die Breite eines Giebels. Diese wiederum waren für die Breite des Baus nach Osten und Westen verantwortlich. Auch für die Ausstellungsräume blieb das Grundmaß diese dreifache Arkadenbreite.⁶⁷ Der Überrest des Minoriten-Kreuzganges steht frei vor einer beinahe unsichtbaren Glaswand (Abb. 17). Dass er als Schaustück und nicht direkt als Bauteil dient, entspringt dem Gedanken, Überreste alter Bauten zu konservieren, also unter Glas zu setzen.⁶⁸

Die Wände im Innenhof entsprechen in ihrer Wirkung den Fassaden des Außenbaus und gestalten sich vom Prinzip her ähnlich. Die Ost- und Westfassade (Abb. 18–19) zeichnen sich auch hier durch Giebeldachabschlüsse aus, allerdings sind nur jeweils drei Achsen zu sehen. Im Gegensatz zu den Außenfassaden sind diese beiden Innenhoffassaden durchgehend viergeschossig gestaltet. Zusätzlich erfolgt jeweils eine zentrale Betonung durch große Erker, die sich mittels Fenster zum Hof hin öffnen. Der Unterschied dieser beiden Innenfronten besteht in der Ausbildung des Erdgeschosses. So kommt es auf der Ostseite zu einer regelmäßigen Durchfensterung, wohingegen im unteren Bereich der westlichen Seite die Kreuzgangfragmente (Abb. 20) aufgenommen wurden. Die Nordfassade des Innenhofs (Abb. 21) ist dem Aufriss nach dreigeschossig, da Erd- und Zwischengeschoss zusammengefasst und durch ein großes Fenster verbunden sind. Im darüber liegenden Geschoss erfolgt

⁶⁷ Schäfke 1991, S. 352.

⁶⁸ Völckers 1957, S. 12.

eine regelmäßige Durchfensterung, während das oberste Geschoss vermauert ist. Dahinter befinden sich Oberlichtsäle. Die Nordseite schließt mit der geraden Seite des Satteldaches ab. Diese Innenfassade weist – im Gegensatz zur Ost- und Westseite – keine Kalksteinfelder unter den Fenstern auf. Die einzig zierenden Elemente stellen das Fries über der Glasfront und die Kalksteinsäule von Ewald Mataré dar. Auch der Brunnen im Innenhof (Abb. 22) ist eine Arbeit Matarés.⁶⁹ An der Südseite (Abb. 22) sind die Restaurierungswerkstätten untergebracht, die mit einem abgeschrägten Dach abschließen. Dahinter ragt die Minoritenkirche auf (Abb. 23), die mehr als die gesamte Breite des Gebäudekomplexes einnimmt. Daher entsteht der Eindruck eines geschlossenen Innenhofes.

Durch einen schlichten Eingang betritt man das Museum vom Norden aus – nicht über ein pompöses Portal, sondern über einen zweckdienlichen Zugang – ähnlich einem Privathaus.⁷⁰ Jegliche Repräsentationsmotive fehlen hier. Diese Bescheidenheit gilt sowohl für das Portal, als auch für den gesamten Eingangsbereich. Beim Betreten des Gebäudes befindet man sich zuerst in einer kleinen, niedrigen Eingangshalle. Von dieser aus erreicht man die Bibliothek und den Vortragssaal. An diesen Bereich schließt eine imposante Halle (Abb. 24) an, die in ihrer Größe überrascht. Dieser Halle kommt eine Schlüsselfunktion zu. Über sie erschließt sich die Grundstruktur des Baus. Es wird ein Blick in das Museum, ebenso wie in den Innenhof, freigegeben. Eine vom Boden in die Höhe ragende Fensterwand bietet einen freien Blick auf den Hof und auf die gegenüber liegende Minoritenkirche (Abb. 25). So wird der Kirchenbau integraler Bestandteil der Museumsarchitektur.⁷¹ Die Halle verfügt über zwei Ebenen; man betritt sie über die obere. Über einige Stufen gelangt man auf die untere Ebene, die sich auf dem Bodenniveau des Innenhofes befindet. Eine breite offene Treppe (Abb. 26) führt von der Halle aus in die oberen Geschosse. Über dem – sich bis in die Obergeschosse erstreckenden Treppenraum – befindet sich eine Oberlichtkonstruktion (Abb. 27), über die das gesamte Treppenhaus und die Halle beleuchtet werden. Die Decke (Abb. 26) ist in schmale rechteckige Kassetten unterteilt, die Schwarz unverkleidet lässt. Damit bleibt die Konstruktion sichtbar. Pehnt bezeichnet die Verbindung aus Halle und Treppenhaus als „Treppenhalle“⁷², was den Eindruck der Raumeinheit (Abb. 28) gut beschreibt. Diese zeichnet sich durch großflächige Wände und eine klare, geometrische Formensprache aus. Da die Farbe Weiß überwiegt und Licht den Raum von oben durchflutet, wird ein Gefühl von Leichtigkeit vermittelt. Die schwarzen Geländer des Treppenhauses

⁶⁹ Pehnt/Strohl 1997, S. 272.

⁷⁰ Bott 1981, S. 112.

⁷¹ Borger 1990, S. 30.

⁷² Pehnt/Strohl 1997, S. 170.

stellen dazu einen spannenden Kontrast dar. Durch den dunklen Fußboden erfährt der Raum eine Erdung.⁷³ Dadurch wirkt die Halle klar strukturiert, aber nicht eintönig.

Von der großen Halle aus erreicht man im Westen das Kupferstichkabinett und im Osten den Ausstellungsraum der Kupferstiche. Im Zwischengeschoss befindet sich die Museumsdirektion, die über eine zusätzliche Stiege vom Eingangsbereich aus erreichbar ist. Der obere Teil der Bibliothek, der in diesem Geschoss weitergeführt wird und als Galerie ausgebildet ist, und der obere Teil des Kupferstichkabinetts befinden sich im Westflügel. Im Ostflügel ist das Bilderdepot untergebracht. Über die Treppe gelangt man von der Halle des Erdgeschosses aus zu den Ausstellungsräumen. Der Treppenschacht öffnet sich bis in das Obergeschoss. Allerdings wird die Treppe vom Hauptgeschoss ins Obergeschoss als Wendeltreppe geführt. Diese Änderung des Konzeptes stellt laut Schäfke keine angemessene Weiterführung der großzügigen Treppe dar, sondern den Ausdruck von Einsparungsmaßnahmen.⁷⁴

Das erste Obergeschoss (Abb. 6) besteht aus fünf Oberlichtsälen, die rundherum von Seitenlichträumen umgeben sind. Im östlichen Flügel beginnt der Ausstellungsrundgang mit den Werken der Kölner Malschule. Dieser führt weiter über den zentralen Bereich des nördlichen Traktes mit der deutschen und niederländischen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Im westlichen Flügel befindet sich die holländische und flämische Malerei. Es folgen die spanischen und italienischen Werke im Nordwesten und zum Abschluss die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts am Ende des Nordtraktes.

Über die gewendelte Treppe gelangt man in das obere Ausstellungsgeschoss (Abb. 7), wo sich ebenso Oberlicht- und Seitenlichträume abwechseln. Hier werden die Leibl-Sammlung und die moderne Malerei und Plastik – von Impressionismus bis zur Gegenwart – ausgestellt. In den Erkern befinden sich jeweils Ruheräume, die sich zum Hof hin durch Fenster öffnen und dabei einen Ausblick auf die Minoritenkirche gewähren. Diese Räumungänge zwischen den Ausstellungsräumen waren ursprünglich als bildlose Räume geplant und hatten die Aufgabe, für eine längere Sehbereitschaft der Besucher zu sorgen.⁷⁵

Zu dieser Zeit findet man wenige Museen mit einer so hohen Anzahl an Fenstern und nicht viele mit so abwechslungsreichen Schauräumen.⁷⁶ Im Wallraf-Richartz-Museum wurden kleinere und größere Säle mit Seitenlicht mit einer großen Zahl von Oberlichträumen kombiniert, die wiederum in Höhe und Größe differieren. Die Oberlichtsäle erhielten eine spezielle Verglasung, um eine gleichmäßige Verteilung des Lichts zu gewähren. Ein Großteil

⁷³ Sorge 2008, S. 157.

⁷⁴ Schäfke 1991, S. 353.

⁷⁵ Borger 1990, S. 31.

⁷⁶ Völckers 1957, S. 12–14.

der Räume erfährt seine Beleuchtung durch Seitenfenster (Abb. 29). Dadurch wurde eine Lichtsituation geschaffen, die den Räumlichkeiten entsprach, in der der Künstler das Werk geschaffen hatte.⁷⁷ Damit stellte man sich eindeutig gegen die Ansicht, ein Bild müsse in einem Museum isoliert betrachtet und daher in einem speziell kunstreichen Licht gezeigt werden.⁷⁸

Das System der Ausstellungsräume ist auf einen Rundgang ausgerichtet, was aber nicht zwingend dazu führt, dass man diesem Folge leisten muss.⁷⁹ Ein wichtiger Aspekt in der Konzeption der Museumsräumlichkeiten ist das Prinzip der Orientierung. So kann der Besucher an jedem Standort wissen oder errahnen, an welchem Punkt im Gebäude er sich gerade befindet.⁸⁰ Im Gegensatz zur „Labyrinthkonzeption“⁸¹, wo der Besucher jegliche Orientierung im Raum verliert und sich daraus resultierend ganz und gar der Kunst widmen muss, entschied sich Schwarz mit seinem Bau gegen diese Geste der Einschüchterung. Es ergeben sich keine endlos langen spannungslosen Gänge, sondern eine abwechslungsreiche Architektur mit verschiedenen Raumgrößen und -folgen. Durch diese Variationen tritt keine Ermüdung des Besuchers auf. Durch Fenster und Durchblicke (Abb. 30) wird eine Orientierung im Museum ermöglicht. Somit drängt sich die Architektur nicht auf, tritt nicht in Konkurrenz mit der Sammlung, sondern unterstützt diese. In keiner Weise werden jedoch die Kunstwerke isoliert und von der Realität abgeschirmt, sondern in die Lebenswelt des Besuchers integriert.⁸²

2.5 Das Material Backstein

Die Materialwahl von Rudolf Schwarz spielt eine wesentliche Rolle bei der Betrachtung der Architektur des Wallraf-Richartz-Museums. Hinter der Entscheidung für das Baumaterial Ziegel stecken unterschiedliche Gründe. Eine genauere Betrachtung des Themas Backstein lässt zahlreiche Rückschlüsse zu und führt zu aufschlussreichen Aussagen über den Museumsbau. In ihrem Werk „Ziegel in der Architektur“ analysieren Andrew Plumridge und Wim Meulenkaamp die Entwicklung des Materials Backstein und ziehen interessante Schlüsse, auf die sich meine folgenden Aussagen stützen werden.⁸³

⁷⁷ Die Neue Stadt 1951, S. 423.

⁷⁸ Hennecke 1958, S. 48.

⁷⁹ Hennecke 1958, S. 48.

⁸⁰ Hennecke 1958, S. 46.

⁸¹ Grasskamp 2001, S. 126.

⁸² Grasskamp 2001, S. 126–127.

⁸³ Plumridge/Meulenkaamp 1996.

Im Laufe der Geschichte konnte sich der Ziegel gegenüber anderen Baumaterialien immer wieder gut behaupten. Selbst im 20. Jahrhundert findet die Backsteinbauweise – trotz der Erfindung des Stahlträgerrahmens⁸⁴ – immer wieder Anwendung. Wenn auch Materialien wie Beton, Stahl und Glas bei modernen Architekten Verwendung finden, setzen einige Stilrichtungen vorwiegend Ziegel in ihrer Architektur ein. Zu nennen sind hier in erster Linie: die Schule von Amsterdam⁸⁵, der Backsteinexpressionismus in Europa und die Prairie-School⁸⁶ in den Vereinigten Staaten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und nach dem ersten Weltkrieg wählten vor allem Architekten in den Niederlanden, Skandinavien und in Deutschland das Material Ziegel für ihre Bauprojekte. Betrachteten Vertreter des Internationalen Stils den Ziegel als unnötiges Element für die Konstruktion, verwendeten andere Architekten dieses Baumaterial bewusst als Ausdrucksmittel gegen den Funktionalismus.⁸⁷

Die Intention von Rudolf Schwarz dürfte genau in diese Richtung gegangen sein. Er selbst trat gegen die Prinzipien einer funktionalistischen Moderne ein und äußerte umfassende Kritik am Bauhaus. Das Wallraf-Richartz-Museum ermöglichte ihm, seine architektonischen Konsequenzen darzulegen. Denn das Material Backstein kann definitiv als „antimodern“ – als nicht dem Bauhausstil entsprechend – beschrieben werden. Die Materialwahl steht zwar nicht in Bezug zur Moderne, wird aber auch nicht unmittelbar mit Historismus in Verbindung gebracht.

Beton erfüllte zur Zeit des Wiederaufbaus die Anforderungen, preiswert und schnell bauen zu können, weshalb ein Großteil – vor allem im Wohnungsbau – aus diesem Material errichtet wurde. Die Qualität der Bauten war allerdings im Allgemeinen eher schlecht. Bezüglich Nachhaltigkeit versprach der Ziegelbau eindeutig Vorteile. Backstein kann auf eine

⁸⁴ Die Skelettbauweise wurde durch die Erfindung des Stahlträgerrahmens – Mitte der 80er des 19. Jahrhunderts in Chicago – möglich. Plumridge/Meulenkaamp 1996, S. 56.

⁸⁵ Die „Amsterdamer Schule“ basiert auf der Architektur von Hendrik Petrus Berlage und bezeichnet einen Stil, dessen Bauweise sich durch eine expressive und plastische Architektursprache ausdrückt. Obwohl sich die Architekten der Amsterdamer Schule einer Verwendung von „ehrlichen“ Materialien wie Backstein verschrieben, lösten sie sich von Berlages schlichter und nüchterner Bauweise und entwickelten eine dekorative und dynamische Architektursprache. Diese Stilrichtung aus den Niederlanden steht in enger Verbindung zum Backsteinexpressionismus, der sich etwa zur selben Zeit in Norddeutschland entwickelte. Im Zusammenhang mit der Amsterdamer Schule entstanden vorwiegend kommunale Wohnbauprojekte; als führende Architekten sind Michel de Klerk, Melchior van der Mey und Pieter L. Kramer zu nennen. Gössl/Leuthäuser 2001, S. 134.

⁸⁶ Die sogenannte „Prairie-School“ erhielt ihren Namen von Frank Lloyd Wright. Dieser Stil verbreitete sich Anfang des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten und zeigt seinen Ursprung in flachen Wohnhausbauten aus Ziegel. Die Stilrichtung verbreitete sich vor allem von den Architekten Wright und Sullivan bzw. deren Schülern ausgehend. Durch die Verbindung der betont horizontalen Backsteinbauweise mit der Landschaft der weiten Prärie – in der die meisten dieser Bauten entstanden – erhielt dieser Stil seinen Namen. Plumridge/Meulenkaamp 1996, S. 56–60.

⁸⁷ Plumridge/Meulenkaamp 1996, S. 56–60.

lange Tradition zurückgreifen und hat sich als Baumaterial bis ins 20. Jahrhundert immer wieder durchgesetzt.⁸⁸ Auf ein bewährtes Material zu setzen, entspricht Schwarz' Vorstellung – im Gegensatz zur Verwendung von Glas oder Beton.

Bott spricht in seiner Beschreibung des Museumsbaus von „Ziegelbackstein aus der niederrheinischen Bautradition“⁸⁹. In Köln findet man einen umfangreichen Bestand an Ziegelbauwerken und kann damit eine gewisse Verankerung in der Stadtgeschichte feststellen.⁹⁰ Eine große Zahl von Wohnbauten aus dem 19. Jahrhundert weisen Ziegelfassaden auf.⁹¹ Allerdings ist in Köln eine Backsteintradition – vergleichbar mit Hamburg oder anderen norddeutschen Städten – nicht nachweisbar. Eines der traditionsreichsten Bauwerke Kölns, der Dom, wurde aus Haustein gefertigt.

Es war zur Zeit der Erbauung angebracht, ökonomisch zu bauen.⁹² Ziegel stellt einerseits ein kostengünstiges Baumaterial dar und muss zudem nicht verputzt werden. Die Backsteinfassaden wirken schlicht und bescheiden und bestätigen damit das Gefühl einer ökonomischen Bauweise. Das Material wurde sichtbar belassen und erfüllt somit den Anspruch einer „ehrlichen“ Architektur. Durch die Materialsichtigkeit tritt die Konstruktion zu Tage, was dem Prinzip des „wahrhaften Bauens“ entspricht.⁹³

Ziegelbauweise wird häufig im Industrie- und Hafenbau angewendet. Hier besteht ein sachlicher Zusammenhang. Ebenso wie die Zweckarchitektur einer Fabrik, dient das Museum von Schwarz als Behälter für die Sammlung. Eine weitere Verbindung stellt hier das Thema Ökonomie dar. In der Fabriksarchitektur wird meist kostensparend gebaut. Dem Wallraf-Richartz-Museum standen zu seiner Erbauungszeit nur begrenzt finanzielle Mittel zur Verfügung. Mit dem Material Backstein wählte Schwarz ein kostengünstiges Baumaterial. Er rief durch dessen Verwendung – und die Verbindung zur Industriearchitektur – Assoziationen von ökonomischem Bauen hervor.

In den Niederlanden hat der Ziegelbau eine weitreichende Tradition. Im Vergleich mit den in den Dreißigern entstandenen Museumsbauten Boijmans van Beuningen (Abb. 64) und dem Gemeentemuseum Den Haag (Abb. 68) wird deutlich, dass eine Affinität von Schwarz zum holländischen Backsteinbau besteht. Im direkten Vergleich – der in einem eigenen

⁸⁸ Plumridge/Meulenkamp 1996, S. 67.

⁸⁹ Bott 1981, S. 112.

⁹⁰ Hennecke 1958, S. 44.

⁹¹ Fraquelli 2008, S. 89.

⁹² Die Baukosten für das neue Wallraf-Richartz-Museum betrugen um die sechs Millionen DM: 6,5 Millionen DM laut Schreiber 1986, S. 36–37 und 5,5 Millionen DM laut Schubert 1986, S. 39.

⁹³ Fraquelli 2008, S. 88.

Kapitel behandelt wird – werden die Bezüge über das Material und die damit verbundene Rezeption der niederländischen Architektur in Schwarz‘ Museumsbau sichtbar.

Eine Betrachtung des Backsteinexpressionismus zeigt auf der einen Seite ähnliche Intentionen und Prinzipien und auf der anderen Seite eine eindeutige Abgrenzung durch Schwarz von dieser Stilrichtung. Im Vergleich mit einem der bedeutendsten Vertreter des Backsteinexpressionismus‘ – Fritz Höger – beziehe ich mich auf einen interessanten Aufsatz von Matthias Schmidt.⁹⁴ Höger ging es mit seiner Architektur in erster Linie um eine Überwindung des Historismus. Diesem warf er vor, die Fassaden würden den Bauwerken nur vorgesetzt werden. Er aber stand für eine konstruktiv „ehrliche“ Bauweise, die seiner Ansicht nach der Backsteinbau bietet. In diesem Ansatz entspricht Höger den Vorstellungen von Schwarz. Högers Verständnis für den Backstein erklärt sich auf folgende Weise: Die ursprüngliche Form ist die konstruktive. Aus ihr heraus entwickelt sich eine schmückende, die in weiterer Folge freie kunstvolle Schmuckformen annimmt. Das Ornament muss aber immer aus der konstruktiven Form heraus entstehen und darf ihren Bezug dazu nicht verlieren. Die Aufgabe der Hülle, der schmückenden Form, ist es, eine kulturelle und regionale Zugehörigkeit zu vermitteln. Hier unterscheidet sich Schwarz‘ Bauverständnis von dem Högers. Schwarz verwendet an seinem Bau keinerlei schmückende Ornamentik, keine zeichenhafte Symbolik, die auf eine spezifische Kultur verweist. Grundelement von Högers Bauten ist eine starke vertikale Gliederung der Fassade, die zum Beispiel durch Wandvorlagen erfolgt (Abb. 31). Diese sollen einerseits – in ästhetischer Weise – ein Abbild des Stahlskelettbaus nach außen darstellen. Andererseits nehmen sie Bezug auf alte Bürgerhäuser.⁹⁵ Schwarz verwendet in optisch vergleichbarer Weise eine expressionistisch anmutende Folge von Wandvorlagen an der Nordfassade seines Museumsbaus (Abb. 12). Allerdings handelt es sich hierbei nicht um rein dekorative Elemente – die ein konstruktives System darstellen wollen – sondern dienen diese tatsächlich der Konstruktion des Baus. Stellt man eine Verbindung zur mittelalterlichen Bauweise und gotischem Strebewerk her, entsteht diese aus ihrem konstruktiven Ursprung und nicht aus einem darstellenden.

Schwarz setzte das Material Backstein beim Wallraf-Richartz-Museum nicht zum ersten Mal ein. Vor allem direkt nach dem Zweiten Weltkrieg verwendete er dieses Material für Sakralbauten, wie beispielsweise der Kirche Sankt Anna in Duisburg (Abb. 32) und der Kirche Maria Himmelfahrt in Wesel (Abb. 33). Die Ziegelbauweise steht für ein „armes“ Bauen, im Sinne einer schlichten und einfachen Architektur und ermöglichte Schwarz, die

⁹⁴ Schmidt 2001, S. 369–382.

⁹⁵ Schmidt 2001, S. 369–371.

Gesinnung der Nachkriegszeit auszudrücken.⁹⁶ Im Bereich des Profanbaus nutze Schwarz die Wirkung des Backsteins in vergleichbarer Weise für den Verbindungsbau zwischen Gürzenich und St. Alban (Abb. 34). Hier löste er das Problem von Alt und Neu, indem er eine Architektur schuf, die verbindet, aber ebenso einen Kontrast herstellt. Dieser entsteht durch die Gestaltung einer Fassade aus weiß gestrichenem Betongerüst mit sichtbar belassenen Ziegelflächen in den Zwischenräumen.⁹⁷

Daraus lässt sich ersehen, dass das Material Backstein dem Ausdruck des Architekturverständnisses von Schwarz in vielerlei Hinsicht entgegen kam, um seinen Museumsbau in einen bürgerlichen, ökonomischen und „ehrlichen“ Kontext zu stellen.

⁹⁶ Schwarz 1960, S. 169.

⁹⁷ Pehnt/Strohl 1997, S. 168.

3. Der Bau im Vergleich

3.1 Frühe moderne Museumsbauten

Der Barcelona-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe (Abb. 35) aus dem Jahre 1929 kann als einer der ersten modernen Ausstellungsbauten bezeichnet werden. Das Museum of Modern Art in New York (Abb. 42) von 1939 nimmt die Position des ersten bedeutenden modernen Museumsbaus ein. Diese zwei Ausstellungs- bzw. Museumsbauten hatten großen Einfluss auf die zukünftige Entwicklung der Museumsarchitektur. Aus diesem Grund eignen sich diese Bauwerke besonders, um wichtige Merkmale des modernen Museumsbaus darzustellen.

3.1.1 Der Barcelona-Pavillon

1928 übernahm Ludwig Mies van der Rohe die künstlerische Leitung für die deutsche Abteilung der Weltausstellung in Barcelona. Wahrscheinlich wurde er aufgrund mehrfacher, bereits erfolgreicher Ausstellungsgestaltungen ausgewählt. Als bekannt wurde, dass ein eigener deutscher Pavillon errichtet werden sollte, zog man Mies van der Rohe als Architekten heran. Ihm wurde bezüglich der Gestaltung von offizieller Seite freie Hand gelassen. Sogar was den Zweck der Architektur des Barcelona-Pavillons betraf, gab es nur geringe Vorgaben.⁹⁸ Der Pavillon sollte einen Rahmen für die Eröffnungszeremonie bieten, die Qualitäten Deutschlands darstellen und somit in erster Linie als Repräsentationsbau dienen.⁹⁹ Mies van der Rohe hatte also weniger die Ausstellungsfunktionen im Sinne, als eine Architektur, die auf den Besucher wirken sollte.¹⁰⁰

Er bezog den Entwurf für seinen Pavillon (Abb. 35) auf ein spezielles Grundstück. Dieses befand sich in einer Art Übergangszone im Ausstellungsgelände. Darauf reagierte der Architekt, indem er seinen Pavillon als Durchgang konzipierte, und damit seine Vorstellungen von einem „fließenden“ Raum umsetzen konnte. Diese Idee setzte er um, indem er den Pavillon auf einer erhöhten Plattform errichtete, die auf der einen Seite über eine Treppe erreichbar und auf der anderen Seite ebenerdig zu verlassen war.¹⁰¹ Vom Prinzip her zeigt der Grundriss (Abb. 36) mehrere ineinander liegende rechteckige Formen, die verschiedene Bauteile darstellen. Die gesamte Anlage besteht im Grunde aus vier Teilen: dem eigentlichen

⁹⁸ Pavel 2006 S. 18–19.

⁹⁹ Quetglas 2001, S. 27; Cohen 2007, S. 64.

¹⁰⁰ Pavel 2006, S. 19.

¹⁰¹ Pavel 2006, S. 19–20.

Pavillon, einem kleinen Annexbau, einem offenen Wasserbecken auf einer Terrasse und einem ummauerten Bassin direkt an den Pavillon angrenzend.

Die Architektur vertritt das Prinzip eines offenen Grundrisses. Die tragende Funktion übernehmen die Außenwände und zu einem geringen Anteil die schmalen Stützen. Es entsteht eine Raumkonstellation, in der die inneren Wände zwischen der Bodenplattform und der Deckenplatte beweglich und verschiebbar erscheinen. Der Innenraum (Abb. 37) besteht demnach aus „fließend“ ineinander übergehenden Raumzonen.¹⁰² Mies van der Rohe schuf in seinem Pavillon durchaus geschlossene Raumeinheiten. Diese werden bei ihm jedoch durch horizontale Flächen definiert. Die vertikalen Elemente befinden sich im Zwischenraum der fixen horizontalen Bauteile, stellen aber keine begrenzenden Wandflächen dar. Eine Raumeinheit entsteht nicht durch physische Begrenzungen, sondern wird durch die Wahrnehmung gebildet.¹⁰³ Nicht Wände, sondern Stützen übernehmen im Innenraum begrenzende und tragende Aufgaben. Damit werden die vorhandenen senkrechten Flächen von der Konstruktion gelöst und stehen scheinbar frei im Raum.¹⁰⁴

Die Dachkonstruktion vermittelt den Eindruck einer homogenen Deckenplatte. Sie sollte auf den Betrachter massiv wirken. Jedoch handelt es sich an dieser Stelle um ein Vortäuschen der Konstruktion: die Decke stellt kein durchgehendes Bauelement dar, sondern ein verkleidetes Stahlträgersystem. Mies van der Rohe ging in der Inszenierung seines Konzeptes so weit, Fotografien während der Bauarbeiten zu untersagen, um die beabsichtigte Wirkung nicht aufzuheben.¹⁰⁵ Er setzte demnach auf virtuelle Effekte und Illusionen, durch die seine Architektur erst funktionierte.

Ein zentrales Element des Pavillons stellt eine freistehende Wand (Abb. 37) im Zentrum des Raumes dar. Um diesem Bauelement besonderen Ausdruck zu verleihen, wählte Mies van der Rohe ein exquisites Material. Er entschied sich für einen großen Block aus Onyx doré.¹⁰⁶ Dieser Steinblock spielte für den Architekten im Folgenden eine wichtige Rolle. Ausgehend von der ästhetischen Funktion des Steines übertrug ihm Mies van der Rohe noch eine weitere bedeutende Rolle – eine konstruktive: Über die doppelte Höhe des Steinblocks definierte er die Raumhöhe seines gesamten Pavillons.¹⁰⁷ Der Architekt legte generell besonderen Wert auf die Materialauswahl für seinen Ausstellungspavillon. Um die zentrale Onyx-Wand (Abb. 41) herum entfalteten sich in vielfältiger Weise Farben und Strukturen. Die Ummauerung des

¹⁰² Pavel 2006, S. 21–22.

¹⁰³ Quetglas 2001, S. 74–77.

¹⁰⁴ Cohen 2007, S. 71.

¹⁰⁵ Cohen 2007, S. 70.

¹⁰⁶ Pavel 2006, S. 24.

¹⁰⁷ Pavel 2006, S. 24; Cohen 2007, S. 69–70.

Wasserbeckens war mit grünem Tinos Marmor verkleidet. Die Wand im vorderen Zugangsbereich zeichnete sich durch die Wirkung von Vert antique aus. Für das Podium und die Wände um die Terrasse wurde Travertin verwendet. Die Spiegelglasflächen waren in unterschiedlichen Farben getönt. Die Querwand vor der Terrasse bestand aus zwei hellen, opaken Glasscheiben, die vom Inneren aus beleuchtet wurden. Die Metallrahmen um die Scheiben waren verchromt, ebenso die schmalen Stützen des Pavillons. Selbst das Wasser in den Becken entwickelte durch die unterschiedlichen Untergründe ein prächtiges Farbenspiel.¹⁰⁸ In dieses Spiel aus bunter Transparenz, mineralischer und metallischer Reflexion fügten sich die tiefen Farben des schwarzen Teppichs und der roten Vorhänge. Gemeinsam mit dem Gold der Onyxwand ergaben sich die drei Farben der deutschen Fahne.¹⁰⁹ Mies van der Rohe verwendete die gewählten Materialien wie Glas, Stein und verchromtes Metall nicht aus Gründen „baulicher Ehrlichkeit“, sondern aufgrund ihrer Eigenschaften der Reflexion und Fähigkeit zur Spiegelung.¹¹⁰ Die verchromten Pfeiler (Abb. 38) beispielsweise sollten sich durch die Lichtreflexion mehr oder weniger auflösen und durchsichtig – also nicht vorhanden – wirken.¹¹¹

Im Barcelona-Pavillon wurde genau ein Objekt ausgestellt: Georg Kolbes Frauenfigur „Morgen“ (Abb. 39). Sie nimmt für die Architektur eine wichtige Position ein, um Bewegung und Blicke im Raum zu lenken. Durch diese Figur wird einerseits dem Besucher Orientierung im Raum geboten und andererseits der Raum selbst mitgestaltet. Architektur und Skulptur stehen hier in einem engen Zusammenhang, sie beeinflussen und bereichern sich einander gegenseitig.¹¹²

Der Pavillon war nach der Internationalen Ausstellung wieder abgebaut worden, jedoch 1929 durch eine Serie von Schwarzweißfotos eingehend dokumentiert, die entscheidend auf die Rezeption des Baus Einfluss nahm.¹¹³ Auf diese Weise wirkte der Barcelona-Pavillon mit seiner Architektur prägend auf die zukünftige Entwicklung des Museumsbaus.¹¹⁴ Der Ausstellungspavillon war von so großer Bedeutung, dass er in den 1980ern rekonstruiert wurde. Dieser sorgfältige Nachbau des Original-Pavillons von Barcelona (Abb. 40, 41), der 1986 fertiggestellt wurde, erweiterte die Wirkung der Architektur um eine Dimension. Der Bau kann nun betreten und die Farben und Spiegelungen erlebt werden. Die Wirkung, die

¹⁰⁸ Pavel 2006, S. 26.

¹⁰⁹ Cohen 2007, S. 70.

¹¹⁰ Quetglas 2001, S. 95.

¹¹¹ Quetglas 2001, S. 84.

¹¹² Pavel 2006, S. 30–32.

¹¹³ Cohen 2007, S. 64.

¹¹⁴ Brawne 1965, S. 27.

Ludwig Mies van der Rohe mit seiner Architektur auszudrücken versuchte, kann dadurch direkt nachvollzogen werden. Obwohl sich hier Fragen nach Authentizität und Aura des Kunstwerks aufwerfen, besteht – über diese Rekonstruktion – die Möglichkeit, sich die Bedeutung dieser ersten modernen Ausstellungsarchitektur direkt vor Augen zu führen.¹¹⁵

3.1.2 Das Museum of Modern Art

Das Museum of Modern Art (Abb. 42) wird als erster moderner Museumsbau gezählt. Es stellt außerdem das einzige Museum dar, das der klassischen Moderne zugeschrieben wird, nicht aber von einem ursprünglich europäischen, sondern von zwei amerikanischen Architekten stammt.¹¹⁶ Der Museumsbau für das Museum of Modern Art stammt von den Architekten Edward Durell Stone und Philip Goodwin. Er entstand 1938–1939 und befindet sich in New York im Stadtteil Manhattan auf der 53rd Street zwischen Fifth und Sixth Avenue.

Der Bau ist sechsstöckig, im Grundriss rechteckig (Abb. 43, 44) und wurde als Reihenbebauung ausgeführt. Das bedeutet, dass das Museum direkt zwischen zwei bereits bestehende Gebäude eingefügt wurde. Die Lage des Museumsbaus ist daher eine wenig repräsentative. Es konnten nur die zwei Längsseiten als Fassaden ausgebildet werden. In den meisten Fällen genießt ein Museumsbau eine freie Lage innerhalb der Stadt, was einen enormen Vorteil bezüglich der Möglichkeiten der Außengestaltung bietet.¹¹⁷ Das Erdgeschoss (Abb. 43), das erste und das zweite Obergeschoss dienen als Ausstellungsräumlichkeiten. Im dritten (Abb. 44) und vierten Obergeschoss befinden sich Verwaltung, Stiftungsräume und eine Bibliothek. In der obersten Etage liegen das Restaurant und die Verpflegungsräume. Das erste Obergeschoss ist an beiden Längsseiten durchfenstert. Ähnlich gestaltet sich das zweite, allerdings ist die Außenwand zur Gartenseite (Abb. 45) hin geschlossen, da das darüber liegende Geschoss zurückspringt und an dieser Seite eine Oberlichtlösung gewählt wurde. Das letzte Stockwerk springt an beiden Fassadenseiten zurück und wird von einer Terrasse umgeben. Ein Flachdach bedeckt das gesamte Gebäude, das an der Straßenseite über die Dachterrasse weitergeführt wurde.

Der Museumsbau besteht aus einem Stahlbetonskelett mit Fassadenteilen aus Aluminium und Termoluxglas. Zur damaligen Zeit stellte dieses Material eine Neuheit dar. Das

¹¹⁵ Cohen 2007, S. 64.

¹¹⁶ Preiß 1993, S. 234.

¹¹⁷ Preiß 1993, S. 234–235.

Termoluxglas – ein Verbund von Glasfasergeflecht zwischen zwei Klarglasschichten – ermöglichte eine optimale Lichtregulierung.¹¹⁸

Die Architektur folgt in ihrer Gestaltung den Prinzipien des „International Style“.¹¹⁹ Das gesamte Haus ist im Grunde sehr klar und nüchtern gestaltet und orientiert sich in seiner Formensprache an der Funktion für das Museum. Der Funktionswechsel zwischen Ausstellungs- und Verwaltungsbereich wird an der Hauptfassade sichtbar gemacht. Der Ausstellungsbereich hat eine eng gerasterte, beinahe durchgängige Durchfensterung, während die Verwaltungsgeschosse zwei voneinander getrennte Fensterbänder aufweisen. Dadurch wird auch die niedrigere Raumhöhe des dritten und vierten Obergeschosses an der Fassadengestaltung preisgegeben.¹²⁰ Im Unterschied zu europäischen Museen ist die Funktionsaufteilung bei amerikanischen eine ganz andere. Ein weitaus größerer Teil wird für Verwaltung, Stiftungsträger und Besucherversorgung zur Verfügung gestellt. So werden beim Museum of Modern Art mehr als die Hälfte der Räumlichkeiten für diese Zwecke genutzt. Im Gegensatz zu den europäischen Museen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind amerikanische Museen wirtschaftlich autonom und benötigen ausreichend Platz für Selbstverwaltung und Publikumsbetreuung. Aus kommerziellen Überlegungen heraus finden sich in amerikanischen Museen auch bereits viel früher museumsdidaktische Konzepte, um dadurch einen größeren Publikumszustrom zu erzielen.¹²¹

Die Museumsräumlichkeiten des Museum of Modern Art waren ursprünglich auf eine flexible Raumaufteilung ausgerichtet. Dieses Konzept wurde aber nicht einheitlich verfolgt. Die Geschosse der permanenten Ausstellung wurden fix in einheitliche Räume unterteilt, die durch Stellwände gegliedert wurden (Abb. 46). Diese Wände folgen jedoch keinem klaren architektonischen System, sondern orientieren sich an den auszustellenden Werken. Dadurch ergeben sich relativ undefinierbare Raumfolgen und kleinteilige Raumstrukturen. Dieses Ausstellungssystem wurde damals durchaus positiv gewertet.¹²²

Die Belichtungsverhältnisse, die sich aus der Bebauungssituation des Museums ergeben, sind nicht optimal. Das erste Obergeschoss wird beispielsweise von vier Stützenreihen über eine Raumbreite durchzogen, von denen die beiden mittleren Reihen nur künstlich beleuchtet werden können. Allerdings muss man sich hier, wie Preiß betont, vor Augen halten, dass zu dieser Zeit auch bei freistehenden Museen die Belichtungssituation oftmals keine bessere

¹¹⁸ Hunter 1997, S. 20.

¹¹⁹ Joachimides 2001, S. 247; Hunter 1997, S. 20.

¹²⁰ Preiß 1993, S. 234–235.

¹²¹ Preiß 1993, S. 235.

¹²² Joachimides 2001, S. 248 – 249.

war.¹²³ Die Forderung nach Naturlicht kam übrigens von Seiten des Gründungsdirektors Alfred H. Barr jr. Im Gegensatz dazu hätten die Architekten Stone und Goodwin nur Kunstlicht vorgeschlagen.¹²⁴

Diese Museumsarchitektur blieb in ihrer Formensprache und Bauweise ein Unikat und fand vor allem in ihrer Form als Zeilenbau keine Nachfolge.¹²⁵ Trotzdem nahm sie in vielerlei Hinsicht Einfluss auf die Weiterentwicklung des modernen Museumsbaus. Einerseits setzte sich der vom Museum propagierte „International Style“ weiter durch und andererseits wurde die Ausstellungspraxis des New Yorker Instituts Vorbild für viele Museumsbauten. Vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, wo traditionelle Museumsbestände neu ausgestellt wurden, orientierte man sich – auch in Europa – an der Architektur- und Ausstellungspraxis des Museum of Modern Art.¹²⁶

3.2 Museumsbau in der NS-Zeit

3.2.1 Exkurs: Architekturprinzipien der NS-Zeit

Um die Museumsarchitektur in der NS-Zeit zu verstehen, muss man die Ideologie und das Architekturverständnis des Nationalsozialistischen Regimes betrachten. Anhand des Architekten Paul Ludwig Troost kann die Entwicklung der Formensprache dieser Periode gezeigt werden. Hartmut Mayer fasste in seinem Werk über den Architekten Troost die Entstehung und die Grundprinzipien der NS-Architektur in klarer und treffender Weise zusammen und ermöglicht einen Überblick über die in München entstandenen Bauten. Ich beziehe mich im Folgenden auf seine Ausführungen, vor allem hinsichtlich der Architektur des Hauses der Deutschen Kunst, das als anschauliches Beispiel von Museumsarchitektur in dieser Zeit dient.¹²⁷

Paul Ludwig Troost war derjenige, der mit den Projekten in München – dem Führerbau (Abb. 47), dem Verwaltungsbau (Abb. 48) und dem Haus der deutschen Kunst (Abb. 49) – die Ikonologie der NS-Architektur vorformte. Die Bauten von Troost stehen in einer klassizistischen Tradition, die Formensprache ist allerdings eine weitaus reduziertere. Eine direkte Zuordnung zu einem Neoklassizismus ist bei weitem nicht ausreichend, um die Architektur von Troost – und die NS-Architektur im Gesamten – zu beschreiben. Grundideen dieser Strömung wurden zwar übernommen, allerdings standen abweichende Intentionen

¹²³ Preiß 1993, S. 235.

¹²⁴ Joachimides 2001, S. 248.

¹²⁵ Preiß 1993, S. 235.

¹²⁶ Joachimides 2001, S. 247–249.

¹²⁷ Mayer 2007.

dahinter. Troost entwickelte eine eigene Architektursprache, die laut seinen Vorstellungen die Ideologie der Nationalsozialisten widerspiegelte. Dafür verwendete er klassizistische Muster und zog eine Verbindungslinie zur eigenen Weltanschauung. In den Dreißigern wirkte diese reduzierte, zurückgenommene Bauweise wie eine moderne Form klassizistischer Architektur. Der architektonischen Moderne, wie sie Le Corbusier, Walter Gropius und zahlreiche andere vertraten, verweigerten sich die Nationalsozialisten. Diese Art der Architektur würde das Alte komplett verschwinden lassen und ein neues System überstülpen ohne auf die historisch gewachsenen Strukturen Rücksicht zu nehmen. Troost gab vor, das Alte in seine Konzeptionen einzubeziehen, vereinnahmte dieses jedoch mit seiner neuen Architektur vollständig. Diese vermeintliche Rücksichtnahme auf Vorhandenes, stellte in Wahrheit nur einen Pseudobezug dar. Troost nutzte die bestehende Tradition eines Standortes, setzte seine Architektur darauf und versuchte, auf diese Weise Legitimität und Machanspruch zu erzeugen.¹²⁸

Vor dem Ersten Weltkrieg hatte die Ansicht vorgeherrscht, dass sich die klassizistische Architektur dafür eignen würde, repräsentative Motive mit einer modernen Haltung in Einklang zu bringen. Die klare und einfache Struktur des Klassizismus, die jegliches kleinteilige Ornament abgestreift hatte, eignete sich für eine rationale und gleichzeitig monumentale Architektursprache. In den Zwanzigern und Anfang der Dreißiger herrschten veränderte Strukturen vor, die andere architektonische Strömungen hervorbrachten. Troost knüpfte allerdings an den monumentalen Stil vor dem Ersten Weltkrieg an und entwickelte eine Architektursprache, die die gesamten 1930er und 1940er prägte.¹²⁹

Die Bauten der Nationalsozialisten waren nicht dem Zweck eines individuellen bürgerlichen Lebens zugeordnet, sondern einer staatlichen Gemeinschaft. Das bedeutet, an erster Stelle stand die Darstellung der Ideologie des Staates und erst in zweiter Linie der eigentliche Zweck des Baus als Museum. Die Architektur hatte monumental zu sein, um sich in die Geschichte der großen Baudenkmäler einzureihen bzw. sie zu übertreffen. Im Gegensatz zur Moderne wollten die Nationalsozialisten an bereits Bekanntes anknüpfen und damit die Ideologie des völkischen Denkens stärker zum Ausdruck bringen. Eine vermeintliche historische Verbindung des arischen Volkes zur griechisch-antiken Kultur rechtfertigte die Verwendung der klassizistischen Architektursprache als Basis für die NS-

¹²⁸ Mayer 2007, S. 8–10.

¹²⁹ Mayer 2007, S. 12.

Bauten. Eigenschaften des Volkes, wie Stärke, sollten über die Architektur ausgedrückt und ins Monumentale gesteigert werden.¹³⁰

Es sollte die antike Formsprache nicht kopiert, sondern eine eigene aus dieser heraus kreiert werden. Was dazu führte, dass – im Gegensatz zur Antike – Troosts Architektur die statischen Prinzipien des Baus nicht offenbart. Ebenso wenig zeigt die Struktur der Fassade eine logisch funktionale Gliederung. Es besteht kein Ausgleich von Tragen und Lasten zwischen Architrav und Säule. Die Architektur entspricht daher nicht den Prinzipien der Antike, sondern steht ihnen entgegen. Wird in der Antike die Architektur aus den spezifischen Materialeigenschaften heraus entwickelt und über die Ornamentik der Sinngehalt erweitert, wendet die Architektur Troosts diese elementaren Prinzipien nicht an. Ebenso wenig folgt sie der organischen Säulenform. Diese wird in geometrische, rationale Gebilde umgewandelt. Den essentiellen Grundprinzipien wird nicht mehr Folge geleistet, dennoch ließ das Erscheinungsbild eine Assoziation mit der antiken Architektur zu. Und damit war Troosts Verbindungslinie zur Antike gezogen, mit der er eine Legitimation der Nationalsozialistischen Ideologie – über seine Bauwerke – zum Ausdruck brachte. Aufgrund der Reduktion und Vereinfachung der antiken Formsprache wurde Troosts Architektur immer wieder als moderne Klassik bezeichnet. Die Idee einer klassischen Architektur ist bei Troosts Bauten noch zu erahnen, in Wirklichkeit haben diese allerdings nicht mehr viel mit ihr gemein. Die Bauwerke sind aufgrund der Verfremdung der Formen zu monumentalen, blockhaften Steinkuben geworden.¹³¹

3.2.2 Das Haus der Deutschen Kunst

Mit dem monumentalen Kulturbau des Hauses der Deutschen Kunst (Abb. 49) in München beabsichtigten die Nationalsozialisten ihren totalen Herrscheranspruch auszudrücken – nicht nur als staatliche politische Macht, sondern auch im kulturellen Bereich. Die Planungsgeschichte für ein neues Kulturgebäude begann bereits 1905, führte nach mehreren Anläufen zu einem Architekturwettbewerb und endete mit dem Auftrag Hitlers an Paul Ludwig Troost. Anforderung an die Architektur war in erster Linie, die Ideologie des „Dritten Reiches“ zu repräsentieren und zweitens einen Machtanspruch über die Produkte der

¹³⁰ Mayer 2007, S. 34–37.

¹³¹ Mayer 2007, S. 53–59.

bildenden Kunst auszudrücken. Am 16. Oktober 1933 begannen die Bauarbeiten zum Haus der Deutschen Kunst.¹³²

Der Bau zeichnet sich durch eine geometrische Formensprache und eine gleichförmige Einfachheit aus. Von seiner Symmetrie weicht der Bau nur durch die unterschiedliche Form der Außentreppe ab. Auf der Seite, die der Stadt zugewandt ist, zieht sich die Treppe über die gesamte Länge der Kolonnaden. In Richtung Park (Abb. 50) laufen seitlich zwei Treppenaufgänge zu einer Plattform direkt vor der Säulenreihe zusammen. Der Grundriss (Abb. 51) zeigt eine regelmäßige Raumfolge. In den Ausstellungsbereichen – rechts und links der zentralen Ehrenhalle – umgeben jeweils elf kleinere Säle einen größeren Mittelsaal.

Das Haus der Deutschen Kunst besteht aus zwei Konstruktionssystemen. Die Ausstellungshallen werden im Grunde durch ein Eisenskelett getragen, die Umfassungswände wurden mit Quadermauerwerk und Ziegelhintermauerung ausgeführt. Eine Eisenkonstruktion widerspricht jedoch der Ideologie einer traditionellen Bauweise, die die Architektur ausdrücken soll. Um diesem Problem entgegen zu wirken, wurde das Skelett des Gebäudes hinter einer Ummauerung versteckt. Als Hauptmaterial wurde Naturstein verwendet, da dieser den Vorstellungen einer „germanischen Bauart“ am ehesten entsprach. Dem Stein werden Werte wie Härte und Unvergänglichkeit zugeschrieben. Im symbolischen Sinn sollten diese auf die charakterlichen Eigenschaften übertragen werden. Die geometrische, einheitliche Behandlung des Steins und die exakt bearbeiteten Steinquader evozieren Werte wie Härte und Präzision. Naturstein wird in Zusammenhang mit Unzerstörbarkeit gebracht und die Farbe des Steins wirkt nach außen hin kalt. Das Material unterstützt demnach den monumentalen und abwehrenden Charakter des Bauwerks.¹³³

Der Haupteingang des Museumsgebäudes befindet sich an der Stadtseite zur Prinzregentenstraße. Durch die vorgelagerte Säulenreihe wirkt der Eingang wenig hervorgehoben. Das Haus der Deutschen Kunst weist keine monumentale Betonung eines Portalbereichs auf. Im Gegenteil: Die Eingänge werden durch die mächtige Kolonnade verdeckt und verschwinden hinter diesem vorgelagerten Bauteil. Die imposante Säulenordnung sollte den Besucher eindrucksvoll auf den Eintritt in den „Tempel der Kunst“¹³⁴ – wie es Alexander Heilmeyer 1937 ausdrückte – vorbereiten. Die Architektur erzeugt damit eine Wirkung der Abgrenzung zwischen Innen und Außen. Beim Betreten des Gebäudes und dem Durchschreiten der Säulenkolonnade wird der Alltag verlassen und man betritt das „Reich der

¹³² Mayer 2007, S. 80–85.

¹³³ Mayer 2007, S. 90.

¹³⁴ Alexander Heilmeyer 1937, zit. nach Brantl 2007, S. 51.

Künste und Ideale“¹³⁵. Vom Besucher wird mit Hilfe dieser Art von Architektur Demut gegenüber den – vom NS-Regime als Kunst gewerteten – Werken abverlangt. Die Architektur des Hauses der Deutschen Kunst diene allerdings nicht nur einer Repräsentation von Kultur, sondern mindestens ebenso der staatlichen Machtinszenierung. Bei festlichen bzw. militärischen Aufmärschen platzierten sich Menschen vor der Säulenkolonnade in Formationen und verschmolzen dabei mit dem Bauwerk zu einer Einheit. Menschenmasse und Architektur wurden so zur Kulisse für die Inszenierung des nationalsozialistischen Regimes.¹³⁶

Troost transformierte beim Haus der Deutschen Kunst das organische Prinzip von Säule und Balken in ein einfaches geometrisches Schema und kreierte durch das Abstrahieren der Ornamentik eine als zeitgemäß empfundene Architektursprache. Die Kolonnade wurde bei Troosts Haus der Deutschen Kunst zu einer rein repräsentativen Bauform, angefügt an einen kubischen Baublock. Die Nutzung der Räumlichkeiten im Inneren spiegelt sich am Außenbau nicht wieder. Im Gegenteil: Formen wurden regelmäßig und nicht entsprechend ihrer Funktion appliziert. Differenzierung musste in diesem Fall aufgrund von vermeintlicher Klarheit aufgegeben werden.¹³⁷

Betritt man das Haus über das Hauptportal, gelangt man in eine Vorhalle. Von dieser aus erreicht man die zweigeschossige sogenannte Ehrenhalle (Abb. 52). Über diese imposante Halle erreicht man die Ausstellungsräumlichkeiten, ebenso wie das Restaurant und weitere Nebenräume. Abgesehen von ihrer Verteilerfunktion erfüllt die Ehrenhalle vorwiegend einen repräsentativen Zweck. Die Ausstellungssäle erhielten ihre imposante Wirkung einerseits durch eine einheitliche Gliederung und andererseits durch die regelmäßige Hängung der Gemälde. Eine monumentale Raumwirkung wurde durch einen umlaufenden Marmorsockel (Abb. 53) erzeugt. Die Kunstwerke wurden in exakt demselben Abstand zur Kante dieses Sockels montiert, um eine größtmögliche Einheitlichkeit zu schaffen. Dem Besucher wurde der Weg durch die Ausstellung genau vorgegeben. Der Rundgang war durch eine Führungslinie gekennzeichnet und sah keine individuelle Begehung der Räume vor.¹³⁸ Dieses Einschränken der Individualität gegenüber einer einheitlichen Masse spiegelt die Vorstellungen des NS-Regimes deutlich wieder.

Die Beleuchtung funktioniert über eine Oberlichtkonstruktion, die sich beinahe über die gesamte Dachfläche erstreckt. Die Glaskonstruktion sollte allerdings nicht zu sehen sein und

¹³⁵ Alexander Heilmeyer 1937, zit. nach Brantl 2007, S. 51.

¹³⁶ Brantl 2007, S. 51.

¹³⁷ Mayer 2007, S. 94.

¹³⁸ Brantl 2007, S. 55.

wurde daher hinter einer hohen Attika verdeckt (Abb. 49, 50). Denn die Technik sollte zwar den neuesten Kenntnissen entsprechen, aber nicht sichtbar werden. Da diese aber an den Stand der Entwicklung gebunden ist – und damit nicht zu jedem Zeitpunkt den neuesten Stand widerspiegeln würde – entsprach sie nicht den Vorstellungen des Ewigen und Zeitlosen der NS-Ideologie.¹³⁹ Aus dieser Einstellung heraus erklärt sich in weiterer Folge das gesamte Verdecken von technischen Elementen, soweit dies möglich war.

Die Einweihung des Hauses der Deutschen Kunst erfolgte am 18. Juli 1937. Dieser Museumsbau stellt eindrücklich die Prinzipien einer Nationalsozialistischen Architektur dar, deren Formensprache in dieser Weise nach dem Ende des NS-Regimes nicht weitergeführt wurde. Der Museumsbau überstand den Zweiten Weltkrieg ohne größere Schäden, eröffnete 1949 wieder und wurde im Zuge dessen in „Haus der Kunst“ umbenannt.

¹³⁹ Mayer 2007, S. 89.

3.3 Vergleichsbauten

3.3.1 Das Kunsthaus Glarus

Da nach dem zweiten Weltkrieg keine zeitgenössischen Vorbilder für einen Museumsneubau in Deutschland vorhanden waren, begaben sich die Planungsverantwortlichen in die Schweiz und in die Niederlande, um sich von dort Anregungen zu holen.¹⁴⁰ Der Bau, der am deutlichsten an die Kölner Architektur erinnert, steht in Glarus, einem kleinen Ort in der Schweiz.¹⁴¹ Dieses Kunsthaus (Abb. 54, 55) entstand 1950–52 und wurde vom Glarner Architekten Hans Leuzinger konzipiert. Obwohl das Kunsthaus Glarus im Maßstab in keiner Relation zum Schwarz-Bau steht, finden sich zahlreiche Parallelen.

Der Kunstverein Glarus wurde 1870 gegründet, ab 1899 wurden die Werke in einem Stockwerk des örtlichen Gerichtsgebäudes untergebracht. Durch die Stiftung des Schweizers Gustav Schneeli wurde die Sammlung beträchtlich vergrößert. Schneeli war auch derjenige, der den Bau des Museums in Gang setzte und den Neubau des Museums ermöglichte.¹⁴² An die Stiftung des Schweizers war die Bedingung geknüpft, sein malerisches Werk nach seinem Tod zu bewahren und auszustellen.¹⁴³ Bereits 1942 wurde mit dem Projekt eines Museumsbaus begonnen und verschiedene Entwürfe eingeholt. Nach einer umfangreichen Planungsphase, während der Schneeli 1944 verstarb, bekam Hans Leuzinger den Auftrag für die Architektur des neuen Museums.¹⁴⁴ Die finanziellen Mittel für den Bau waren von Anfang an beschränkt. Der Maßstab fällt daher eher klein aus.¹⁴⁵ Das Museum liegt einerseits in der Nähe des Bahnhofs – und damit an einer verkehrstechnisch zentralen Stelle – und andererseits am Rand des Volksgartens – eingebettet in die Natur. Städtebaulich stellte sich für die Architektur die Herausforderung, das Museum sowohl mit dem Bahnhof als auch mit der Schweizer Landschaft in Bezug zu setzen.

Die Anlage ist im Grundriss I-förmig (Abb. 56, 57). Sie besteht aus zwei längsrechteckigen Flügeln, die durch einen zusätzlichen Gebäudeteil verbunden werden. Der kleinere Trakt im Westen beinhaltet die Sammlung Schneeli und der nördliche größere die Sammlung des Kunstvereins Glarus. Der Schneelisaal ist eingeschossig und mit Oberlicht versehen, der Trakt für die Kunstverein-Sammlung ist zweigeschossig. Der untere Raum wird von beiden Seiten belichtet, der darüber liegende ist ein Oberlichtsaal. Von einem Vorhof aus

¹⁴⁰ Hennecke 1958, S. 50–51.

¹⁴¹ Pehnt/Strohl 1997, S. 170.

¹⁴² Kübler 1994, S. 150.

¹⁴³ Schubert 1986, S. 37.

¹⁴⁴ Kübler 1994, S. 150.

¹⁴⁵ Schubert 1986, S. 37.

betritt man das Museum über den eigenständigen Verwaltungstrakt. Man gelangt in eine Eingangshalle, von der aus man Zugang zu allen weiteren Teilen des Museums erhält. Von hier aus erreicht man das Sitzungszimmer, das Treppenhaus und beide anschließenden Ausstellungsflügel. Dieser eigenständige Scharnier-Trakt dient einerseits der Unterbringung der Verwaltungsräumlichkeiten und weist andererseits eine verteilende Funktion auf. In einem zusätzlichen Untergeschoss, das sich über beinahe die gesamte Anlage erstreckt, befinden sich ein Teil der Schneeli-Sammlung und die Naturhistorische Sammlung von Glarus.

Die zwei Pavillons des Museumsbaus, die die Ausstellungsräume beinhalten, stellen einfache geometrische Körper dar und beschränken sich in erster Linie auf das Material Ziegel.¹⁴⁶ Es wurde gelbrötlicher Backstein verwendet, der aus Zürcher Ziegeleien stammt.¹⁴⁷ Die Verwendung des Materials und die Gestaltung der Fassaden können als Vorbild für das Wallraf-Richartz-Museum gesehen werden. Der Backstein wurde am gesamten Gebäudekomplex angewandt und erinnert in seiner Verwendung an den Kölner Bau aus rotem Backstein.

Einen Aspekt des Glarner Kunsthouses stellt die Umsetzung einer „ehrlichen“ Architektur dar. Dabei handelt es sich um eine Bauweise, bei der nichts versteckt oder verkleidet werden soll. Die Funktionen der einzelnen Bereiche sollten bereits von außen klar ablesbar sein.¹⁴⁸ Denselben Anspruch erhebt auch das Wallraf-Richartz-Museum an seine Architektur – am Außenbau sollten die einzelnen Bereiche des Museums und die Anordnung von Oberlicht- bzw. Seitensälen erkennbar sein.

Vor allem aber die Dachform diene dem Kölner Architekten als Vorbild. Die allseitig verglasten Satteldächer des Kunsthouses von Leuzinger ermöglichen eine Oberlichtlösung für die Ausstellungssäle. Die Quader der Baukörper gehen fast nahtlos in Glasgiebel über und werden von diesen vollständig überzogen. Die gläsernen Dachgiebel bleiben sichtbar und werden nicht verdeckt. Eine derartige Konstruktion stellt eine neue Lösung im Museumsbau dar. Sie verstärkt einerseits den Eindruck einer aufs Wesentliche reduzierten Architektur und wird andererseits den musealen Anforderungen an eine optimale Beleuchtungssituation gerecht. Die Dreiecksgiebel der Dächer findet man auch am Wallraf-Richartz-Museum wieder, um die Möglichkeit von Oberlichtsälen zu bieten. Ebenso nahtlos gehen die Giebel in die Baukörper über und übernehmen im Prinzip die Lösung des Kunsthouses von Leuzinger. Im Unterschied überzieht Schwarz seinen Bau allerdings mit mehreren Paralleldächern. Durch

¹⁴⁶ Der zwischen den zwei Pavillons liegende Verbindungstrakt ist in seiner Materialverwendung und Architektur gesondert zu betrachten.

¹⁴⁷ Schubert 1986, S. 37.

¹⁴⁸ Schubert 1986, S. 8.

die sich ergebende Abfolge von Giebeln entsteht der Eindruck einer viel kleinteiligeren Architektur als beim Bau in Glarus.

Hans Leuzinger dürfte seine Anregungen von Reisen nach Skandinavien mitgebracht haben, was durch mitgebrachte Prospekte und Fotos belegbar ist.¹⁴⁹ Eine Postkarte aus der Sammlung Leuzingers zeigt etwa das Hantverksinstitutet Stockholm (Abb. 58).¹⁵⁰ Weitere Skizzen von Leuzinger verweisen außerdem auf italienische Villen und Palazzi als Inspirationen. Bezüglich Belichtungsfragen interessierte er sich vor allem für Schweizer Museen.¹⁵¹ Zu diesem Zweck reiste er nach Basel und Zürich; er besuchte eine große Zahl an neueren Museen, die ihm entscheidende Anregungen für seinen Bau lieferten.¹⁵²

Der Bau in Glarus repräsentiert laut Schubert die Stimmung, die nach dem Krieg in Österreich, Deutschland und der Schweiz vorherrschte. Es gab zwar in der Schweiz keine direkten Einwirkungen des zweiten Weltkrieges, wie Zerstörungen und diktatorische Systeme, allerdings gab es trotzdem Einflüsse und Einwirkungen. So ging der Monumentalismus in der Architektur auch an der Schweiz nicht spurlos vorüber.¹⁵³ Betrachtet man nun das Kunsthaus Glarus, erkennt man – ebenso wie am deutschen Beispiel des Wallraf-Richartz-Museums – ein Distanzieren von repräsentativer Monumentalarchitektur. Dieses Museum ist der erste Museumsneubau der Schweiz nach dem zweiten Weltkrieg. Die Strenge und Unaufwendigkeit dieses Baus stellt laut Schubert ein typisches Beispiel einer Architektur der fünfziger und sechziger Jahre in der Schweiz dar.¹⁵⁴ Allerdings finden sich an diesem Bau in Glarus Architekturlösungen, die ihn – in seiner Vorbildfunktion für das Wallraf-Richartz-Museum – einzigartig machen.

3.3.2 Das Kunstmuseum Basel

Auf seinen Studienreisen durch die Schweiz besichtigte Schwarz das Kunstmuseum in Basel von Paul Bonatz und Rudolf Christ (Abb. 59), das bereits in den 1930ern erbaut worden war.¹⁵⁵ Obwohl sich das äußere Erscheinungsbild des Baseler Baus eindeutig von dem des Kölner Baus unterscheidet, lohnt sich ein Vergleich. Denn man findet in vielerlei Hinsicht ähnliche Ansichten der Architekten zum Thema Museumsbau.

¹⁴⁹ Bucher 1994, S. 31; Vogt 1994, S. 56.

¹⁵⁰ Vogt 1994, S. 56.

¹⁵¹ Bucher 1994, S. 31.

¹⁵² Kübler 1994, S. 150.

¹⁵³ Schubert 1986, S. 8.

¹⁵⁴ Schubert 1986, S. 37.

¹⁵⁵ Pehnt/Strohl 1997, S. 170.

Nach einer langjährigen Planungsphase und unzähligen Entwürfen entschied man sich schlussendlich für die Architekten Bonatz und Christ.¹⁵⁶ Das Museum wurde auf einem Grundstück errichtet, das sich in einem Stadtteil von Basel befindet, der sich im Laufe der Zeit zu einem äußerst repräsentativen Ort entwickelt hatte. Den zwischen zwei verkehrsreichen Straßen gelegenen Platz wählte man bereits 1926 als den geeigneten für einen Neubau. 1932 wurde mit der Erbauung des Museum für die öffentliche Kunstsammlung begonnen. 1936 wurde das Kunstmuseum Basel nach vierjähriger Bauzeit fertiggestellt.¹⁵⁷

Die Anlage (Abb. 60) weist zwei rechteckige Blöcke auf, die ein Querbau verbindet. Es entstehen dadurch zwei Baukörper um zwei unterschiedlich große Innenhöfe. Der nördliche Bauteil ist viergeschossig und damit um ein Stockwerk höher als der kleinere südliche Teil. Der Außenbau des Baseler Kunstmuseums stellt einen Ziegelbau dar, dem in präziöser Weise unterschiedliche Sorten von Steinplatten vorgeblendet wurden. In seinem Gesamtbild zeigt er eine kubisch massive Wirkung. Die Hauptfassade steht in direktem Bezug zur Fassade eines spätromanischen Münsters. In diesem stadttopografischen Zusammenhang soll das Museum – als bürgerliches Schatzhaus – die kulturelle neben der kirchlichen Tradition der Stadt repräsentieren. Damit wird der Stolz der Baseler auf eine der ältesten öffentlichen Sammlungen der Schweiz ausgedrückt.¹⁵⁸ Die topografische Integration eines Sakralbaus findet man auch beim Kölner Wallraf-Richartz-Museum wieder. Hier steht sie allerdings in einem viel engeren baulichen Zusammenhang.

Beim Baseler Kunstmuseum handelt es sich noch in hohem Maße um einen monumentalen Repräsentationsbau – zwar von künstlerisch hohem Niveau – aber weit weg von einer modernen Baugesinnung.¹⁵⁹ Zum Zeitpunkt der Erbauung des Wallraf-Richartz-Museums ist dieser Bau bereits zwanzig Jahre alt. In seinem gesamten Erscheinungsbild ist das Kunsthaus von Bonatz und Christ eindeutig ein Produkt einer vergangenen Epoche.¹⁶⁰

Preiß zieht in der Steinverwendung an den Fassaden einen Vergleich zum Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe und wertet die Verkleidung des Basler Hauses als modern. Die Verkleidung gliedert den Bau nicht, gibt den Fenstern keine Rahmung, sondern dient einem materialästhetischen Ausdruck. So wie Mies van der Rohes Steinplatten am Barcelona-Pavillon, soll die Steinverkleidung des Baseler Kunstmuseum ihre Wirkung zeigen. Die Materialien bringen somit die baukünstlerischen Intentionen der Architekten zum Ausdruck.

¹⁵⁶ Preiß 1993, S. 310.

¹⁵⁷ Meier 2003, S. 9.

¹⁵⁸ Meier 2003, S. 10.

¹⁵⁹ Schmidt 1952, S. 117.

¹⁶⁰ Pehnt/Strohl 1997, S. 170.

Es werden nahezu keine Dekorationselemente verwendet. Auf stilistische Hinweise in Form von Applikationen wird verzichtet, damit allein das Material wirken kann.¹⁶¹ In städtebaulicher Hinsicht erfolgte eine Integration der Architektur in ihre Umgebung. Die Fassade mit Arkade und Balkon entspricht dem Typus des lombardischen Rathauses. Damit wird auf die Tradition einer bürgerlichen Kunstpflege während der Zeit der Renaissance verwiesen.¹⁶² Das Haus wird damit in den städtischen Kontext integriert, anstatt es gegen die historisch gewachsene Umgebung abzugrenzen.¹⁶³

Die Wände des Baus – abgesehen vom Unterbau – sind im Grunde in Massivbauweise aus Ziegel gemauert. Die Architekten entschieden sich für eine handwerklich traditionelle und „echte“ Bauweise. Sie äußerten sich damit gegen einen modernen Skelettbau und eine industrielle Bauproduktion. Ein großer Vorteil bestand darin, dass die klimatischen Bedingungen in einer Massivbau-Konstruktion weitaus besser waren sind als im Leichtbau.¹⁶⁴

Ebenso wie der Schwarz-Bau umfasst auch das Baseler Kunstmuseum von Bonatz und Christ einen großen Hof (Abb. 61).¹⁶⁵ In diesem Innenhof findet man ein ähnliches Konzept wie am Kölner Bau. Um einen rechteckigen Platz herum erschließt sich eine vierflügelige, viergeschossige Anlage. Der Museumshof öffnet sich weit und hoch. Durch die horizontale Fassadengestaltung relativiert sich der Höhenzug jedoch optisch. Die Gestaltung der Innenhoffassaden des Baseler Hauses zeigt eine Klarheit und Schlichtheit, ohne Schmuck und Verzierungen, wie sie sich ebenso in der des Baus von Schwarz wiederfindet. Als Gestaltungselement der Fassaden dient die Verwendung des Materials. Im Fall des Baseler Kunstmuseums sind es die unterschiedliche Farbigkeit der Steine und die sich daraus ergebende Musterung. Beim Kölner Museum ist es der Kontrast vom Rot der Backsteine und dem Grau des Kalksteins. Die Architektur im Innenhof des Baseler Kunstmuseums wirkt durch den allseitig umlaufenden Pfeilergang im Erdgeschoss aufgelockert. Dadurch erweckt der Innenhof den Eindruck eines großen Atriums.¹⁶⁶ Das Erdgeschoss des Wallraf-Richartz-Museumsbaus wird ebenfalls durch Arkaden bzw. den Rest des Kreuzgangs an der Westfassade und dem übergroßen Schaufenster an der nördlichen Innenfassade aufgelöst. Durch die Auflockerung des unteren Bereiches wirken die Innenhöfe frei und luftig und bieten dem Besucher einen Ort der Stille.

¹⁶¹ Preiß 1993, S. 313.

¹⁶² Meier 2003, S. 12.

¹⁶³ Preiß 1993, S. 313.

¹⁶⁴ Preiß 1993, S. 313.

¹⁶⁵ Zusätzlich zum ersten umfasst die Anlage des Kunstmuseums Basel noch einen zweiten kleineren Hof.

¹⁶⁶ Meier 2003, S. 15.

Die Eingangssituation ist in ihrer Intention eine Ähnliche wie die des Wallraf-Richartz-Museums. Man betritt das Kunstmuseum Basel durch eine Drehtür, die wie ein Nadelöhr wirkt und gelangt darauf hin in eine Halle (Abb. 62), die in ihrer Weite überrascht. An dieser Stelle wird die räumliche Struktur des Baus ersichtlich. Ebenso wie beim Kölner Museum von Schwarz wird dem Besucher von hier aus die Raumorganisation vor Augen geführt.¹⁶⁷

Bei aller Geradlinigkeit des Grundrisses wurde darauf geachtet, dass zwischen einzelnen Räumen immer wieder Durchblicke ermöglicht werden und damit einer Eintönigkeit entgegen gewirkt wird. Obwohl die Raumfolge streng geordnet ist, sind die einzelnen Ausstellungsräume in Größe und Beleuchtung unterschiedlich gestaltet. Durch einen Wechsel von jeweils engen Durchgängen und weiten Räumen wird versucht, Dynamik zu erzeugen. Es besteht allerdings eine vorgegebene Wegregie, die dem Besucher einerseits Sicherheit bietet, andererseits als Zwang wahrgenommen werden kann.¹⁶⁸ Das Wallraf-Richartz-Museum ist zwar auf einen Rundgang ausgerichtet, dem man allerdings nicht zwingend Folge leisten muss.

Georg Schmidt¹⁶⁹, ein Verfechter des Neuen Bauens äußerte umfassende Kritik am Baseler Haus. Obwohl er die Größe des Museumsbaus und das enorme Raumangebot befürwortete, kritisierte er die Monumentalität der Architektur, vor allem die der Hallen und Treppen. Diese empfand er als unnötigen Ausdruck von Selbstverherrlichung. Das größte Problem der monumentalen Bauform sah er allerdings weniger in einer repräsentativen Gestaltung, sondern in ihrer Auswirkung auf den Grundriss. Die Axialität führte zu einer starren Raumfolge im Inneren.¹⁷⁰ Die Größe und Abfolge der Ausstellungsräume im Kunstmuseum Basel sprach in den 1950ern in jeder Hinsicht gegen die Vorstellungen einer modernen museologischen Idee.

Die Dachlaternen (Abb. 59) dienen der Belichtung der vier großen Ecksäle. Diese flachen Glaskästen wurden am Dach sichtbar belassen. Hier wird die Funktion des Inneren auch am Außenbau deutlich. Damit folgen die sichtbaren Laternen demselben Prinzip wie die Glasdächer des Schwarz-Baus. Sie entspringen der Idee einer „ehrlichen“ Architektur, die ihre musealen Funktionen in der Gestaltung des Außenbaus widerspiegelt. Die kleineren Säle werden über Oberlichter unter Glassatteldächern belichtet. Laut Schmidt eignet sich diese Beleuchtung im Gegensatz zur teureren Laternen-Beleuchtung weitaus besser.¹⁷¹ Zu dieser

¹⁶⁷ Meier 2003, S. 17.

¹⁶⁸ Meier 2003, S. 18–20.

¹⁶⁹ Georg Schmidt war ab 1939 Direktor der Kunstsammlung im Kunstmuseum Basel. Meier 2003, S. 50.

¹⁷⁰ Schmidt 1952, S. 117; Meier 2003, S. 50–52.

¹⁷¹ Schmidt 1952, S. 118.

Zeit wurden vielerlei Experimente für eine optimale Oberlichtsituation getestet. Das Laternenlicht sollte das störende Zenitlicht abhalten, ist einem wechselnden Sonnenlicht aber komplett ausgeliefert. Die einfachere, billigere Variante der Glassatteldächer stellte die geeignetste Lösung für Oberlichtsäle dar. Die gleichmäßigste Lichtverteilung an den Wänden – bei tiefem Sonnenstand – bietet ein verglastes Satteldach mit zwei Schichten Thermoluxglas.¹⁷² Schwarz dürfte derselben Meinung wie Schmidt gewesen sein, als er für seinen Museumsbau nach einer optimalen Konstruktion suchte.

Die Monumentalität, die sich am Außenbau findet, wurde im Inneren stark reduziert. Einzig die breite und mächtige Treppe (Abb. 63) weist hier eine ungewöhnliche Monumentalität auf. Auch im Museumsbau von Schwarz finden wir eine außergewöhnlich imposante Treppenanlage. Die Ausstellungsräume jedoch dienen den Kunstwerken als Hintergrund und wollen nicht mit ihnen in Konkurrenz treten.¹⁷³ Dies unterscheidet das Baseler Kunstmuseum eindeutig von den traditionellen Museen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, bei denen auch die Schauräume einen monumentalen Eindruck wiedergeben.

In die Architektur des Kunstmuseums wurde ein gotisches Treppenhaus, das bereits im Vorgängerbau übernommen worden war, integriert. Dadurch erinnerten die Architekten an die Tradition des Standortes. Die Fassadengestaltung des Museums bezieht sich auf italienische Palastarchitektur, der Innenhof symbolisiert ein Atrium und Überreste vergangener Bauten finden Verwendung. Damit stellten Bonatz und Christ ihre Position gegen eine anscheinend rein rationale und bedeutungsfreie Architektur des Modernen Bauens dar.¹⁷⁴ In dieser Hinsicht sind die Ansichten mit denen von Schwarz durchaus zu vergleichen. Weniger im Verweis seiner Architektur auf vergangene Stile, als viel mehr in der Verwurzelung des Bauwerks in der Tradition seiner Umgebung. Ebenso wie in Basel integrierte Schwarz Überreste alter Bauwerke und verankerte damit seine Architektur in die Geschichte des Ortes. Bonatz und Christ besichtigten auf einer Reise, die im Zusammenhang mit abschließenden Arbeiten am Kunstmuseum stand, unter anderem das Gemeentemuseum in Den Haag (Abb. 68) und das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam (Abb. 64).¹⁷⁵

Einerseits stellt sich das Kunstmuseum Basel zwar deutlich gegen das Moderne Bauen andererseits findet man sehr wohl moderne Bezüge. Die in autonomer Weise verwendeten Steinplatten der Fassade sind eher in einem modernen, als in einem historisierenden Kontext zu verstehen. Im Bezug zur Renaissance-Palastarchitektur findet sich wiederum ein

¹⁷² Schmidt 1952, S. 118.

¹⁷³ Preiß 1993, S. 312.

¹⁷⁴ Meier 2003, S. 37–38.

¹⁷⁵ Meier 2003, S. 37.

traditioneller Zugang. Denn einen städtischen Bezug über die Material- und Formsprache kennt die Moderne nicht. Eindeutig gegen die Prinzipien des modernen Bauens sprechen außerdem die Bauweise und die – wenn auch zurückgenommenen – Dekorationsformen in der Fassadengestaltung. Somit zeigt das Kunstmuseum Basel zwar Merkmale moderner Museumsarchitektur, stellt aber noch eindeutig einen in der Tradition seiner Zeit verhafteten Bau dar.

3.3.3 Das Museum Boijmans van Beuningen

Das Museum Boijmans von Beuningen (Abb. 64) ist das erste der beiden niederländischen Museen, denen ich mich widme. Achim Preiß hat sich eingehend mit der Architektur dieser Bauten auseinandergesetzt. Ich beziehe mich daher immer wieder auf seine Aussagen.¹⁷⁶ Das Rotterdamer Museum entstand in enger Zusammenarbeit zwischen dem Museumsdirektor Dirk Hannema und dem Architekten Adrianus van der Steur und wurde 1935 eröffnet.¹⁷⁷ Das Bauwerk selbst wurde durch eine Privatstiftung¹⁷⁸ ermöglicht, wie es auch beim Wallraf-Richartz-Museum der Fall war. Und ebenso wurde die Sammlung durch einen Bürgerlichen begründet.¹⁷⁹ Wie in Köln bestand in Rotterdam eine starke Beziehung zwischen den Bürgern und der Förderung von Kunst und Museen.

Anders als die Städte Amsterdam und Den Haag mit ihren königlichen Sammlungen, besaß Rotterdam Anfang des 19. Jahrhunderts noch keine bedeutende Kunstsammlung. Erst durch die Schenkung des Juristen F. J. O. Boijmans sah man einen Anlass für ein Museumsgebäude. Am 3. Juli 1849 wurde das erste Museum Boijmans eröffnet. Der Fortschritt der Sammlung ging zögerlich voran und das Museumsgebäude bot kaum Erweiterungsmöglichkeiten. Der Staat sah keine Verantwortung in der Förderung der Kunstsammlung oder im zur Verfügung stellen von finanziellen Mitteln für einen Neubau. Dafür bildete sich in Rotterdam ein starkes bürgerliches Mäzenatentum heraus. In erster Linie zeigte sich der Museumsdirektor Dirk Hannema für eine Verstärkung der Beziehung zwischen den Bürgern Rotterdams und dem Museum verantwortlich. Einen bedeutenden Einfluss hatte im Folgenden die Schenkung von D. G. van Beuningen. Dank dieser – und dem Einsatz des Direktors Hannema – konnte 1928 der Stadtrat zur Finanzierung eines Museumsneubaus bewegt

¹⁷⁶ Preiß 1993.

¹⁷⁷ Preiß 1993, S. 352.

¹⁷⁸ Die Stiftung stammt von G. W. Burger. Preiß 1993, S. 352.

¹⁷⁹ Man 1994, S. 7.

werden, der bis 1935 fertiggestellt wurde.¹⁸⁰ Ebenso wie in Köln gehen die Sammlung und die Umsetzung des neuen Museumsbaus auf das Engagement der Stadtbürger zurück. Hier waren es in erster Linie Boijmans und Beuningen, in Köln Wallraf und Richartz.

Das neue Museum wurde am Rande der Stadt errichtet, nicht direkt im Zentrum von Rotterdam. Der Vorteil dieses Standortes war, dass ausreichend Platz für einen großen Bau vorhanden war. Es konnte daher ein umfangreicher Gebäudekomplex errichtet werden. Im Gegensatz zum Wallraf-Richartz-Museum, das sich an einem vorgegebenen Bauplatz orientieren musste, standen dem Architekten des Museums Boijmans van Beuningen mehr Möglichkeiten offen. Vermutlich ergab sich daraus die enorme horizontale Ausbreitung des Museumsbaus von van der Steur.¹⁸¹

Der Grundriss (Abb. 65) zeigt eine unregelmäßige Anlage. Der Komplex umfasst zwei Innenhöfe. Die westliche Anlage ist vierflügelig, dem im Osten anschließenden Teil fehlt der östliche Flügel. Dafür schließt im Norden ein weiterer Trakt an. Im Süden, an der Stelle, an der die beiden Teile des Baus aufeinandertreffen, ragt ein Turm in die Höhe. Der Aufriss zeigt einen durchgehend zweigeschossigen Bau. Das Erscheinungsbild wird vom Material Backstein geprägt. Der untere Teil des Baus ist zwar mit Sandstein verkleidet, aber der dominierende obere Teil zeigt eine Ziegelfassade. Damit fügt sich van der Steur in eine niederländische Tradition ein.

Der Bau ist eher auf seine Innenhöfe hin orientiert und wirkt von der Straße aus geschlossen. Das Erdgeschoss ist mit schmalen hohen Fenstern ausgestattet, die eng aneinander gereiht sind. Im Obergeschoss findet man nur wenige Fenster an den Seitenfassaden. Der gesamte Komplex weist eine durchgehende Dachform auf (Abb. 66). Es handelt sich dabei um Walmdächer aus Glas. Das bedeutet, dass die Räumlichkeiten im Obergeschoss in erster Linie über Deckenlicht beleuchtet werden. Im unteren Bereich befinden sich die Ausstellungsbereiche für Kunsthandwerk und im oberen Bereich die Säle für die Malerei. Grundsätzlich sind die Räumlichkeiten auf den Inhalt des Museums abgestimmt. Für kleinformatigere Bilder sind kleinere Seitenkabinette vorgesehen, für Skulpturen ein leicht gewölbter Saal und für Wechselausstellungen ein langer offener Raum. Bereits beim Betreten des Museums wird dem Besucher durch eine Öffnung ein Blick in das obere Geschoss gewährt und somit ein Vorgeschmack auf die Gemälde im darüber liegenden Museumsbereich.¹⁸²

¹⁸⁰ Man 1994, S. 7–8.

¹⁸¹ Preiß 1993, S. 352.

¹⁸² Man 1994, S. 8–9.

Die Breite der einzelnen Flügel ist unterschiedlich, so bestehen diese aus ein, zwei oder drei nebeneinander angeordneten Raumfolgen. Der Grundriss wirkt auf den ersten Blick unsymmetrisch. Im Inneren ergibt sich dadurch allerdings ein spannendes Raumsystem. Aufgrund des enormen Platzangebotes wurden unterschiedlichste Varianten musealer Ausstellungsräumlichkeiten erprobt. Verschiedene Größen und Formen von Räumen wechseln sich ab, so dass die Enfiladen nicht eintönig wirken. Zudem werden dem Besucher immer wieder Ausblicke und Durchblicke – und damit eine Orientierung hinsichtlich des Standpunktes im Museum – gewährt.¹⁸³ Obwohl Rudolf Schwarz mit seiner Kölner Architektur eine weitaus symmetrischere Anlage zeigt, ist die Grundidee der Enfiladen mit abwechslungsreichen Raumformen und die Schaffung von Orientierung ebenso wie am Museum in Rotterdam zu beobachten.

Van der Steur legte bei seinem Plan für das Museum keinen besonderen Wert auf eine Architektur mit historischen Bezügen. Im Gegensatz zum Kölner Museumsbau, der für eine traditionsreiche Sammlung maßgeschneidert wurde, baute van der Steur nach rein künstlerischen und vor allem allgemeinen musealen Aspekten. Die Anforderungen an ein modernes Kunstmuseum standen an erster Stelle; neueste Erkenntnisse wurden erprobt. Es wurde sogar – vor der Errichtung des eigentlichen Boijmans van Beuningen Museumsbaus – ein provisorisches Gebäude an die vorgesehene Stelle gestellt, um Beleuchtungseffekte genauestens zu erforschen. Das für damalige Verhältnisse Fortschrittliche und Wegweisende an dem Museumsbau in Rotterdam lag also nicht an seinem äußeren Erscheinungsbild sondern in seinem Inneren.¹⁸⁴

Van der Steur beschäftigte sich eingehend mit der Beleuchtungssituation im Museum. Für das Boijmans van Beuningen fand er eine spezielle Art der Regulierung des Tageslichtes. Damit zählt dieser Museumsbau zu den ersten, die sich eingehend mit der Konzeption der Lichtführung beschäftigen.¹⁸⁵ Die Oberlichtkonstruktion (Abb. 67) ermöglichte eine spezielle Lichtsituation in den musealen Räumlichkeiten. Die mittleren Felder der Glasdächer wurden abgedeckt und die umlaufenden Glasstreifen erhielten Lamellenblenden. Damit wurde das Licht auf die Wandflächen gelenkt. Zusätzlich erprobte man weitere Beleuchtungssysteme, bei denen Seitenlicht mit Oberlicht in Verbindung mit Sheddachkonstruktionen kombiniert wurde. Das neue Beleuchtungssystem sollte den neuesten musealen Entwicklungen

¹⁸³ Man 1994, S. 9; Preiß 1993 S. 352.

¹⁸⁴ Luttervelt 1975, S. 68–69.

¹⁸⁵ Brawne 1965, S. 66.

entsprechen.¹⁸⁶ Dessen Konzept war jedoch bereits kurze Zeit später heftiger Kritik ausgesetzt.¹⁸⁷ Durch das diffuse Licht, das sich im Skulpturensaal ergibt, kommen die plastischen Qualitäten der Objekte wenig zur Geltung. Diese Beleuchtung bietet wenig Licht- und Schattenspiel, was dazu führt, dass die dreidimensionale Wirkung der Werke nicht optimal zur Geltung kommt.¹⁸⁸

Ebenso wie auf eine aufwendige Beleuchtungssituation, wurde großer Wert auf eine moderne museale Einrichtungsform gelegt. Man zeigte hier den neuesten musealen Entwicklungsstand.¹⁸⁹ Trotz negativer Äußerungen über neuartige Architekturlösungen, stellt das Boijmans van Beuningen einen Museumsbau dar, der interessante museologische Fortschritte aufweist.

3.3.4 Das Gemeentemuseum Den Haag

Beim Gemeentemuseum in Den Haag (Abb. 68) handelt es sich um eine niederländische Museumsarchitektur von Hendrik Petrus Berlage, die zwischen 1929 und 1935 erbaut wurde. Bereits 1919 begann die Planung für das Projekt Museumsneubau. Der damalige Direktor H. E. van Gelder wählte seinen Freund Berlage als Architekten. Gemeinsam arbeiteten sie an einem komplexen Entwurf, der in einer weitaus reduzierten Form ausgeführt wurde. Erst zehn Jahre nach Planungsbeginn wurden die Bauarbeiten zum Gemeentemuseum begonnen.¹⁹⁰

Berlage gilt in den Niederlanden als Pionier einer modernen, klaren und nüchternen Architektur. Wie an seiner Börse in Amsterdam¹⁹¹ (Abb. 69) ersichtlich wurde, maß er dem Material und dessen Sichtbarkeit große Bedeutung zu. Er beließ es in seiner ursprünglichen Form und ungeschmückt. Berlage spannte einen Bogen zwischen der Verwendung des traditionellen Baumaterials Ziegel und einer sehr flächigen Behandlung der Wände. Dabei entstanden kubische Baukörper, die sich in ihrer Wirkung schlicht und klar darstellen.¹⁹² Diese Prinzipien setzte Berlage auch bei seinem Gemeentemuseum in Den Haag um: große, geschlossene Wandflächen ohne dekorative Elemente, Wirkung der Materialität und eine kubische Bauform.

¹⁸⁶ Preiß 1993, S. 352–353.

¹⁸⁷ Schmidt 1952, S. 118.

¹⁸⁸ Brawne 1965, S. 21.

¹⁸⁹ Preiß 1993, S. 353.

¹⁹⁰ Preiß 1993, S. 355–356.

¹⁹¹ 1896 gewann Hendrik Petrus Berlage den Wettbewerb für das neue Börsengebäude, das 1903 eröffnet wurde.

¹⁹² Kleefisch-Jobst 2003, S. 21.

Der Grundriss (Abb. 70) zeigt eine beinahe quadratische vierflügelige Anlage um einen rechteckigen Innenhof. Ein zusätzlicher Flügel wurde seitlich angefügt. Der gesamte Baukomplex besteht im Grunde aus einem Erd- und einem Obergeschoss. Die Höhe der einzelnen Säle im Untergeschoß variiert jedoch, was zu einer abweichenden Raumaufteilung im Obergeschoß führt. Aufgrund der unterschiedlichen Proportionen der Räume ergibt sich eine unregelmäßig gestaltete Dachlandschaft. Die Architektur stellt einen Skelettbau dar, der mit Ziegeln ausgefacht wurde. Um einen Bezug zur heimischen Tradition herzustellen, wurde das Museum einheitlich mit gelbem Klinker verkleidet. Denn auch das Gemeentemuseum in Den Haag sollte eine Einbindung in den bürgerlichen Kontext erfahren. Die Bauaufgabe lag darin, über die Architektur und die Materialität das Bild einer städtischen Wohnsiedlung zu schaffen. So wurden für die Gestaltung des Museumsbaus Anleihen an den umliegenden bürgerlichen Wohnbauten genommen.¹⁹³

Glassatteldächer bedecken einen Großteil der Anlage (Abb. 71). Diese stellen jedoch in ihrer Gestaltung – unabhängig von der Fassadengliederung – eigenständige Elemente dar. Die Glasdächer wirken eher aufgesetzt, da sie durch einen Rücksprung vom Baukörper abgetrennt wurden. Dadurch entsteht beim Den Haager Bau ein kubischer Gesamteindruck und die Dächer nehmen wenig Einfluss auf die Fassadenwirkung.¹⁹⁴ In ihrer Form weisen sie durchaus Ähnlichkeiten zu den Giebeldächern des Wallraf-Richartz-Museums auf. Im Gegensatz dazu erfüllen sie jedoch keine gliedernden Funktionen wie beim Kölner Bau. Die Dachkonstruktion von Schwarz zitiert demnach nicht die Idee von Berlage, sondern findet eine andere Lösung.

Das Architekturkonzept sieht eine funktionale Trennung der musealen Nutzungsbereiche vor. In der Vierflügelanlage befinden sich ausschließlich Ausstellungssäle; für die Verwaltung wurde ein eigenständiger Bauteil konzipiert. Zwischen Museumsanlage und Straße wurde ein Wasserbassin (Abb. 68) installiert, das eine Distanz zwischen Alltag und Kunst schaffen sollte. Außerdem sollte dieses Becken beim Besucher eine Assoziation von holländischen Kanälen hervorrufen und dadurch ein heimatliches Gefühl vermitteln. Der Haupteingang befindet sich in dem seitlich angefügten Flügel. Dieser Trakt nimmt die Verwaltung, den Vortragssaal und das Treppenhaus auf. Im ursprünglichen Entwurf waren große mehrgeschossige Hallen vorgesehen. Diese wurden – aufgrund von Sparmaßnahmen – nicht verwirklicht. Monumental wirkt am ausgeführten Museumsbau einzig das Haupttreppenhaus.

¹⁹³ Preiß 1993, S. 356–357.

¹⁹⁴ Preiß 1993, S. 357.

Die Raumaufteilung des Gemeentemuseums gestaltet sich äußerst abwechslungsreich. Unterschiedliche Dimensionen und Beleuchtungssituationen ermöglichen individuelle Ausstellungsräumlichkeiten. Es wechseln Seitenlichtkabinette, Oberlichtsäle, Räume, die ihr Licht über shedartige Fensterkonstruktionen erhalten und Beleuchtungssituationen über Korridoren. Es wurde hier besonderer Wert auf eine abwechslungsreiche Lichtsituation gelegt. Ähnlich wie beim Museum Boijmans van Beuningen finden wir Oberlichtkonstruktionen, die im Zentrum der Fenster Blenden aufweisen, die das Licht auf die Wände der Ausstellungsräume lenken. Eine spezielle Erfindung für das Gemeentemuseum in Den Haag stellen die in die Außenwände eingelassenen Vitrinen dar, die durch verdeckte Oberlichter und Tageslicht bestrahlt werden. Die kleinteilige Struktur und die Vielzahl von unterschiedlichen Räumen macht das Gemeentemuseum zu einem undurchsichtigen Labyrinth. Dieses System dürfte allerdings vom Architekten in der Absicht konzipiert worden sein, in seiner Inszenierung mit Überraschungseffekten zu arbeiten.¹⁹⁵ Ganz im Gegenteil dazu will Schwarz in seinem Kölner Bau dem Besucher die Möglichkeit bieten, sich an jeder Stelle des Museums orientieren zu können und sich seines Standpunktes innerhalb der Architektur bewusst zu sein.

Das Gemeentemuseum erzielt mit seiner Backsteinverkleidung einen ähnlichen Effekt wie der Ziegelbau des Wallraf-Richartz-Museums. Obwohl es sich beim niederländischen Bau um einen verkleideten Skelettbau und bei der Kölner Architektur um einen massiven Ziegelbau handelt, ist die Wirkung über das Material eine ähnliche. Beide Museumsbauten zeichnen sich durch eine flächige Behandlung der Wandflächen aus. Diese bleiben beinahe ungeschmückt – Dekorationsformen werden aufs Minimale reduziert. Die geschlossene und kubische Bauform gibt dem Gemeentemuseum und dem Wallraf-Richartz-Museum ein vergleichbares Erscheinungsbild.

Anhand der Beispiele des Museums Boijmans van Beuningen (Abb. 64) und des Gemeentemuseums in Den Haag (Abb. 68) lässt sich feststellen, dass die Integration von Kunst in das bürgerliche Umfeld charakteristisch für die niederländische Museumsarchitektur ist. In den 1950ern, nach dem zweiten Weltkrieg, kam es international zu einer intensiven Rezeption dieser niederländischen Museumskultur. In diesem Kontext lässt sich auch die Architektur des Wallraf-Richartz-Museums sehen. Die Form der Fassaden und Verwendung des Materials Backstein, beziehen sich genau auf diese Tradition der niederländischen Museumsbauten der 1930er.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Preiß 1993, S. 357.

¹⁹⁶ Preiß 1993, S. 357–358.

3.3.5 Das Historische Museum der Stadt Wien

Die Sammlung des Historischen Museums der Stadt Wien (Abb. 72) besteht seit 1887. Sie war zu Beginn im Rathaus untergebracht. Pläne für einen eigenständigen Bau gab es bereits Anfang des 20. Jahrhunderts. Besonders die Entwürfe von Otto Wagner erregten Aufsehen.¹⁹⁷ Zum tatsächlichen Neubau kam es allerdings erst nach dem 2. Weltkrieg. Im Jahre 1953 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben.¹⁹⁸ Der Auftrag für die architektonische Gestaltung ging an Oswald Haerdtl. Das neue Museum wurde 1959 eröffnet. Somit stellt das Historische Museum der Stadt Wien den ersten österreichischen Museumsbau der Nachkriegszeit dar.

Am Wettbewerb für den Museumsneubau nahmen zahlreiche österreichische Architekten teil. Einige Architekten – wie Oswald Haerdtl – erhielten eine spezielle Einladung, um Entwurfsvorschläge einzusenden.¹⁹⁹ Die von insgesamt 84 Architekten eingereichten Entwürfe wurden in erster Linie in museumstechnischer Hinsicht beurteilt. Die Lösungen stellten zum Großteil Rückgriffe auf die Architektur der 1920er und 1930er dar. Die bedeutendsten Entwürfe orientierten sich vor allem an der Architektursprache des Bauhauses. Es handelte sich dabei um Skelettkonstruktionen mit großflächigen Glaswänden.²⁰⁰ Ein zeitgenössisches Vorbild für einen Museumsbau gab es in Wien nicht. Der letzte Museumsbau der Stadt lag lange zurück: die Erweiterung des Museums für angewandte Kunst 1907.²⁰¹

Den Ausschlag für die Wahl des Entwurfs von Haerdtl gab die hohe historische Qualität, die sein steinverkleideter Bau bot.²⁰² Für die historische Wiener Sammlung wollte man anscheinend kein Museum, das einer rein modernen Architektursprache entstammte. Man entschied sich für einen Museumsbau, der in seiner Verkleidung ein Material verwendete, das traditionelle und repräsentative Qualitäten aufweist. Im Bezug zur historischen Sammlung wird die Entscheidung der Wiener zugunsten des Entwurfs einer Architektur mit einem traditionell konnotierten Material verständlich.

Der Architekt Oswald Haerdtl zeigte sich zum Zeitpunkt der Planung des Historischen Museums der Stadt Wien bereits für die Gestaltung von anderen Ausstellungsbauten verantwortlich. Der Pavillon für die Weltausstellung in Paris (Abb. 73) von 1937

¹⁹⁷ Jonas 1959, o. S.

¹⁹⁸ Kassal-Mikula 1999, S. 409.

¹⁹⁹ Eine Einladung erhielten – abgesehen von Oswald Haerdtl – Erich Boltenstern, Eugen Wachberger, Karl Holey, Clemens Holzmeister, Josef Horacek, Otto Niedermoser, Florian Omasta, Friedrich Pangratz, Adolf Schubert, Karl Schwanzer, Lois Welzenbacher und Franz Zajicek. Kassal-Mikula 1999, S. 411.

²⁰⁰ Kassal-Mikula 1999, S. 412–413.

²⁰¹ Stiller 2000, S. 151.

²⁰² Kassal-Mikula 1999, S. 413.

beispielsweise hatte die Form einer überdimensionalen Glasvitrine.²⁰³ Auch beim späteren Museumsbau in Wien galt eine besondere Aufmerksamkeit diesem Vitrinenprinzip. Umgesetzt wurde es am Eingangsbereich, einer der wenigen Bauteile, der auf den ursprünglichen Entwurf Haerdtls zurück geht.²⁰⁴ Eine Anforderung an die Architektur war, die an den Bau angrenzenden alten Stadtteile zu berücksichtigen. Auch die Ausmaße des Gebäudes waren durch das Grundstück vorgegeben.²⁰⁵ Selbstverständlich waren zu dieser Zeit die finanziellen Mittel beschränkt. Die Aufgabe, eine entsprechende äußere Form für den Museumsbau zu finden, schien demnach eine schwierige.

Der Neubau wurde zu Ehren des Bürgermeisters Theodor Körner beschlossen, um dessen Verdienst für Wien in der Nachkriegszeit zu ehren. Es ging dabei selbstverständlich auch um einen symbolischen Wert eines neuen gesellschaftlichen Aufschwungs in dieser Zeit.²⁰⁶ Der Museumsbau stellte einen Kompromiss zwischen dem ursprünglichen Entwurf von Haerdtl, den museumstechnischen Anforderungen und den städtebaulichen Vorgaben dar. Der Direktor bestand auf eine Verkleinerung der Fenster, da die hauptsächlich aus Glas bestehenden Fassaden des ursprünglichen Entwurfs von Haerdtl ausstellungstechnisch ungeeignet waren.²⁰⁷ Es galt, eine zweckmäßige, moderne und zugleich repräsentative Architektur zu gestalten. Das Ergebnis war ein Museumsbau, der in der Architektur Wiens ohne Beispiel war.²⁰⁸

Im Grundriss (Abb. 74, 75, 76) zeigt die Architektur eine rechteckige Form. Die Anlage ist vierflügelig und umfasst einen Innenhof. Von den vier Trakten sind drei dreigeschossig, nur der Osttrakt ist zweigeschossig. Das Gebäude wurde als Stahlbetonskelettbau mit Füllmauerwerk errichtet, die Fassaden erhielten eine Verkleidung. Das äußere Bild wird durch die verwendeten Materialien geprägt: Die Hauptflächen zeichnen sich durch „Rosmarino“, einen Muschelkalk aus, der Sockel durch roten, schwedischen Granit. Die Fensterumrahmungen bestehen aus rotem „Salzburger Adneter Marmor“ und die Parapete aus grauem „Mühldorfer Marmor“. Bis auf das Material des Sockels handelt es sich bei allen Sorten um Steine österreichischer Herkunft.²⁰⁹ Das Stahlbetongerüst wurde nach außen hin vollständig verkleidet. Dieses Verdecken verhindert ein Sichtbarwerden der Konstruktion und gibt einen verfälschten Eindruck der Räumlichkeiten hinter der Fassade wieder. Die Stützen

²⁰³ Mattl 2000, S. 74.

²⁰⁴ Nierhaus 2009, S. 113–114.

²⁰⁵ Haerdtl 1959, o.S.

²⁰⁶ Kassal-Mikula 1999, S. 408.

²⁰⁷ Nierhaus 2009, S. 110–111.

²⁰⁸ Nierhaus 2009, S. 114.

²⁰⁹ Stiller 2000, S. 159.

der Fassade sind in einem gleichmäßigen Intervall angebracht, was der dahinterliegenden unregelmäßigen Konstruktion nicht entspricht. Durch die Steinverkleidung ist der Außenbau noch immer bis zu einem gewissen Grad mit den Vorstellungen von einem Monumentalbau verbunden. Ganz im Gegensatz dazu war das Innere technisch auf dem neuesten Stand.²¹⁰

Der Haupteingang wurde von der Mitte aus gesehen nach links verschoben, um mit dem Portal der Karlskirche nicht in Konkurrenz zu treten.²¹¹ Die Eingangszone (Abb. 77) des Museums wurde deutlich vom Rest des Gebäudes hervorgehoben. Sie besteht aus großen Fensterflächen, die eine spannende Verbindung zwischen Innen und Außen herstellen. Dieser Bereich ruft Assoziationen mit einer Vitrine hervor, die ihre Schätze präsentiert und den Besucher zur Besichtigung einlädt. Über das „Vitrinenprinzip“, das im Zusammenhang mit dem Architekten bereits besprochen wurde, wird ersichtlich, dass dieser Fassadenabschnitt direkt auf einen Entwurf Haerdtls zurück zu führen ist.²¹²

Man betritt das Museum im Westen. Von der Eingangshalle aus sind Garderobe und Kassa, sowie im Norden die Räume für Sonderausstellungen und im Süden Räume für die ständige Ausstellung zu erreichen. Die Hauptstiege liegt innerhalb der Ausstellungsräumlichkeiten. Eine Nebentreppe führt von der Eingangshalle aus in die oberen Geschosse. Über sie kann man die Grafik- und Fotosammlung und den Lesesaal unabhängig von den Ausstellungsräumlichkeiten erreichen. Im Osttrakt liegen die Verwaltungsräumlichkeiten und die Arbeitsräume für die wissenschaftlichen Mitarbeiter. Im ersten Geschoss befinden sich Ausstellungsräumlichkeiten, die Direktion, Archive, ein Lesesaal, ein Konferenzzimmer und Büroräume für wissenschaftliche Mitarbeiter. Die Ausstellungsräume liegen direkt über denen des Erdgeschosses, ebenso verhält es sich mit den Arbeitsräumen für die wissenschaftlichen Mitarbeiter. Im zweiten Obergeschoss nehmen einen Großteil der Fläche die musealen Ausstellungsräume in Anspruch – beinahe die gesamten drei Flügel des Obergeschosses werden dafür genutzt. Zusätzlich befinden sich im Nordosten Restaurierwerkstätten und ein kleines Fotolabor. Eine Terrasse oberhalb des Eingangs ermöglicht einen Blick über die Grünanlagen und zur Karlskirche.

Den Aussagen des Museumsdirektors Franz Glück ist zu entnehmen, dass es für ein modernes Museumsgebäude essentiell wäre, in erster Linie auf das Innere und die Ausstellungsverhältnisse Wert zu legen. Es sei vor allem von Bedeutung, dass der Inhalt des Museums, die Sammlung, zur Geltung komme. Weniger Wert sei auf äußere

²¹⁰ Nierhaus 2009, S. 113.

²¹¹ Stiller 2000, S. 152.

²¹² Nierhaus 2009, S. 114.

Repräsentationsformen zu legen. Aufgrund von neuen Ausstellungsprinzipien – weniger Gegenstände, dafür in ein durchdachtes System gebracht – sind anspruchsvolle Räumlichkeiten gefordert. Abwechslungsreiche Gestaltung beugt einer Ermüdung des Besuchers vor, was als wesentliche Aufgabe an die Architektur gestellt wird.²¹³ Tatsächlich entsprechen die Funktionen im Inneren den neuesten Anforderungen an einen modernen Museumsbau.²¹⁴

Vom Balkon, der sich über dem Eingangsbereich befindet, blickt man über die Stadt. Diese Aussicht über Wien verbindet sinnbildlich die historische Sammlung mit dem gegenwärtigen Erscheinungsbild der Stadt.²¹⁵ Durch diese Inszenierung wird eine Einbettung der historischen Gegenstände in ihre Umgebung und damit eine symbolische Steigerung der Sammlung möglich. Ebenso wie das Wallraf-Richartz-Museum auf die anschließende Minoritenkirche Bezug nimmt, orientiert sich das Wiener Museum an der Karlskirche (Abb. 78). Zwar nimmt es keine Anleihen in architektonischer Hinsicht, zeigt aber Respekt vor dem Sakralbau, indem seine Höhe die des Architravs der Kirche nicht überschreitet.²¹⁶ Der Museumsbau sollte nicht selbstverherrlichend sein und repräsentativen Zwecken dienen, er sollte sich in das städtische Umfeld einfügen. Im Fall des Wiener Museums fiel das allerdings so aus, dass es in seiner Umgebung ziemlich in den Hintergrund rückt. Durch die Nachbarschaft zur Karlskirche wurde dem Museumsbau wenig Freiraum zugestanden. Der in seiner Wirkung dominante Sakralbau ließ nur eine Unterordnung zu und keinerlei künstlerisches Eigenleben.²¹⁷

Bereits zur Zeit der Erbauung war vom Architekten eine Vergrößerung der Grünzone rund um das Historische Museum geplant worden. Durch einen zusätzlichen Grünabschnitt im Norden und eine Erweiterung der Parkanlage im Westen soll ein vom Alltag abgetrennter Bereich geschaffen werden. Trotzdem liegt das Museum an einer zentralen Stelle der Stadt Wien – in unmittelbarer Nähe von Karlskirche, Technischer Universität, Oper, Sezession, Musikvereinsgebäude, Künstlerhaus, Konzerthaus und Akademie der Bildenden Künste.²¹⁸

Um museumstechnische Fragen zu klären, begab sich Haerdtl auf Studienreisen. In den Niederlanden besichtigte er das Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam. Des Weiteren bereiste er die Schweiz und besuchte das Kunsthaus Zürich. In Schweden besuchte

²¹³ Franz Glück formulierte am 22. April 1953 grundlegende Überlegungen zum Neubau des Museums. Kassal-Mikula 1999, S. 408–409.

²¹⁴ Nierhaus 2009, S. 113.

²¹⁵ Nierhaus 2009, S. 114.

²¹⁶ Boeck 1959, o. S.

²¹⁷ Kassal-Mikula 2000, S. 411.

²¹⁸ Haerdtl 1959, o. S.

er das Museum in Linköping. Zu Reisen nach Italien und Frankreich kam es nicht, da diese – sehr zu seinem Bedauern – gestrichen wurden. Allerdings muss man bedenken, dass all diese Museen – bis auf das in Linköping – zum Zeitpunkt des Entwurfs für den Wiener Museumsbau bereits vor zwanzig Jahren entstanden waren und nicht die modernsten Lösungen anboten.²¹⁹

Die Architektur des Historischen Museums der Stadt Wien erfüllt die Anforderungen einer bescheidenen, schlichten Formensprache und eines rationellen Grundrissystems.²²⁰ Als erster österreichischer Museumsbau der Nachkriegszeit zeigt das Historische Museum eine Lösung, die in ihrem äußeren Erscheinungsbild wenige Übereinstimmungen mit der ersten deutschen Museumsarchitektur – dem Wallraf-Richartz-Museum – aufweist. Bei genauerer Betrachtung erkennt man jedoch durchaus vergleichbare Ansichten, die in einer ähnlichen Situation entstanden, allerdings in unterschiedlicher Formensprache umgesetzt wurden. In beiden Fällen befanden sich die Architekten in der Position, die geeignete Lösung eines Museumsbaus für eine neue Epoche zu finden.

²¹⁹ Stiller 2000, S. 156.

²²⁰ Kassal-Mikula 2011, S. 121.

3.3.6 Zusammenfassung

In erster Linie diente Schwarz das Kunsthaus Glarus als Vorbild für seinen Museumsbau. Dafür spricht insbesondere die vergleichbare Dachform, die der Giebellösung des Wallraf-Richartz-Museums am nächsten kommt. Schwarz übernahm die Grundidee des Leuzinger-Baus. In derselben Weise wie der Schweizer Architekt verwendete er verglaste Giebeldächer für eine Oberlichtkonstruktion. Er zog ebenfalls die Giebel bis zur Traufe nach vorne, schuf einen nahtlosen Übergang und bezog die Dachgestaltung direkt in die Fassadengliederung mit ein. Am Kunsthaus in Glarus findet man diese Lösung in vereinfachter Form. Schwarz orientierte sich also an den Architekturformen des weitaus kleineren Kunsthauses und wandelte sie für seine Anlage um. Die Grundidee einer Dachlösung mit sichtbar belassenen Giebeln, die dem Gesamtkomplex nicht nur aufgesetzt sind, sondern Einfluss auf das gesamte Architekturkonzept nehmen, diente Schwarz als Vorbild. Schwarz wendete dieses Prinzip an und formte es so um, dass es für seine weitaus größere Anlage geeignet war. Er multiplizierte die Giebel und erreichte damit eine veränderte, kleinteiligere Dachstruktur. Eine direkt vergleichbare Giebelkonstruktion findet man in dieser Zeit an keinem anderen Museumsbau. Damit stellte das Kunsthaus Glarus eindeutig ein Vorbild für die Giebeldachlösung des Wallraf-Richartz-Museums dar.

Auch in der Materialverwendung hatte der Schweizer Bau eine Vorbildfunktion, was wenig verwundert, wenn man die Ansichten des Architekten Hans Leuzinger im Vergleich zum Architekturverständnis von Schwarz betrachtet. Hans Leuzinger war nicht nur Architekt, sondern auch Kunstwissenschaftler. Ebenso wie Rudolf Schwarz veröffentlichte er zahlreiche Schriften und hielt Vorträge zum Thema Architektur. Er engagierte sich für den Heimatschutz und beschäftigte sich intensiv mit Fragen nach einem sinnvollen Umgang mit der Kulturlandschaft.²²¹ Leuzinger wird der moderaten Moderne zugeordnet. Er überzeugte nicht in erster Linie durch avantgardistische Ideen und innovative Spitzenleistungen. Was ihn auszeichnete, waren qualitativ hochwertige Bauten, die auf die Schweizer Tradition eingehen. Obwohl er – als Gründungsmitglied des Glarner Heimatschutzes – für die Bewahrung von Geschichte einstand, ist seine Architektur nicht als rein traditionalistisch einzuordnen. Ebenso wie Schwarz kann Leuzinger als Architekt zwischen Tradition und Moderne bezeichnet werden.²²² Er orientierte sich mit seiner Architektur genau an den Wünschen und Vorgaben der Bauherren; individuell suchte er nach Lösungen und fand dabei jeweils angepasste

²²¹ Bucher 1994, S. 17, 27.

²²² Bucher/Kübler 1994, S. 15.

Architekturformen. Diesen Ansatz nennen Bucher und Kübler einen „pragmatischen“²²³. Denn Leuzinger zeichnete sich durch Zurückhaltung in der Verwendung seines eigenen künstlerischen Ausdrucks aus, um eine optimale Lösung für den Bauherrn zu garantieren. Leuzinger ist demnach schwer einzuordnen – weder als Traditionalist noch als Anhänger des Neuen Bauens. Besser kategorisieren lässt sich seine Architektur mit Worten wie moderat, zurückhaltend oder eben pragmatisch und realitätsbezogen. Vor allem auf einen Realitätsbezug hinsichtlich der Region – im Sinne der Ortsgebundenheit – legte er besonderen Wert. In dieser Hinsicht war er – als Mitglied des Heimatschutzbundes – in erster Linie Glarus sehr verbunden.²²⁴ Ein Vergleich mit Schwarz und seiner Beziehung zu Köln kann hier gezogen werden, wenngleich sich Leuzinger doch deutlicher der Tradition seiner Heimat verschrieb als Schwarz es tat. Anhand der beiden zu vergleichenden Museen – dem Kunsthaus in Glarus und dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln – bestehen hier aber durchaus Parallelen. Schwarz kann hinsichtlich seiner individuell auf die Bauaufgaben angepassten Lösungen ebenfalls als pragmatisch bezeichnet werden.

Bezüglich des Materials Backstein stand aber nicht nur Glarus als vorbildliche Lösung zur Verfügung. Vor allem zwei Museumsbauten in den Niederlanden, die bereits in den 1930ern erbaut worden waren, dürften für Schwarz im Zusammenhang mit seinem Neubau von Interesse gewesen sein. Das Museum Boijmans van Beuningen und das Gemeentemuseum sind Beispiele einer traditionell niederländischen Backsteinbauweise. Ein Vergleich mit dem Gemeentemuseum in Den Haag zeigt, dass hinter der Verwendung von Backstein viel mehr steckt, als bloß eine Affinität zum Material Ziegel. Der Architekt Berlage zog über das Material eine Verbindung zur heimischen Tradition und schuf eine Einbindung in einen bürgerlichen Kontext, indem er sich an der Gestaltung umliegender Wohnbauten orientierte.²²⁵ Da für Schwarz diese niederländischen Museen eine Vorbildfunktion in der Materialwahl hatten, liegt auch eine Verbindung zu einer Einbettung in das bürgerliche Umfeld nahe. Ein direkter Vergleich zwischen dem Museumsbau von Schwarz und Kölner Bürgerhäusern besteht nur bedingt. Über die Verbindungslinie des niederländischen Gemeentemuseums von Berlage kann hier allerdings ein Zusammenhang gesehen werden; so entspricht die Idee der Einbindung der Sammlung in einen bürgerlichen Kontext durchaus den Vorstellungen von Schwarz.

²²³ Bucher/Kübler 1994, S. 16.

²²⁴ Bucher/Kübler 1994, S. 16.

²²⁵ Preiß 1993, S. 357.

Ein Verkleiden der Fassade und ein Vortäuschen von Konstruktionsprinzipien finden wir am Kölner Museum nicht. Damit distanziert es sich deutlich von den Bauten der Nationalsozialisten. Vergleicht man den Schwarz-Bau mit dem Münchner Museum von Troost erkennt man deutlich den gegensätzlichen Zugang: Das Haus der Deutschen Kunst besteht aus einem Eisenskelett, das hinter einer Ummauerung versteckt wurde. Es sollte dabei der Eindruck einer massiven Bauweise entstehen. Dies widerspricht sich jedoch, da eine derartige Konstruktion aus massivem Stein – nach dem Prinzip von Tragen und Lasten – nicht funktionieren würde. Damit fehlt der Architektur jegliche Ehrlichkeit und Offenlegung der Konstruktion. Schwarz distanzierte sich deutlich vom Prinzip der vorgetäuschten Konstruktion, wie man es am Haus der Deutschen Kunst und anderen NS-Bauten findet. Die Verkleidung des Historischen Museums der Stadt Wien stellt eine ganz andere Form einer vorgetäuschten Fassade dar. Hier geht es in erster Linie um eine repräsentativ ästhetische Wirkung der Steinplatten, die ein schmückendes Element darstellen. Es soll hier kein massiver Steinbau vorgetäuscht werden. Diese Vorgehensweise steht in einem anderen Kontext als die Lösung der Verkleidung des Hauses der Deutschen Kunst und hat nichts mit dem System des NS-Baus zu tun.

Das Prinzip des Vortäuschens einer Konstruktion finden wir auch am modernen Pavillon von Mies van der Rohe. Hier wird der Eindruck einer durchgehenden Deckenplatte erweckt, während es sich dabei um eine verkleidete Stahlkonstruktion handelt.²²⁶ Damit wird eine Konstruktion vorgespielt, die statisch unmöglich ist. Bezüglich eines großen Museumsbaus in Massivbauweise nahm sich Schwarz mit Sicherheit das Baseler Kunstmuseum zum Vorbild; er distanzierte sich jedoch eindeutig von einer verkleidenden Bauweise. Das Museum, das ihm auch hinsichtlich eines massiven unverputzten Ziegelbaus als Vorbild diente, war das Kunsthaus in Glarus. Man darf allerdings nicht vergessen, dass dieser Bau weitaus kleiner und damit in seiner Architektur einfacher gestaltet ist.

Einen weiteren Aspekt der „ehrlichen Architektur“ stellt die Darstellung bzw. Sichtbarmachung der Funktionen des Inneren am Außenbau dar. Die einzelnen musealen Bereiche sollen bereits an der Fassade ablesbar sein; Ober- und Seitenlichtsäle als diese erkennbar sein. Das Museum of Modern Art weist eine Fassadengestaltung auf, die die Funktionswechsel der dahinter liegenden Räumlichkeiten sichtbar macht. Die Form der Fassade folgt den unterschiedlichen Nutzungsbereichen dahinter und gibt damit preis, wo sich der Verwaltungsbereich und wo die Ausstellungsräume befinden, wo Oberlicht und wo

²²⁶ Cohen 2007, S. 70.

Seitenlicht verwendet wird. Das Kunstmuseum Basel vertritt – wenn auch in komplett anderer baulicher Umsetzung – ebenfalls das Prinzip einer Offenlegung der Funktionen des Inneren am Außenbau. In Übereinstimmung mit dem Wallraf-Richartz-Museum legt es die Beleuchtungssituation der Ausstellungsräume hinter der Fassade offen dar. Auch beim Kunstmuseum in Basel wird die Beleuchtungsweise der Oberlichtsäle an der Fassade klar, da die Dachlaternen sichtbar belassen wurden. Im Gegensatz dazu steht die Architektur des Historischen Museums der Stadt Wien. Die Gliederung der Außenfassade entspricht nicht den Räumlichkeiten dahinter, sondern stellt eine regelmäßige Abfolge dar, die einen verfälschten Eindruck des Inneren wiedergibt.²²⁷ Weiters wurden bei diesem Museumsbau die Oberlichtkonstruktionen verdeckt und sind am Außenbau nicht sichtbar. Betrachtet man diesen Aspekt der Architektur, fand Schwarz eine Lösung, die sich deutlich vom Konzept von Haerdtl unterscheidet.

Hinsichtlich des Grundrisses jedoch bestehen Parallelen zwischen dem Kölner Bau und dem Museum in Wien. Beide Anlagen weisen eine rechteckige Grundform auf, sind vierflügelig und umfassen einen Innenhof. Beide Museen wurden an drei Seiten dreigeschossig konzipiert, und der vierte Flügel ist niedriger. Beim Wiener Museum wurde betont, dass in erster Linie Wert auf eine optimale Präsentation des Inhalts, und weniger auf einen repräsentativen Außenbau, gelegt wurde. Dieses Prinzip ist unter anderem am Grundriss zu erkennen, ein Großteil der Flächen wurde für die Sammlung zur Verfügung gestellt. Das Kölner Wallraf-Richartz-Museum verwendet, ebenso wie das Museum in Wien, einen Großteil der Fläche für Ausstellungsräumlichkeiten. Im Gegensatz dazu steht das Museum of Modern Art. Der Bereich der Verwaltung nimmt bei amerikanischen Museen einen weitaus größeren Teil ein, was mit einer anderen kommerziellen und museumsdidaktischen Sichtweise in Zusammenhang steht. In Europa wäre es zur Zeit der Erbauung des Museums of Modern Art in den 1930ern noch nicht denkbar gewesen, von rein akademischen Vermittlungsprinzipien zu publikumswirksameren Strategien überzugehen.²²⁸ Der Vergleich mit dem zwanzig Jahre später entstandenen Wallraf-Richartz-Museum zeigt, dass dieser europäische Bau den Großteil der Fläche als Ausstellungsbereich nutzt und sich damit allein auf den Inhalt der Sammlung verlässt. Zwar wurden ein Vortragssaal und eine Bibliothek installiert – was man in vielen europäischen Museen vor dem Zweiten Weltkrieg in Europa nicht fand – allerdings fehlte beispielsweise eine Cafeteria. Überlegungen, die Verweildauer der Besucher

²²⁷ Nierhaus 2009, S. 113.

²²⁸ Preiß 1993, S. 235.

durch derartige Zusatzangebote zu steigern, wurden laut Schubert in Europa erst in den sechziger Jahren angestellt.²²⁹

Eine Vorbildfunktion bezüglich des Architekturkonzeptes einer Vierflügelanlage um einen Innenhof hatte auch das Kunstmuseum Basel. Der große Hof der Baseler Anlage zeigt in seiner Gestaltung eine ähnliche Wirkung wie der Innenhof des Kölner Baus und diente durchaus als Vorbild für Schwarz. Ein Unterschied besteht jedoch in der Anordnung der Räume. So zeigt der Grundriss des Baseler Baus eine Axialität, die zu einer strengen Raumfolge führt.²³⁰ Die Räume des Wallraf-Richartz-Museums sind in ihrer Größe und Anordnung abwechslungsreich und orientieren sich nicht an dem etwa zwanzig Jahre älteren Bau. Auch das Museum Boijmans van Beuningen diente Schwarz bezüglich des Architekturkonzeptes nicht als Vorbild. Im Gegensatz zu van der Steur baute Schwarz eine in sich geschlossen wirkende Gesamtanlage. Der Bau in Rotterdam scheint in seiner Ausdehnung und seinem unregelmäßigen Grundriss eher akzentlos auseinander zu laufen.²³¹ Es lässt sich feststellen, dass sich der Grundriss des Kölner Baus am ehesten auf die Lösung des Wiener Baus bezieht. Die musealen Anforderungen an ein Ausstellungshaus waren in der Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich anscheinend ähnliche.

Für die Beleuchtung der Ausstellungssäle entschied sich Schwarz gegen eine Laternenkonstruktion, wie wir sie am Baseler Kunstmuseum finden. Er bevorzugte, ebenso wie Schmidt, die einfachere Satteldachlösung. Noch ungeeigneter als die Laternenkonstruktion würde das Beleuchtungssystem des Museums Boijmans van Beuningen ausfallen. Durch die Verdunkelung des Zentrums und die Lichtschlitze am Rand ergeben sich zahlreiche Nachteile. Eine Aufstellung von Stellwänden wird unmöglich, Skulpturen in der Raummitte erhalten keine adäquate Beleuchtung und die Ausstrahlung der Kunstwerke in den Raum hinein wird gehemmt.²³² Man darf allerdings nicht vergessen, dass das Museum Boijmans van Beuningen zwanzig Jahre früher als der Kölner Bau errichtet wurde. Vorbildhaft für das Beleuchtungssystem war – wie auch in vielen andern Punkten – das Kunsthaus in Glarus. Die Glassatteldächer für die Oberlichtsäle übernahm Schwarz von diesem Schweizer Bau der 1950er.

Der Ausstellungsbereich des Wallraf-Richartz-Museums zeichnet sich durch eine abwechslungsreiche Abfolge verschieden proportionierter Räume aus. Bereits bei den niederländischen Museen der 1930er, wie dem Boijmans van Beuningen und dem Gemeentemuseum Den Haag, legte man besonderen Wert auf die Raumgestaltung in den Bereichen der

²²⁹ Schubert 1986, S. 27.

²³⁰ Schmidt 1952, S. 117; Meier 2003, S. 51.

²³¹ Preiß 1993, S. 352.

²³² Schmidt 1952, S. 118.

Ausstellung. Beim Museum in Rotterdam wurden die Räumlichkeiten exakt auf den Inhalt des Museums abgestimmt.²³³ Schwarz passte die Gestaltung im Inneren an die Wallraf-Richartz-Sammlung an. Allerdings legte van der Steur beim Boijmans van Beuningen keinen Wert auf eine historische Bezugnahme der Architektur zur Sammlung. Er orientierte sich an modernen Anforderungen der Ausstellungsgestaltung, die dem Inhalt einen optimalen Hintergrund bieten sollten. Die Räume des Rotterdamer Museumsbaus wurden besonders abwechslungsreich gestaltet, um einer Ermüdung des Besuchers vorzubeugen. Dieses Prinzip vertrat auch Schwarz, der sogar eigene Raumteile im Museum vorsah, in denen sich der Besucher ausruhen konnte und dadurch seine Sehbereitschaft gesteigert wurde.

Die Ausstellungsbereiche des Boijmans van Beuningen bieten nicht nur abwechslungsreiche Raumfolgen, sondern an vielen Stellen Aus- und Durchblicke. Damit sollte der Besucher zu jedem Zeitpunkt wissen, an welcher Stelle im Museum er sich gerade befindet. Diese Idee nahm Schwarz für seinen Kölner Bau als Vorbild. Für ihn war es besonders wichtig, dass der Besucher zu jeder Zeit einen Bezugspunkt hat und keinen Verlust der Orientierung erleidet. Das Gemeentemuseum in Den Haag verfolgt das gegenteilige Prinzip. Die Räume sind abwechslungsreich, werden aber aufgrund ihrer kleinteiligen Struktur und fehlender Orientierungspunkte zu einem undurchsichtigen Labyrinth.²³⁴ Das System der Ausstellungsräume im Wallraf-Richartz-Museum ist zwar grundsätzlich auf einen Rundgang ausgerichtet, allerdings muss man diesem nicht zwingend Folge leisten.²³⁵ Damit distanziert sich Schwarz eindeutig von den Raumkonzepten der NS-Museumsarchitektur. Im Haus der Deutschen Kunst wird der Weg durch die Ausstellungsräume fix vorgegeben. Damit wird dem Besucher jegliche Entscheidungsfreiheit genommen. Auch im Kunstmuseum Basel besteht eine vorgegebene Wegregie. Davon grenzte sich Schwarz definitiv ab. Der Architekt orientierte sich hier am ehesten an den Prinzipien der Ausstellungsräumlichkeiten des niederländischen Boijmans van Beuningen Museums. Er übernahm die Grundideen und wandelte sie so um, dass sie sich für sein Konzept eines Museumsbaus der 1950er eigneten.

Das Wallraf-Richartz-Museum nimmt in vielerlei Hinsicht Bezug auf sein topografisches Umfeld. Ein unmittelbares Miteinbeziehen der städtischen Umgebung findet beim Kunstmuseum Basel statt. Mithilfe seiner Architektursprache integriert es sich in den städtischen Kontext. Beim niederländischen Gemeentemuseum erfolgt eine starke Einbindung in die bauliche Umgebungssituation. Schwarz übernimmt dieses Konzept einer Integration des

²³³ Man 1994, S. 9.

²³⁴ Preiß 1993, S. 357.

²³⁵ Hennecke 1958, S. 48.

Museums in die städtische Tradition. Das Baseler Kunstmuseum steht stadttopografisch in engem Zusammenhang mit einem romanischen Münster. Das Museum zieht aus dieser Beziehung einen erheblichen Vorteil. Neben dem Sakralbau und dessen Repräsentation einer kirchlichen Tradition, steht das Kunsthaus stellvertretend für die kulturelle Tradition der Stadt.²³⁶ Durch diese topografische Beziehung ergibt sich eine Aufwertung des Museums. Anders sieht die Situation des Historischen Museums der Stadt Wien aus. Die Architekturlösung, die Haerdtl fand, nimmt ebenfalls Bezug auf einen Sakralbau. Diese Beziehung zeichnet sich allerdings eher durch eine Unterordnung des Museumsbaus gegenüber der Kirche aus.²³⁷ Schwarz schafft eine Verbindung zwischen Museumsbau und Minoritenkirche, die beiden Gebäuden ihre eigene Wirkung lässt. Die Kirche behauptet weiterhin ihren Standpunkt, aber der Museumsbau verhält sich nicht unterwürfig gegenüber dem Sakralbau. Ein Miteinbeziehen von Überresten alter Bauteile in die neue Architektur erfolgte beim Kunstmuseum Basel, indem ein gotisches Treppenhaus in das Haus integriert wurde. Mit der Intention, an eine Tradition des Standortes zu erinnern, erhielt man diesen Bauteil und stellte ihn mehr oder weniger aus. In ähnlicher Weise bezog Schwarz im Kölner Museum die Reste des gotischen Kreuzgangs in seine Architektur mit ein. Der Grundgedanke des Einbindens alter Bauteile ist hier derselbe: das Herstellen einer Beziehung zur Geschichte und Tradition des Standortes.

Der Eingang des Wallraf-Richartz-Museums gestaltet sich äußerst schlicht. Keinerlei Repräsentationsmotive oder bauliche Hervorhebungen unterstützen die Wirkung des Eingangsbereichs. Man betritt das Museum über einen zweckdienlichen Zugang, der komplett in die Fassade integriert wurde. In seiner Bescheidenheit unterscheidet er sich deutlich von Museumsbauten des Historismus, die im Allgemeinen eine Betonung des Portalbereichs aufweisen. Einen derart unscheinbaren Eingang wie beim Kölner Wallraf-Richartz-Museum findet man selten. Die Beispiele der niederländischen Museen boten hinsichtlich einer Eingangslösung keinen Anhaltspunkt für Schwarz. Der kleine Vorbau vor dem mächtigen Turm des Museums Boijmans van Beuningen stellte keine attraktive Lösung dar.²³⁸ Der Zugang des Den Haager Museums wurde bereits durch das Gesamtkonzept der Anlage – mit eigenem Verwaltungs- und Zugangsbereich – betont. Beim Historischen Museum der Stadt Wien wurde der Eingang besonders hervorgehoben, indem er sich in seiner Gestaltung deutlich vom Rest der Fassade unterscheidet. Das Verschieben aus der Mitte des Baus führte

²³⁶ Meier 2003, S. 10.

²³⁷ Kassal-Mikula 2000, S. 411.

²³⁸ Preiß 1993, S. 352.

jedoch zu einer Minderung einer betont repräsentativen Portalwirkung. Beim Kunsthhaus in Glarus gelangt man über einen kleinen Vorhof zur Eingangshalle. Es erfolgte keine deutliche Hervorhebung, die Situation ist aber dennoch nicht mit der des Wallraf-Richartz-Museums zu vergleichen. Am ehesten weist die Lösung des Kunstmuseums in Basel auf eine Vorbildfunktion hin. Es erfolgt hier keinerlei Betonung einer Eingangssituation. Im Fall des Schweizer Baus erreicht man den Zugang, indem man den ersten Innenhof durchquert; dieser befindet sich im Inneren der Anlage. Die Grundidee eines schlichten und bescheidenen Eingangs, der in keinsten Weise einschüchternd auf den Besucher wirken sollte, stammt demnach in erster Linie vom Kunstmuseum in Basel.

Die große Halle findet ihr Vorbild ebenfalls im Kunstmuseum Basel. Ebenso wie Schwarz etwa zwanzig Jahre später, setzten die Architekten des Schweizer Museums auf einen Überraschungseffekt. Wie durch ein Nadelöhr gelangt man durch einen kleinen niedrigen Eingangsbereich in eine weite große Halle. Diese dient allerdings nicht bloß repräsentativen Zwecken, sondern offenbart die Struktur des gesamten Baus. Ebenfalls finden wir an dieser Stelle des Baseler Museums eine sichtbar belassene Deckenkonstruktion. Schwarz übernahm diese Ideen des Schweizer Kunsthhauses und setzte sie – in seiner eigenen Architektursprache – in der großen Halle des Wallraf-Richartz-Museums um. In vielerlei Hinsicht diente dieser prominente Baseler Museumsbau dem Architekten Schwarz als Vorbild. Allerdings darf man nicht vergessen, dass es sich bei diesem Bau um eine Architektur der Dreißiger Jahre handelt. Schwarz übernahm Prinzipien des Kunstmuseums Basel, setzte sie allerdings in einer zeitgenössischen Formensprache um.

Obwohl die Halle das wohl monumentalste Bauelement des Wallraf-Richartz-Museums darstellt, ist sie in keinsten Weise mit der kolossalen Ehrenhalle des Hauses der Deutschen Kunst zu vergleichen. Die Überproportionierung und die Verwendung von Hoheitsformen – wie beispielsweise einer Säulenordnung – finden wir im Wallraf-Richartz-Museum nicht. Einzig die Größe und das durchgehende Weiß lassen die Halle des Kölner Baus monumental, aber auch ruhig und klar, erscheinen.

Betrachtet man die Ergebnisse der Vergleiche, lässt sich behaupten, dass der Architekt Schwarz Formen unterschiedlicher Museumsbauten in sein Konzept aufgenommen hat. Für allgemeine museumstechnische Fragen stand ihm in erster Linie der Bau in Basel zur Verfügung. Für die Konzeption eines großen Kunsthhauses diente dieses Museum als Vorbild: als Anlage um einen Innenhof, in der Massivbauweise, durch die Bezugnahme auf eine örtliche Tradition, in der bescheidenen Gestaltung der Eingangssituation und der überraschend großen Halle im Inneren.

Ähnlichkeiten im Grundriss und eine abwechslungsreiche Raumgestaltung findet man im Historischen Museum der Stadt Wien. Als kubische Vierflügelanlage um einen Innenhof und einer Bescheidenheit und Schlichtheit der Form ähnelt der Wiener Bau dem der Kölner Museumsarchitektur.

Bezüglich Materialverwendung und der damit verbundenen Tradition orientierte sich Schwarz vor allem an niederländischen Museen, wie dem Boijmans van Beuningen und dem Gemeentemuseum Den Haag. Das Material Backstein diente dem Architekten in vielerlei Hinsicht, um seine Anforderungen an einen Museumsbau auszudrücken. Über den Bezug zur niederländischen Museumsarchitektur konnte er an eine Tradition anknüpfen, die seinen Vorstellungen einer Einbindung in einen bürgerlichen Kontext entsprachen. Als Ziegelbau nahm sich der Architekt unter anderem das kleine Kunsthause in Glarus zum Vorbild. Nicht nur die Materialität und derselbe Zugang zu einer „ehrlichen“ Bauweise des Schweizer Baus waren für Schwarz richtungsweisend. In der gesamten Konzeption der Dachgestaltung – und der damit verbundenen Beleuchtungslösung – orientierte er sich eindeutig am Kunsthause in Glarus.

4. Resümee: Zwischen Historismus und Moderne

Der Museumsneubau von Schwarz wurde erheblich vom Erscheinungsbild der angrenzenden Minoritenkirche beeinflusst. Da der Bauplatz vorgegeben war, stand Schwarz vor der Aufgabe, eine formale Lösung für seine Architektur zu finden, die mit diesem Sakralbau in irgendeiner Weise in Dialog tritt. Der entstandene Museumsbau rief Meinungen hervor, die unterschiedlicher nicht hätten ausfallen können.

Schreiber vertritt die Ansicht, die Giebelformen, die vertikale Fassadengliederung und die angedeuteten Pilaster würden Gestaltungsmerkmale der gotischen Kirche aufgreifen und damit eine Anbindung an das sakrale Bauwerk erreichen.²³⁹ Einen Vergleich zwischen den Pfeilern an der Nordseite und gotischen Strebpfeilern als Anspielung auf mittelalterliche Kirchenbauten findet man in der Literatur ebenfalls bei Borger und Schubert.²⁴⁰ Schreiber ist allerdings davon überzeugt, dass Schwarz sich in einer offenen Art und Weise mit der Geschichte auseinandersetze und nicht wie im Historismus Formengut kopierte. Er verwendete keine Repräsentationsformen, wie Säule oder Kuppel, stellte sich aber dem Vergangenen.²⁴¹ Bott hinterfragt die Vorurteile, dass es sich bei den funktionell notwendigen Wandvorlagen um gotisierende Formen handelt und die Spitzgiebel historisierende Elemente darstellen.²⁴² Mit Recht werden diese Bezüge kritisch betrachtet und in Frage gestellt. Manche zeitgenössische Kritiker wiederum stießen sich an der „fabrikhaften Nüchternheit“ der Fassaden- und Dachgestaltung.²⁴³ Allerdings ist heute kaum mehr nachzuvollziehen, dass dieser Bau an eine Fabrik erinnern sollte.²⁴⁴

Der Aufgabe einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit stellte sich Schwarz notwendigerweise im Zusammenhang mit der Thematik des Wiederaufbaus. Er knüpfte nicht in denkmalpflegerischer Weise an den Vorgängerbau an oder kopierte das Formengut der Minoritenkirche. Er beschäftigte sich intensiv mit der Beziehung zur benachbarten Kirche, was aufgrund seiner Tätigkeit als Kirchenbauer nahe liegt. Eine Anbindung an die gotische Tradition eignete sich insbesondere, um der Altkölner Malerei einen historischen Rahmen zu bieten. Dennoch grenzt sich der Museumsbau deutlich von der filigranen gotischen Formsprache der Minoritenkirche ab.²⁴⁵ Er findet einen eigenen architektonischen Ausdruck und geht den Weg des respektierenden Nebeneinanders und der wertschätzenden Beziehung

²³⁹ Schreiber 1986, S. 35.

²⁴⁰ Borger 1990, S. 28; Schubert 1986, S. 40.

²⁴¹ Schreiber 1986, S. 37.

²⁴² Bott 1981, S. 111–112.

²⁴³ Bott 1981, S. 112.

²⁴⁴ Borger 1990, S. 29.

²⁴⁵ Schreiber 1986, S. 35.

zueinander. Die Giebelform stellte laut Schwarz keine Verneigung vor den Giebeln der Minoritenkirche dar, sondern war entscheidend für die neue technische Konstruktion der Oberlichtsäle. Dies führte auch zum Wechsel von Glas- und Backsteingiebeln.²⁴⁶

Charakteristisch für die Architektur dieser Zeit war es, das Alte – oder was davon übrig war – zu respektieren und etwas Neues dagegen zu setzen. Die Bezüge zwischen Altem und Neuem sollten immer gewahrt werden.²⁴⁷ Das Wallraf-Richartz-Museum stellt zwar einen eigenständigen Neubau dar, erbringt jedoch dem Vorhandenen gegenüber Respekt. Der Kreuzgang des ehemaligen Klosters wurde in Fragmenten erhalten und in den Museumsbau integriert. Der gesamte Gebäudekomplex orientiert sich am Grundriss des einstigen Klosterkomplexes. Eine Öffnung der Eingangshalle durch ein großes Fenster gewährt einen Blick auf die Minoritenkirche. Die Einbindung dieser Reste aus vergangener Zeit zeugen von einem überaus sensiblen Umgang mit der Geschichte. Einen weiteren Aspekt dieser Verbindung von Klosterruine und Museumsneubau fasst Grasskamp treffend zusammen: Der architektonische Bezug zur christlichen Religion – zu Kirche und Kloster – soll die weltlichen Taten der Kriegszerstörungen vergessen lassen.²⁴⁸

Schwarz – als Verantwortlicher im Wiederaufbau der Stadt Köln – setzte sich intensiv mit dem Thema Ruine und dem Umgang mit alten Beständen und zerstörten Überresten auseinander. In einem Vortrag, und später in seinem Werk Kirchenbau, beschrieb er eingehend seine Ansichten dazu. Er unterschied zwischen konservierender, restaurierender und interpretierender Denkmalpflege. Bei der ersten Variante bleibt die Ruine als solche erhalten und bei der zweiten wird das Bauwerk so genau wie möglich wiederhergestellt. Beide Lösungen empfahl er nur in Ausnahmen. In erster Linie soll die interpretierende Denkmalpflege angewandt werden. Das Alte muss ernst genommen und respektiert werden. Das Neue soll mit dem Bestehenden in Dialog treten. Dieses „Gespräch“ muss im Jetzt geschehen, Interesse an Vergangenen zeigen, diesem aber nicht nachhängen. In einer derartigen Verbindung kann eine neue lebendige „Partnerschaft“ für die Zukunft entstehen. Es ist wichtig, mit den Überresten behutsam umzugehen. Dabei ist empfehlenswert, auf allzu moderne Vorstellungen zu verzichten, um nicht die Gestalt und das Bild der Stadt zu zerstören.²⁴⁹

Es gab Vorwürfe, die Minoritenkirche würde zu wenig in den Museumsneubau integriert werden. Allerdings handelt es sich bei der Minoritenkirche um keine Ruine, daher muss sie

²⁴⁶ Baukunst und Werkform 1958, S. 10.

²⁴⁷ Schubert 1986, S. 8.

²⁴⁸ Grasskamp 2001, S. 131.

²⁴⁹ Schwarz 1960, S. 92–93.

nicht direkt in den Museumsbau miteinbezogen werden. Es geht vielmehr um ein gemeinsames Wirken von Museumsbau und Kirche in Form eines respektierenden Nebeneinanders, allerdings mit einer klaren Trennlinie zwischen den beiden Bauwerken. Anders verhält es sich mit den Überresten des Klosters und dem Kreuzgangfragment. Diese wurden museal in den Bau mit hineingenommen.²⁵⁰ Ein Bezug zur Minoritenkirche erfolgte in vielerlei Hinsicht, zur Dominante über den Museumsbau wurde die gotische Kirche allerdings nicht. Das Einbeziehen der Minoritenkirche stellt einen großen Vorteil für die Sammlung dar, indem dadurch das passende geistige und historische Klima für die Werke der Altkölner Malerei geschaffen wird. Der Inhalt des Museums, also die Wallraf-Richartz-Sammlung, verlangt von dem Museumsbau eine besondere Haltung dem städtisch bürgerlichen Köln gegenüber. Es darf keine Architektur sein, die ebenso für jede andere Sammlung an jedem beliebigen Ort vorstellbar wäre.²⁵¹

Ein sakraler Bezug kann nicht nur in der Verbindung zur Minoritenkirche, sondern in der Architektur im Inneren des Museums gesehen werden. Die große Halle erzeugt durch ihre weißen Wände eine Wirkung der Ruhe und Besinnlichkeit. Dem nach oben Schreiten über die Treppe zum Licht, hinauf zur christlichen Tafelmalerei – wie Sorge es beschreibt: „in die höchsten Bereiche der Anbetung“²⁵² – wohnt ein gewisser Pathos inne. Inwiefern Schwarz an dieser Stelle tatsächlich diesen sakralen Zugang hatte, ist zu hinterfragen, der Bezug liegt allerdings nahe.

Schwarz soll seinen Museumsbau in besonderer Weise in der Kölner Stadtgeschichte verankert haben, in dem er mit seiner Giebelform auf Kölner Bürgerhäuser verweist. Die Dachform soll eine Anspielung auf historische Kölner Giebelbauten sein und aneinander gereihte Stadthäuser imitieren.²⁵³ Schwarz selbst betonte – vor allem im Zuge der Bauhausdebatte – dass die Form der Giebel in ihrer Funktion begründet liegt.²⁵⁴ Die Glasgiebel entstanden aus den Schrägen der Glasdächer, die für die Beleuchtung notwendig sind. Unter den gemauerten Giebeln befinden sich die Maschinerien zum Absaugen der heißen Luft, die durch die Glasdächer entsteht. Sie stellen also keine Nachahmung von mittelalterlichen Giebelformen dar, sondern entsprechen den musealen Anforderungen einer Oberlichtkonstruktion.²⁵⁵

²⁵⁰ Schwarz 160, S. 124-125.

²⁵¹ Reidemeister 1952, S. 121.

²⁵² Sorge 2008, S. 163.

²⁵³ Schubert 1986, S. 9; Schreiber 1986, S. 35.

²⁵⁴ Baukunst und Werkform 1958, S. 10.

²⁵⁵ Schubert 1958, S. 7.

Die Giebelform der Glassatteldächer stellt durchaus eine sehr zeitgemäße Bauform dar. In ihrer Funktion ist sie sogar geeigneter als das Flachdach. Glasdächer brauchen eine Neigung, weil ansonsten der Regen nicht richtig abfließt und eindringen kann.²⁵⁶

Eine Verbindung zu Kölner Bürgerhäusern ist nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen. Allerdings entsprechen die Giebel des Museums in ihrem Erscheinungsbild nicht exakt denen alter Kölner Häuser. Ein Vergleich scheint in einem sachlichen Zusammenhang sinnvoll – im Kontext der niederländischen Museumsarchitektur: Das Gemeentemuseum in Den Haag beabsichtigte mit seiner Architektur durch das Nachahmen von Bauformen eine Einbettung in das bürgerliche Umfeld. In diesem Zusammenhang scheint eine Verbindung der Museumsarchitektur von Schwarz mit alten Bürgerhäusern sinnvoll. In erster Linie dürfte sich Schwarz aber an der Dachkonstruktion des Kunsthauses in Glarus orientiert haben – sowohl betreffend der Form als auch der Funktion. Die Pfeilerkonstruktion an der Nordfassade des Baus entstammt – ebenso wie die Giebelform der Dächer – einer funktionalen Bauweise. Die Vorlagen erfüllen eine tragende Funktion, da die Wände nicht durch Stahlbetonpfeiler verstärkt wurden. Somit handelt es sich um keine vorgetäuschte, sondern eine notwendige Konstruktion.²⁵⁷

Die Architekturformen des Wallraf-Richartz-Museum haben ihren Ursprung in unterschiedlichen Aspekten – funktionalen, traditionsbezogenen und künstlerischen. Dies stellt allerdings keinen Widerspruch dar. Die Würdigung der anschließenden Kirche beispielsweise steht nicht im Gegensatz zur Idee eines zeitgemäßen funktionalen Baus. Die Übernahme der Giebeldachkonstruktion des Kunsthauses Glarus und deren funktionale Eigenschaften widersprechen nicht einer Bezugnahme zur Kölner Tradition. Alles in allem darf hier nicht außer Acht gelassen werden, dass ein Baumeister seinen eigenen künstlerischen Ausdruck in seiner Architektur zu verwirklichen sucht.

Der Museumsbau von Schwarz weist definitiv kein historisierendes Formengut oder Kopien von Elementen vergangener Stile auf. Die Giebel- und Pfeilerformen können nur im weitesten Sinne als „gotisierende“ Anleihen gewertet werden. Zwar dienen sie der Beziehung zur mittelalterlichen Kirche, übernehmen allerdings weder die filigrane Formensprache, noch deren Materialität. Eine Monumentalität, wie wir sie in historisierenden Museumsbauten finden, fehlt dem äußeren Erscheinungsbild des Wallraf-Richartz-Museums gänzlich. Im Gegenteil: Das Gebäude zeichnet sich durch Schlichtheit und Zurückhaltung aus und verzichtet in jeglicher Hinsicht auf repräsentative Formen. Der Eingangsbereich weist keine

²⁵⁶ Schwarz 1960, S. 124.

²⁵⁷ Schubert 1958, S. 7.

Hervorhebung oder Betonung auf, wie es für Museumsbauten des Historismus durchwegs üblich ist. Einzig die Halle im Inneren kann als monumental bezeichnet werden. Allerdings bedient sich Schwarz hier ebenfalls keiner historisierenden Formen, wie einer Säulenordnung oder anderer Hoheitsmotive, wie wir sie beispielsweise in der Ehrenhalle des Hauses der Deutschen Kunst vorfinden. In der gesamten Gestaltung distanziert sich Schwarz von einer historisierenden Formensprache. Im Vergleich zum äußeren Erscheinungsbild des Kunstmuseums Basel – das sich noch zum Teil dem Historismus verschrieb – wird klar, dass sich der Museumsbau von Schwarz davon bereits deutlich absetzt.

Schwarz will sich mit seinem Museum ebenso von einer Moderne – im Verständnis des Neuen Bauens bzw. des Bauhauses – distanzieren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern sich dies an seiner Architektur nachvollziehen lässt. Das Wallraf-Richartz-Museum stellt grundsätzlich einen modernen Museumsbau dar. Einerseits entspricht es den technischen und musealen Anforderungen und andererseits zeigt es in seiner Gesamtanlage eine kubische Form und einen klar gegliederten Baukörper. Das Museum wurde als Zweckbau errichtet, seine Formensprache orientiert sich in erster Linie an den Funktionen. Im Gegensatz zur „Bauhaus-Moderne“ ergibt sich die Form jedoch nicht nur aus der Funktion, sondern bindet die Tradition des Ortes und der Sammlung mit ein. Über die Materialität und die Bezugnahme auf den Sakralbau bettet sich die Architektur in die Geschichte der Stadt ein. Die Architektur wurde zwar nach modernen musealen Vorstellungen errichtet, jedoch speziell für die Wallraf-Richartz-Sammlung konzipiert. Demnach sind die Ausstellungsräumlichkeiten wenig flexibel und damit nicht für jeden beliebigen Inhalt geeignet. Die Beleuchtungssituation und die Größe und Anordnung der Räume wurde in erster Linie für die Werke der Kölner Sammlung konzipiert. Der Außenbau wird durch die Wirkung des Materials Backstein dominiert. Über die Materialität werden Assoziationen hervorgerufen: Das Material ist weder modern, noch historisierend. Es drückt Bescheidenheit aus, in einer Zeit, in der ökonomisches Bauen gefragt war. In der Verbindung zu einer niederländischen Tradition erfolgt außerdem eine Stärkung des bürgerlichen Aspekts.

Schwarz' Intention war es, einen Museumsbau zu schaffen – nicht modern, aber auch nicht historisierend, sondern „dauerhaft“.²⁵⁸ Wie drückt sich das in seinem Bau nun aus? Schwarz setzte in jeder Hinsicht auf „Dauerhaftes“ – betreffend das Material Backstein, die Massivbauweise und die Formensprache. Er schuf eine Museumsarchitektur, die weder

²⁵⁸ Schwarz 1960, S. 122.

modern noch heimatlich war und quer zu allem stand, was man damals erwartete.²⁵⁹ Man kann jedoch festhalten, dass dieser Bau die Zeit besser überdauert hat, als manch anderer und heute noch – oder gerade heute wieder – Interesse hervorruft. Obwohl die Architektur zu überdauern scheint, verkörpert sie dennoch eine bestimmte Zeit – die 1950er in Deutschland. In ihrer Schlichtheit und Bescheidenheit stellt sie eindeutig eine Museumsarchitektur der Nachkriegszeit dar.

Im Vergleich hat sich gezeigt, dass bei Schwarz eine Orientierung in verschiedene Richtungen erfolgte. Der Architekt nahm sich unterschiedliche Museumsbauten zum Vorbild, übernahm Ideen und Formen und kombinierte sie, um seine eigenen Vorstellungen zum Ausdruck zu bringen. Die Architektur des Wallraf-Richartz-Museums positioniert sich als Museum der Nachkriegszeit und distanziert sich deutlich von der Bauweise der NS-Zeit. Der Architekt orientierte sich in seiner Formensprache an Schweizer Bauten – in erster Linie an dem in Glarus. Bezüglich der Konzeption für ein großes Kunstmuseum nahm er den Baseler Bau als Vorbild. Ideologisch war die Schweiz weniger belastet, dennoch erfolgten auch bei dem in den 1950ern entstandenen Museum in Glarus Rückgriffe auf die zwanziger und dreißiger Jahre. Diese Bezüge auf eine Zeit vor dem Nationalsozialismus dienten – ebenso wie beim Museumsbau in Köln – einem Überspielen der Geschichte.²⁶⁰

Hinsichtlich des Materials und dessen Bedeutung waren niederländische Museen der 1930er vorbildhaft. Der Architekt nutzte deren Tradition. Wie sich gezeigt hat, bestehen aber auch durchaus vergleichbare Ansätze mit dem ersten Österreichischen Museumbau der Nachkriegszeit, die jedoch eher ausstellungstechnische Fragen betreffen und weniger im Außenbau ersichtlich werden. Das Wallraf-Richartz-Museum von Schwarz ist nicht mehr dem Historismus verschrieben, distanziert sich von einer Bauhaus-Moderne; es verankert sich in der Tradition und stellt dennoch einen modernen Museumsbau dar. Schwarz kombinierte für sein Architekturkonzept des Wallraf-Richartz-Museums unterschiedliche Formen und Ideen und erreichte dadurch eine Lösung, die eine eigene Position im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne einnimmt.

²⁵⁹ Schwarz 1960, S. 124.

²⁶⁰ Schubert 1986, S. 8.

Literaturverzeichnis

Bauen und Wohnen 1952a

Wettbewerb Wallraf-Richartz-Museum, in: Bauen und Wohnen, 7, 1952, S. 122–124.

Bauen und Wohnen 1952b

Fragen des Museumsbaus 1952, in: Bauen und Wohnen, 7, 1952, S. 117.

Baukunst und Werkform 1958

Die Stimme des Architekten, in: Baukunst und Werkform, 11, 1958, S. 10–12.

Baumewerd 1981

Dieter G. Baumewerd, „Geweckt und für das Höchste aufgetan...“, in: Manfred Sundermann/Claudia Lang/Maria Schwarz (Hg.), Rudolf Schwarz, Bonn 1981, S. 16–18.

Boeck 1959

Rudolf J. Boeck (Hg.), Das Historische Museum der Stadt Wien, Wien 1959.

Borger 1990

Hugo Borger, Die Kölner Museen, Köln 1990.

Bott 1981

Gerhard Bott, Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in: Manfred Sundermann/Claudia Lang/Maria Schwarz (Hg.), Rudolf Schwarz, Bonn 1981, S. 110–116.

Brantl 2007

Sabine Brantl, Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München 2007.

Brawne 1965

Michael Brawne, Neue Museen. Planung und Einrichtung, Stuttgart 1965.

Budde 1982

Rainer Budde u.a. (Hg.), Wallraf-Richartz-Museum Köln, Braunschweig 1982.

Budde 2001

Rainer Budde, Das Wallraf-Richartz-Museum. Hundert Meisterwerke von Simone Martini bis Edvard Munch, Köln 2001.

Bucher/Kübler 1994

Annemarie Bucher/Christof Kübler, Gedanken zum Thema, in: Hans Leuzinger 1887–1971. Pragmatisch modern (Kat. Ausst., Kunsthhaus Glarus/Glarner Kunstverein/Eidgenössische Technische Hochschule/Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Glarus 1993), Zürich 1994, S. 15–16.

Bucher 1994

Annemarie Bucher, Hans Leuzinger – eine architektonisch-biografische Skizze, in: Leuzinger 1887–1971. Pragmatisch modern (Kat. Ausst., Kunsthhaus Glarus/Glarner Kunstverein/Eidgenössische Technische Hochschule/Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Glarus 1993), Zürich 1994, S. 17–32.

Cohen 2007

Jean-Louis Cohen, Ludwig Mies van der Rohe, Basel/Boston/Berlin 2007.

Die Neue Stadt 1951

Wettbewerb Wallraf-Richartz-Museum, Köln, in: Die Neue Stadt, 5, 1951, S. 419–442.

Durth 1986

Werner Durth, Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Braunschweig/Wiesbaden 1986.

Durth/Gutschow 1987

Werner Durth/Niels Gutschow, Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre, Bonn 1987.

Fraquelli 2008

Sybille Fraquelli, Im Schatten des Domes. Architektur der Neugotik in Köln 1815–1914, Köln/Weimar/Wien 2008.

Gössl/Leuthäuser 2001

Peter Gössl/Gabriele Leuthäuser, Architektur des 20. Jahrhunderts, Köln 2001.

Grasskamp 2001

Walter Grasskamp, Nachruf auf ein Museum oder: Rudolf Schwarz, als Alter Meister betrachtet, in: Ekkehard Mai (Hg.), Die Zukunft der Altern Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute, Köln/Weimar/Wien 2001.

Haerdtl 1959

Oswald Haerdtl, Der Bau, in: Rudolf J. Boeck (Hg.), Das Historische Museum der Stadt Wien, Wien 1959, o.S.

Hennecke 1958

Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln, in: Joseph Hennecke (Hg.), Kölner Almanach 1957/58. Das Kölner Jahrbuch der Gegenwart, Köln 1958, S. 40–52.

Hunter 1997

Sam Hunter, The Museum of Modern Art, New York. The history and the collection, New York 1997.

Joachimides 2001

Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.

Jonas 1959

Franz Jonas, o.T., in: Rudolf J. Boeck (Hg.), Das Historische Museum der Stadt Wien, Wien 1959, o.S.

Kassal-Mikula 1999

Renata Kassal-Mikula, Das Historische Museum der Stadt Wien – „Nicht Prunkbau und nicht Wunderkammer“, in: Das ungebaute Wien. Projekte für die Metropole 1800 bis 2000 (Kat. Ausst., Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1999/2000) Wien 1999, S. 408–415.

Keller 1965

Horst Keller, Wallraf-Richartz-Museum Köln, München/Zürich 1965.

Kleefisch-Jobst 2003

Ursula Kleefisch-Jobst, Architektur im 20. Jahrhundert, Köln 2003.

Kübler 1994

Christof Kübler, Kunsthau Glarus, 1951/52, in: Hans Leuzinger 1887–1971. Pragmatisch modern (Kat. Ausst., Kunsthau Glarus/Glarner Kunstverein/Eidgenössische Technische Hochschule/Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Glarus 1993), Zürich 1994, S. 150.

Luttervelt 1975

Remmet van Luttervelt, Holländische Museen. Die berühmtesten Gemäldegalerien der Welt, Köln 1975.

Man 1994

Hanneke de Man, Museen der Welt. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, München 1994.

Mattl 2000

Siegfried Mattl, Architektur der feinen Unterschiede, in: Oswald Haerdtl. Architekt und Designer 1899–1959. Aus der Sammlung des Architekturzentrum Wien (Kat. Ausst., Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Wien 2000), Salzburg 2000, S. 69–82.

May 1957

Helmut May (Hg.), Wallraf-Richartz-Museum Köln. Führer durch die Gemäldegalerie, Köln 1957.

Mayer 2007

Hartmut Mayer, Paul Ludwig Troost. „Germanische Tektonik“ für München, Berlin 2007.

Meier 2003

Nikolaus Meier, Kunstmuseum Basel. Die Architektur, Basel 2003.

Naredi-Rainer 2004

Paul von Naredi-Rainer, Entwurfsatlas Museumsbau, Basel/Berlin/Boston 2004.

Nerdinger 1994

Winfried Nerdinger, Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik, in: Ulrich Conrads/Magdalena Droste/Winfried Nerdinger/Hilde Strohl (Hg.), Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 7–19.

Nierhaus 2009

Andreas Nierhaus, Ein Zweckbau in Marmor. Zur Architektur des Historischen Museums der Stadt Wien von Oswald Haerdtl, in: Wolfgang Kos/Gudrun Ratzinger (Hg.), Fifty Fifty. Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren (Kat. Ausst., Wien Museum Karlsplatz, Wien 2009), Wien 2009, S. 108–117.

Pavel 2006

Thomas Pavel, Resultat: Beste Ergänzung. Mies van der Rohe und Kolbe im Barcelona-Pavillon, in: Ursel Berger/Thomas Pavel, Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik, Berlin 2006, S. 18–33.

Pehnt/Strohl 1997

Wolfgang Pehnt/Hilde Strohl, Rudolf Schwarz 1897–1961. Architekt einer anderen Moderne, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1997.

Plagemann 2001

Volker Plagemann, Bürgerschaftliches Engagement, öffentliche Erwartung, politische Verantwortung, in: Ekkehard Mai (Hg.), Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 137–144.

Plumridge/Meulenkamp 2003

Andrew Plumridge/Wim Meulenkamp, Ziegel in der Architektur, Stuttgart 1996.

Preiß 1993

Achim Preiß, Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Alfter 1993.

Quetglas 2001

Josep Quetglas, Der gläserne Schrecken. Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona, Basel/Boston/Berlin 2001.

Reidemeister 1952

Leopold Reidemeister, Anforderungen an einen Neubau des Wallraf-Richartz-Museums, in: Bauen und Wohnen, 7, 1952, S. 121.

Reidemeister 1957

Leopold Reidemeister, Der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museum von 1945–1957, in: Helmut May (Hg.), Wallraf-Richartz-Museum Köln. Führer durch die Gemäldegalerie, Köln 1957, S. 5–6.

Schäpfke 1991

Werner Schäpfke, Museen und Ausstellungsarchitektur, in: Architekten- und Ingenieurverein Köln e.V. von 1875 in Zusammenarbeit mit der Fachhochschule Köln, Fachbereich Architektur, Bauingenieurwesen und Versorgungstechnik (Hg.), Köln – seine Bauten 1928–1988, Köln 1991, S. 347–363.

Schmidt 1952

Georg Schmidt, Erfahrungen im neuen Baseler Kunstmuseum, in: Bauen und Wohnen, 7, 3, 1952, S. 117–118.

Schmidt 2001

Matthias Schmidt, Fritz Höger und das Verständnis des Backsteinbaus im Umfeld der Heimatschutzbewegung, in: Ernst Badstübner/Uwe Albrecht (Hg.), Backsteinarchitektur in Mitteleuropa. Neue Forschungen – Protokollband des Greifswalder Kolloquiums 1998, Berlin 2001, S. 369–382.

Schubert 1958

Das erste Museum der Nachkriegszeit. Das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in: Baukunst und Werkform, 11, 1958, S. 5–9.

Schubert 1986

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

Schwarz 1950

Rudolf Schwarz, Das neue Köln – Ein Vorentwurf, in: Stadt Köln (Hg.), Das neue Köln – Ein Vorentwurf, Köln 1950, S. 3–64.

Schwarz 1960

Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Heidelberg 1960.

Schwarz 1997

Rudolf Schwarz, Wie beleuchtet man Museen? 1957, in: Wolfgang Pehnt/Hilde Strohl, Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1997, S. 221–225.

Sorge 2008

Dorothee Sorge, Baukunst als Formung des eigenen Schicksals. Das Architekturverständnis von Rudolf Schwarz, Köln 2008.

Stiller 2000

Adolph Stiller, Ein weitgehend unterschätzter Bau. Das Historische Museum der Stadt Wien 1953–59, in: Oswald Haerdtl. Architekt und Designer 1899–1959. Aus der Sammlung des Architekturzentrum Wien (Kat. Ausst., Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung in Wien, Wien 2000), Salzburg 2000, S. 151–165.

Sundermann/Lang/Schwarz 1981

Manfred Sundermann/Claudia Lang/Maria Schwarz (Hg.), Rudolf Schwarz, Bonn 1981.

Sundermann 1981

Manfred Sundermann, Rudolf Schwarz – Denker und Baumeister, in: Manfred Sundermann/Claudia Lang/Maria Schwarz (Hg.), Rudolf Schwarz, Bonn 1981, S. 8–15.

Vogt 1994

Adolf Max Vogt, Das Kunsthaus Glarus: eine Alternative zu Le Corbusier, in: Hans Leuzinger 1887–1971. Pragmatisch modern (Kat. Ausst., Kunsthaus Glarus/Glarner Kunstverein/Eidgenössische Technische Hochschule/Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Glarus 1993), Zürich 1994, S. 51–56.

Völckers 1957

Otto Völckers, Das neue Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in: 5, Glasforum, S. 8–15.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Borger 1990, S. 25.

Abb. 2: Plagemann 2001, S. 142.

Abb. 3: Pehnt/Strohl 1997, S. 8.

Abb. 4: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Museum_f%C3%BCr_Angewandte_Kunst_K%C3%B6ln_-_Minoritenkirche.jpg (07.10.2012)

Abb. 5: May 1957, S. 7.

Abb. 6: May 1957, S. 8.

Abb. 7: May 1957, S. 9.

Abb. 8: May 1957, S. 10.

Abb. 9: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 10: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 11: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 12: Pehnt/Strohl 1997, S. 175.

Abb. 13: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 14: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 15: Foto Melanie Pfifferling (Mai 2012)

Abb. 16: Pehnt/Strohl 1997, S. 175.

Abb. 17: Bott 1981, S. 114.

Abb. 18: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 19: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 20: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 21: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 22: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 23: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 24: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 25: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 26: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 27: Pehnt/Strohl 1997, S. 223.

Abb. 28: Pehnt/Strohl 1997, S. 172.

Abb. 29: Bott 1981, S. 111.

Abb. 30: Foto Melanie Pfifferling (Dezember 2011)

Abb. 31: Schmidt 2001, S. 380.

Abb. 32: Schwarz 1960, S. 173.

Abb. 33: Schwarz 1960, S. 169.

Abb. 34: URL: http://www.nrw-architekturdatenbank.tu-dortmund.de/objekte_gross.php?gid=1632&zustand=heute (07.10.2012)

Abb. 35: Pavel 2006, S. 21.

Abb. 36: Cohen 2007, S. 68.

Abb. 37: Cohen 2007, S. 68.

Abb. 38: Quetglas 2001, S. 85.

Abb. 39: Quetglas 2001, S. 150.

Abb. 40: Cohen 2007, S. 65.

Abb. 41: Cohen 2007, S. 66.

Abb. 42: Preiß 1993, S. 238.

Abb. 43: Preiß 1993, S. 236.

Abb. 44: Preiß 1993, S. 237.

Abb. 45: Preiß 1993, S. 238.

Abb. 46: Joachimides 2001, S. 248.

Abb. 47: Mayer 2007, S. 39.

Abb. 48: Mayer 2007, S. 39.

Abb. 49: Mayer 2007, S. 81.

Abb. 50: Mayer 2007, S. 83.

Abb. 51: Mayer 2007, S. 82.

Abb. 52: Mayer 2007, S. 86.

Abb. 53: Mayer 2007, S. 92.

Abb. 54: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Glarus_Kunsthau.jpg (07.10.2012)

Abb. 55: Foto Archiv Kunsthaus Glarus (August 2012)

Abb. 56: Foto Archiv Kunsthaus Glarus (August 2012)

Abb. 57: Foto Archiv Kunsthaus Glarus (August 2012)

Abb. 58: Vogt 1994, S. 55.

Abb. 59: Meier 2003, S. 2.

Abb. 60: Meier 2003, S. 71.

Abb. 61: Meier 2003, S. 13.

Abb. 62: Meier 2003, S. 19.

Abb. 63: Meier 2003, S. 19.

- Abb. 64:** URL: <http://www.architectuurinrotterdam.nl/building.php?buildingid=167&lang=nl&PHPSESSID=175284cd94ea7ed43a3e5d0b49131525> (07.10.2012)
- Abb. 65:** Luttervelt 1975, S. 78.
- Abb. 66:** URL: http://www.fotovlieger.nl/project/201112_boijmans (07.10.2012)
- Abb. 67:** Preiß 1993, S. 359.
- Abb. 68:** URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Gemeentemuseum_5.jpg&filetimestamp=20071220215201 (07.10.2012)
- Abb. 69:** URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BeursVanBerlage.jpg> (07.10.2012)
- Abb. 70:** Preiß 1993, S. 362.
- Abb. 71:** Preiß 1993, S. 362.
- Abb. 72:** Nierhaus 2009, S. 114.
- Abb. 73:** Nierhaus 2009, S. 115.
- Abb. 74:** Stiller 2000, S. 157.
- Abb. 75:** Stiller 2000, S. 157.
- Abb. 76:** Stiller 2000, S. 157.
- Abb. 77:** Stiller 2000, S. 163.
- Abb. 78:** Mattl 2000, S. 81.

Abbildungen

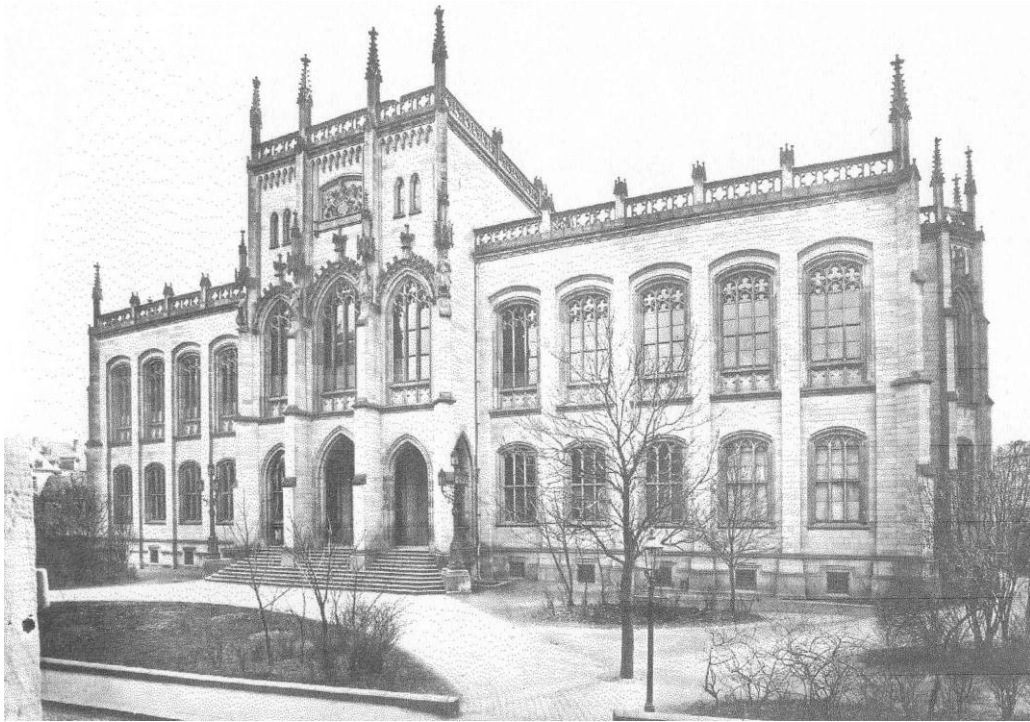


Abb. 1: Joseph Felton/Julius von Raschdorff, Wallraf-Richartz-Museum, 1855–61, Köln.

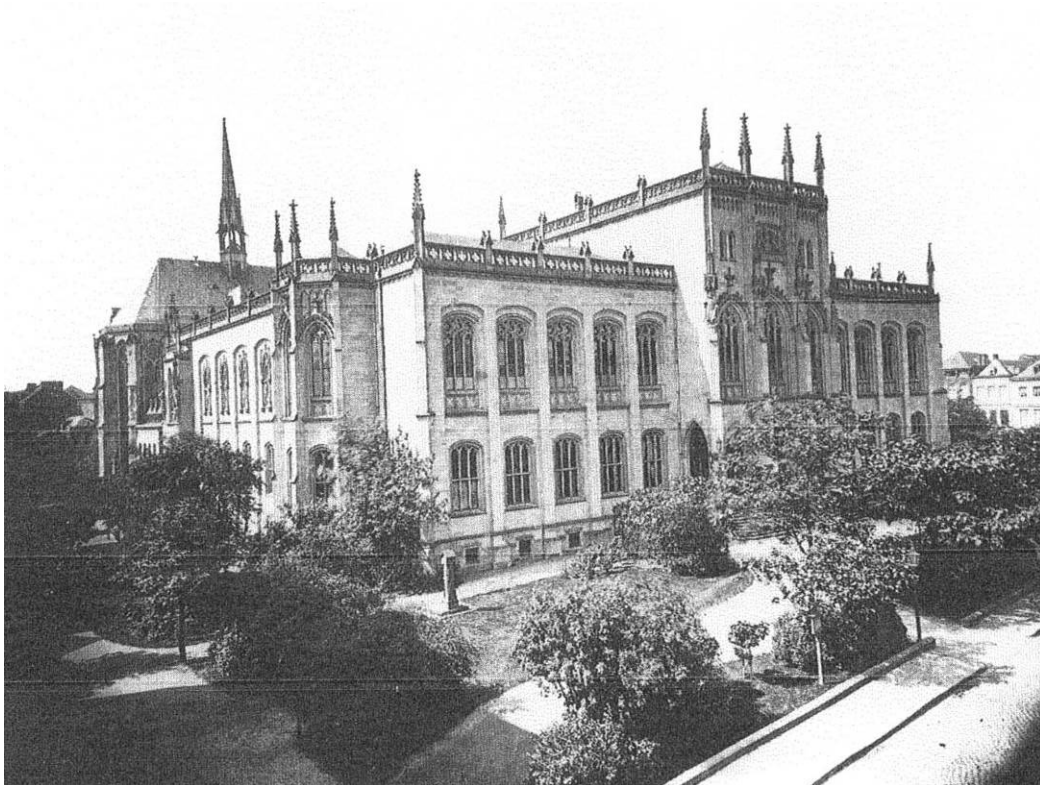


Abb. 2: Joseph Felton/Julius von Raschdorff, Wallraf-Richartz-Museum, 1855–61, Köln.

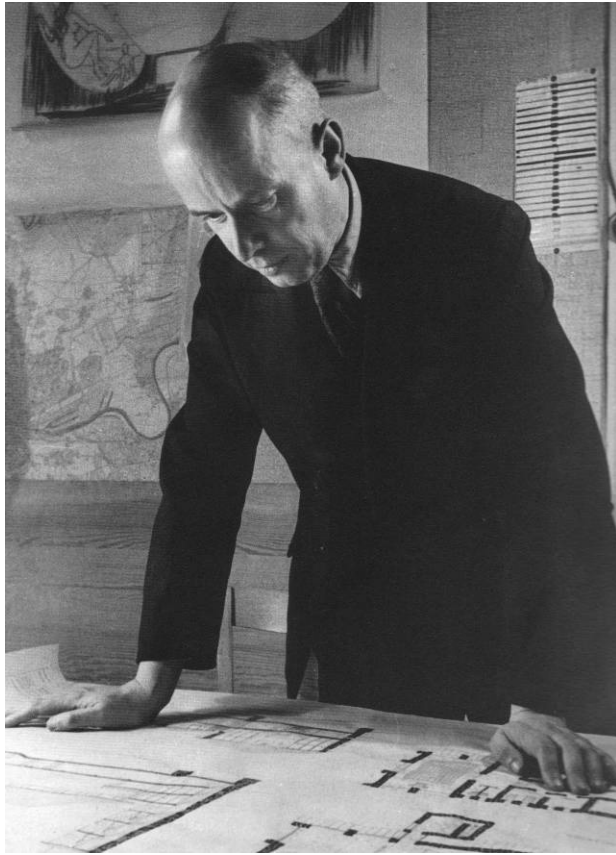


Abb. 3: Rudolf Schwarz, * 15. Mai 1897 in Straßburg, † 3. April 1961 in Köln.



Abb. 4: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum, 1953–57, Köln.

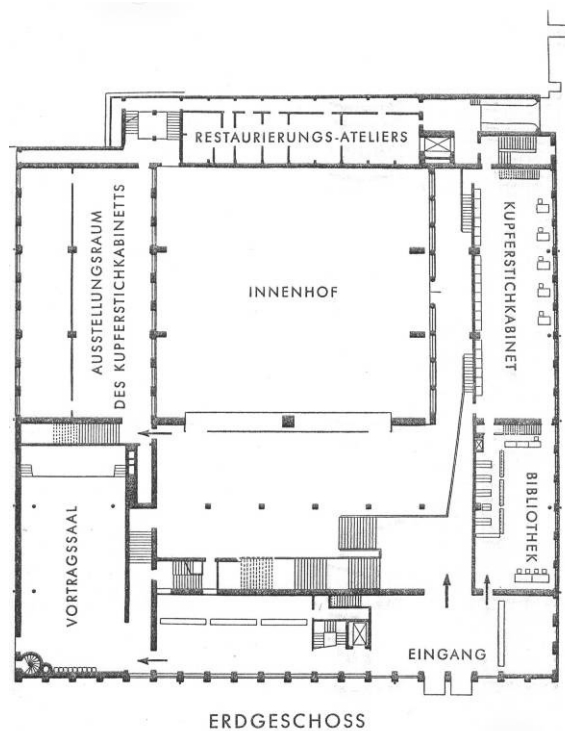


Abb. 5: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum, Grundriss Erdgeschoss.

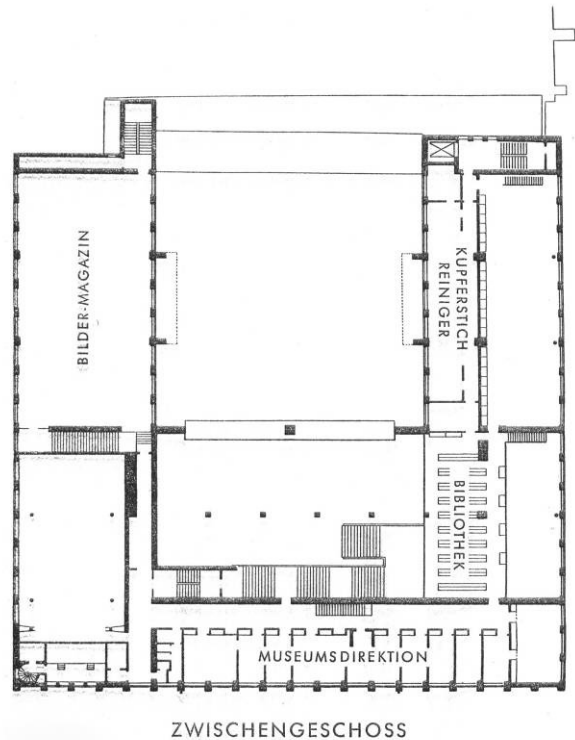


Abb. 6: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum, Grundriss 1. Obergeschoss.

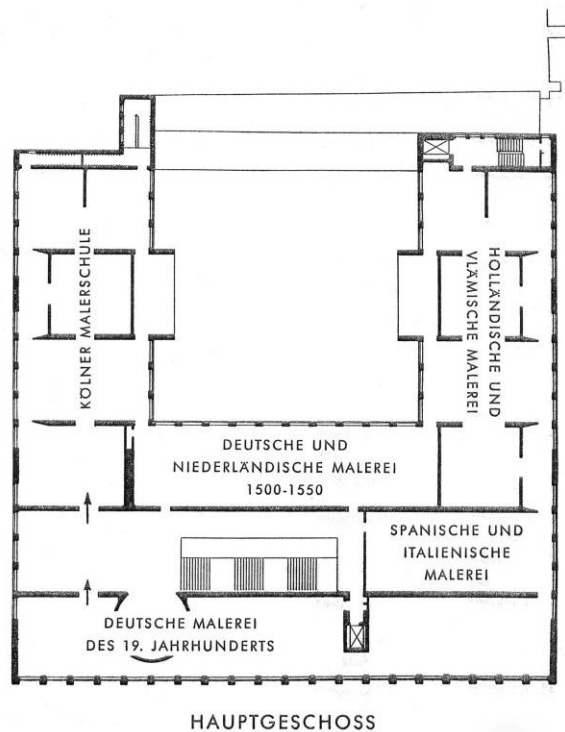


Abb. 7: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum, Grundriss 2. Obergeschoss.

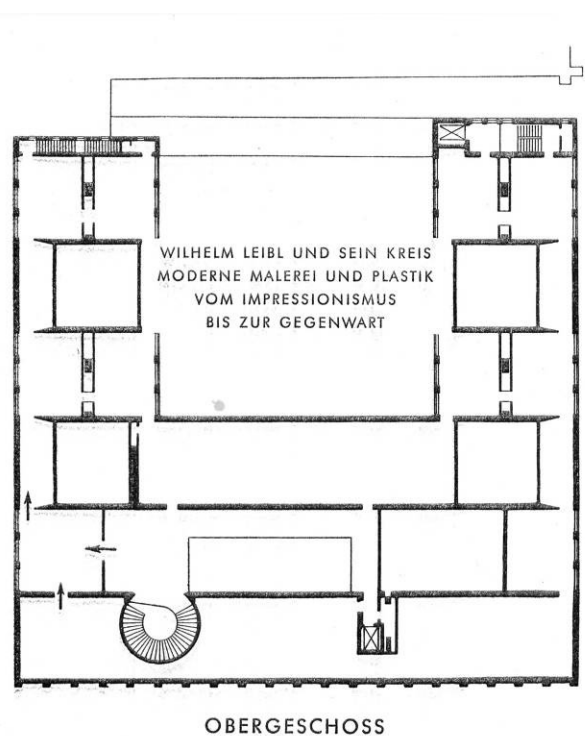


Abb. 8: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum, Grundriss 3. Obergeschoss.



Abb. 9: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Nordfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 10: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Detail Nordfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 11: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Detail Nordfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 12: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Nordfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 13: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Ostfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 14: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Westfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 15: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Detail Westfassade), 1953–57, Köln.



Abb. 16: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Kreuzgangfragment vom Innenhof aus betrachtet), 1953–57, Köln.



Abb. 17: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Kreuzgangfragment vom Inneren des Museums aus betrachtet), 1953–57, Köln.



Abb. 18: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Innenhof Ostseite), 1953–57, Köln.



Abb. 19: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Innenhof Westseite), 1953–57, Köln.



Abb. 20: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Innenhof mit Kreuzgangfragmenten), 1953–57, Köln.



Abb. 21: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Innenhof Nordseite), 1953–57, Köln.



Abb. 22: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Blick in den Innenhof Richtung Südosten), 1953–57, Köln.



Abb. 23: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Blick vom Innenhof Richtung Süden auf die Minoritenkirche), 1953–57, Köln.

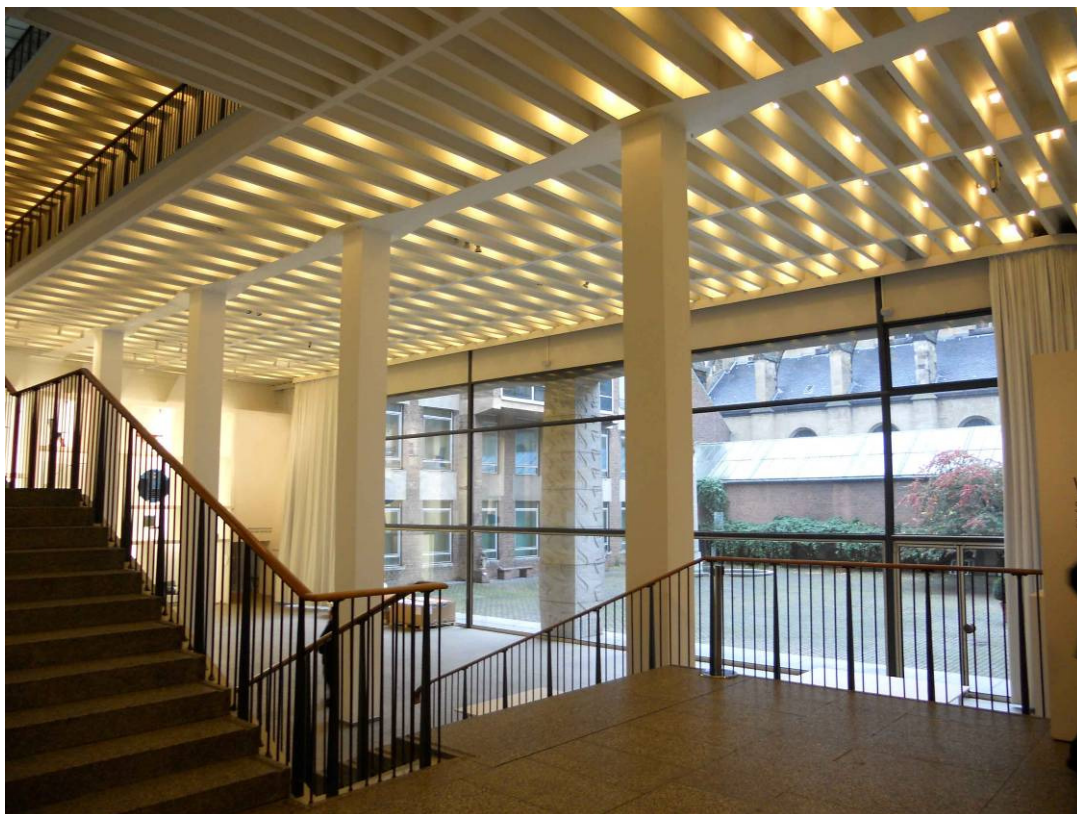


Abb. 24: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Halle mit Blick in den Innenhof), 1953–57, Köln.



Abb. 25: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Blick in den Innenhof), 1953–57, Köln.

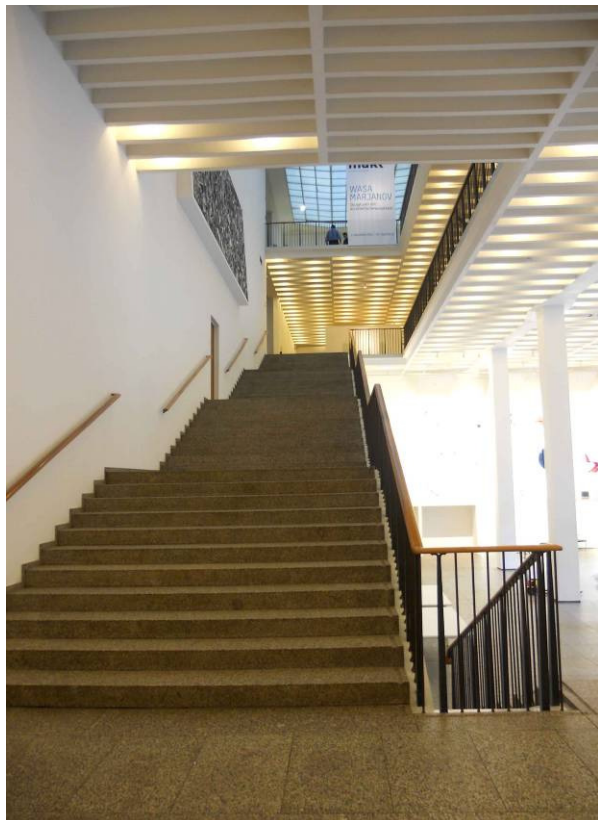


Abb. 26: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Treppenaufgang), 1953–57, Köln.



Abb. 27: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Treppenhaus mit Galerie), 1953–1957, Köln.



Abb. 28: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum („Treppenhalle“), 1953–57, Köln.



Abb. 29: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Ausstellungsräume 1. OG Ostflügel), 1953–57, Köln.



Abb. 30: Rudolf Schwarz, Wallraf-Richartz-Museum (Blick vom 1. OG in den Innenhof), 1953–57, Köln.

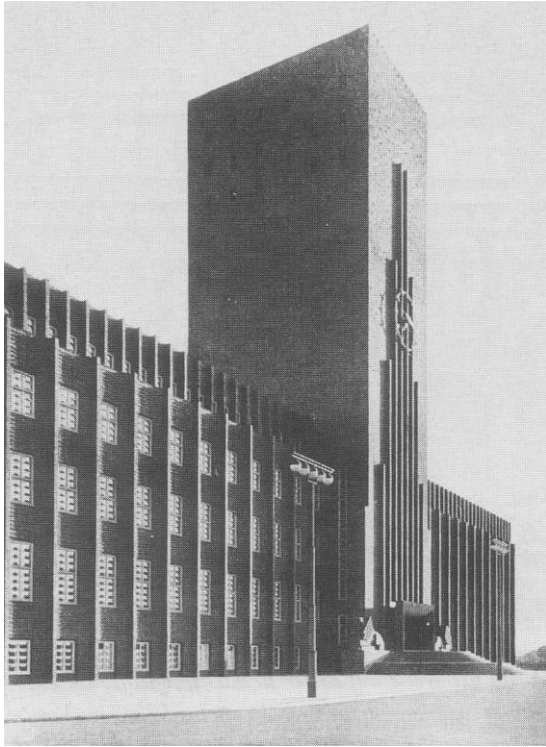


Abb. 31: Fritz Höger, Rathaus, 1928–29, Wilhelmshaven-Rüstringen.

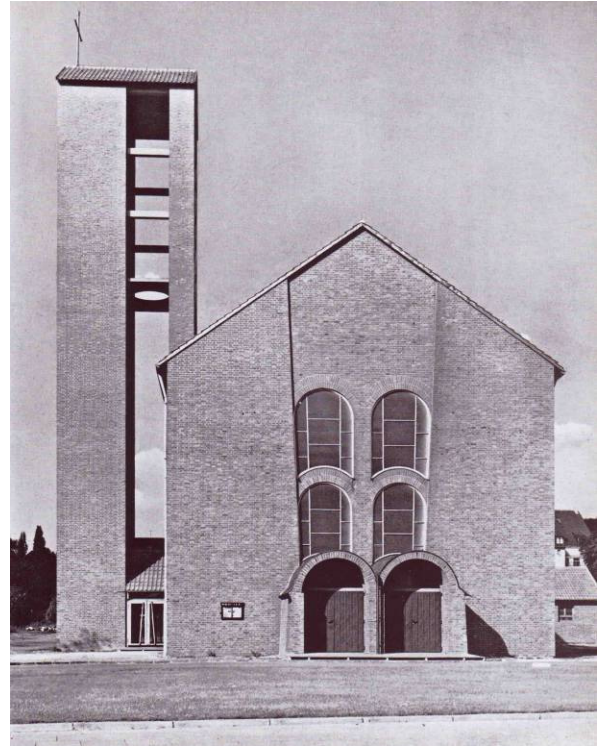


Abb. 32: Rudolf Schwarz, Pfarrkirche Sankt Anna, 1952–1953, Duisburg.

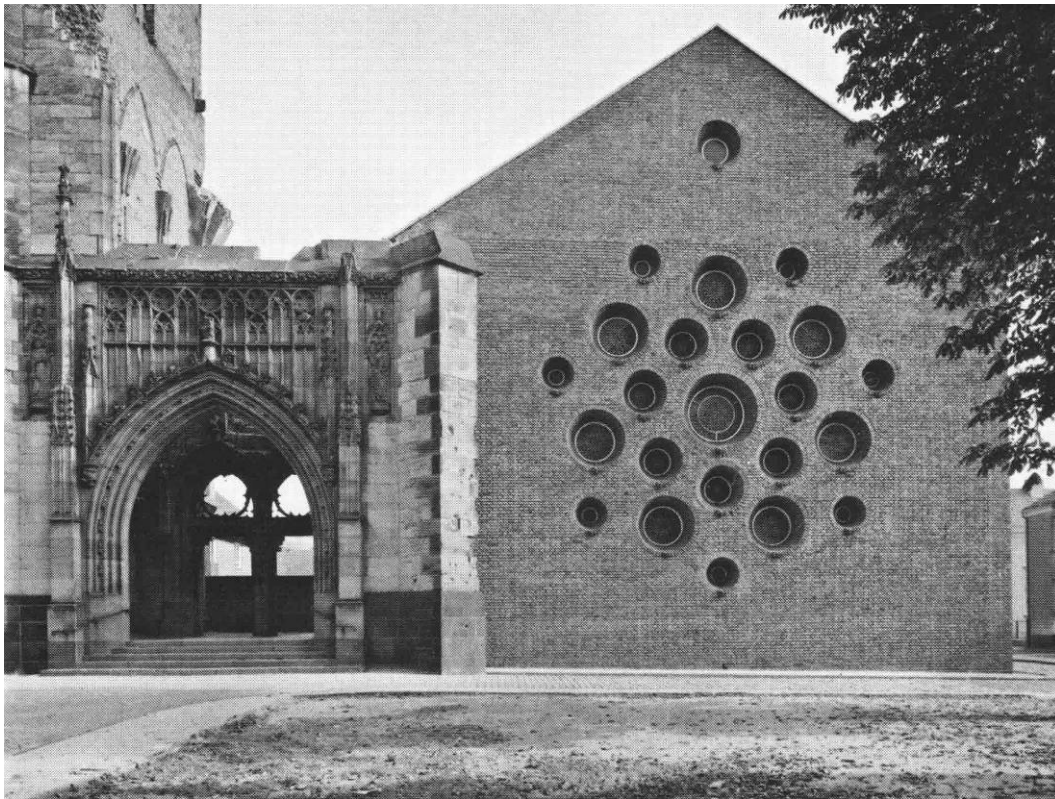


Abb. 33: Rudolf Schwarz, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt, 1942–1952, Wesel.



Abb. 34: Rudolf Schwarz, Gürzenich, 1952–55, Köln.

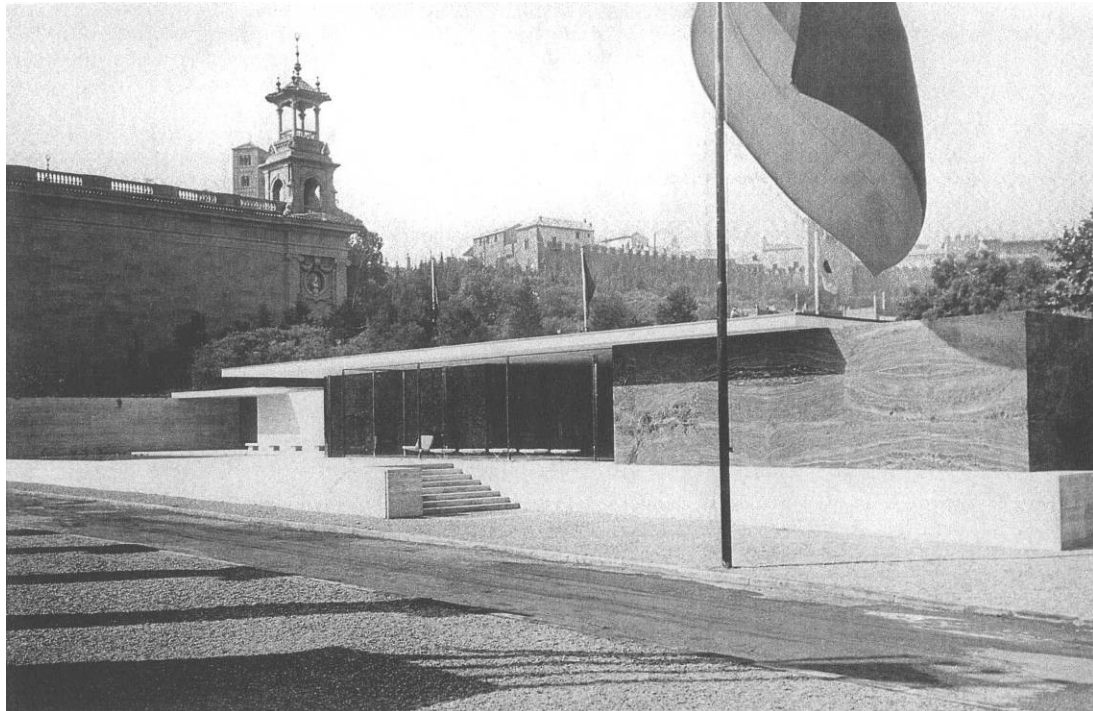


Abb. 35: Ludwig Mies van der Rohe, Pavillon für die Weltausstellung, 1929, Barcelona.

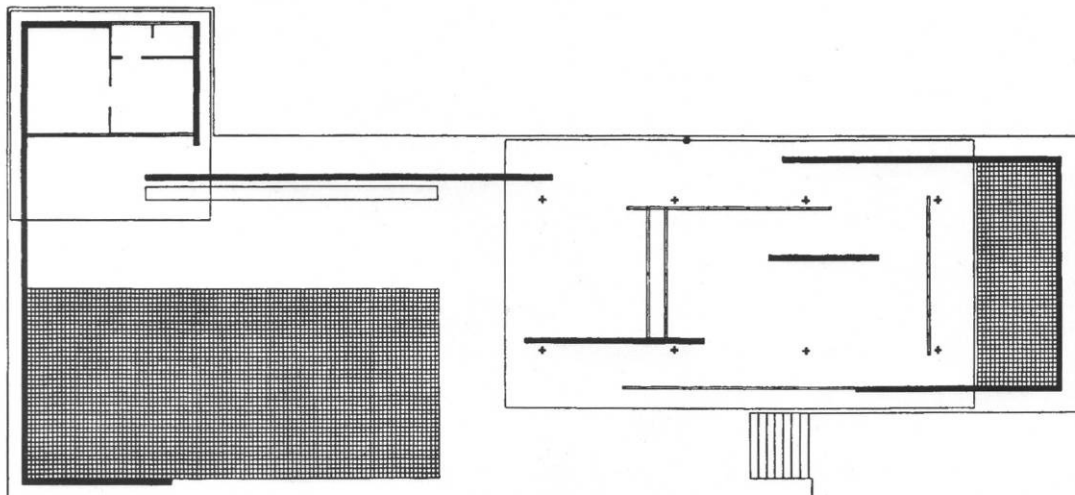


Abb. 36: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona-Pavillon, Grundriss.



Abb. 37: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona-Pavillon (Innen), 1929, Barcelona.

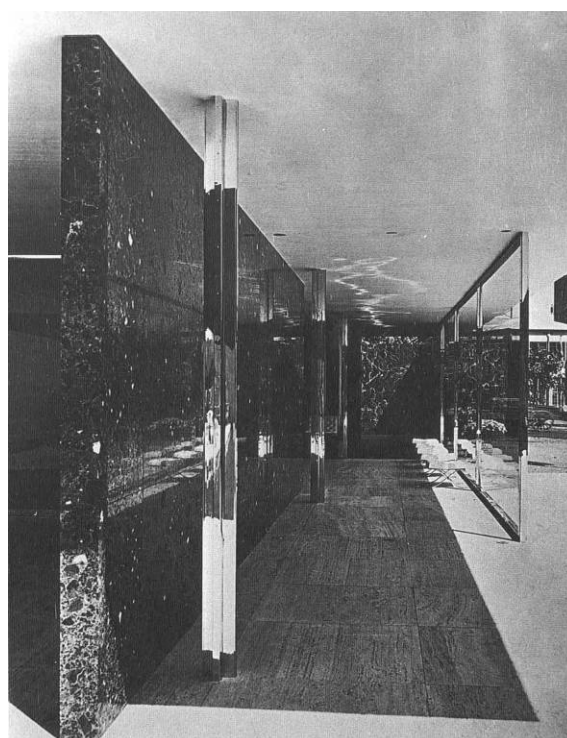


Abb. 38: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona-Pavillon (Innen), 1929, Barcelona.

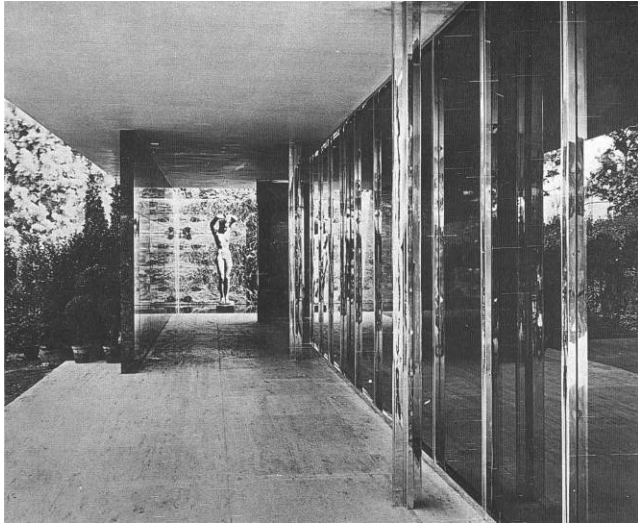


Abb. 39: Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona-Pavillon (Blick auf die Statue „Morgen“ von Georg Kolbe), 1929, Barcelona.



Abb. 40: Ludwig Mies van der Rohe (nach Originalplänen), Rekonstruktion Barcelona-Pavillon, 1983–86, Barcelona.

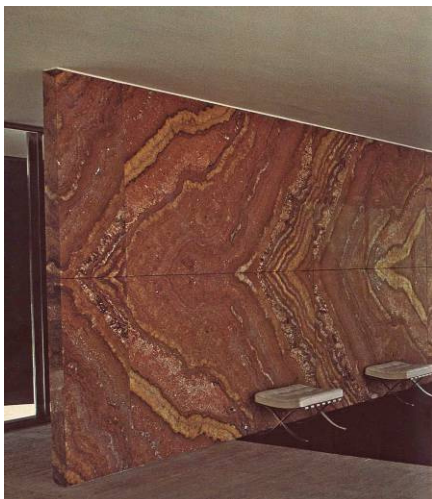
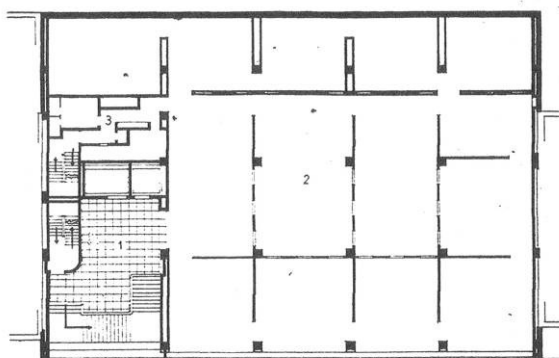


Abb. 41: Ludwig Mies van der Rohe (nach Originalplänen), Rekonstruktion Barcelona-Pavillon (Onyx-Wand), 1983–86, Barcelona.

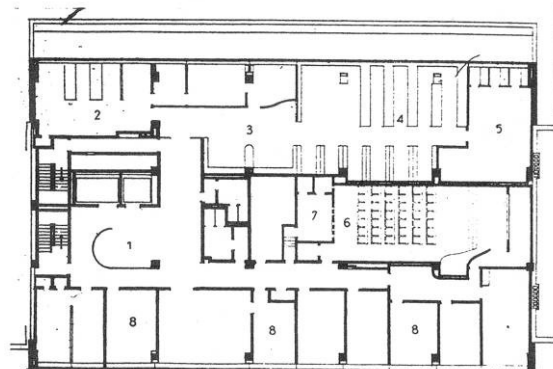


Abb. 42: Edward Durell Stone/Philip Goodwin, Museum of Modern Art (Hauptfassade), 1938–39, New York.



3^{me} ÉTAGE: 1. Vestibule — 2. Salles d'exposition — 3. Toiletttes.

Abb. 43: Edward Durell Stone/Philip Goodwin, Museum of Modern Art, Grundriss 2. Obergeschoss.



4^{me} ÉTAGE: 1. Salle d'attente — 2. Imprimés — 3. Services — 4. Salle de lecture — 5. Magasin — 6. Salle de projections — 7. Cabine de projection — 8. Bureaux.

Abb. 44: Edward Durell Stone/Philip Goodwin, Museum of Modern Art, Grundriss 3. Obergeschoss.

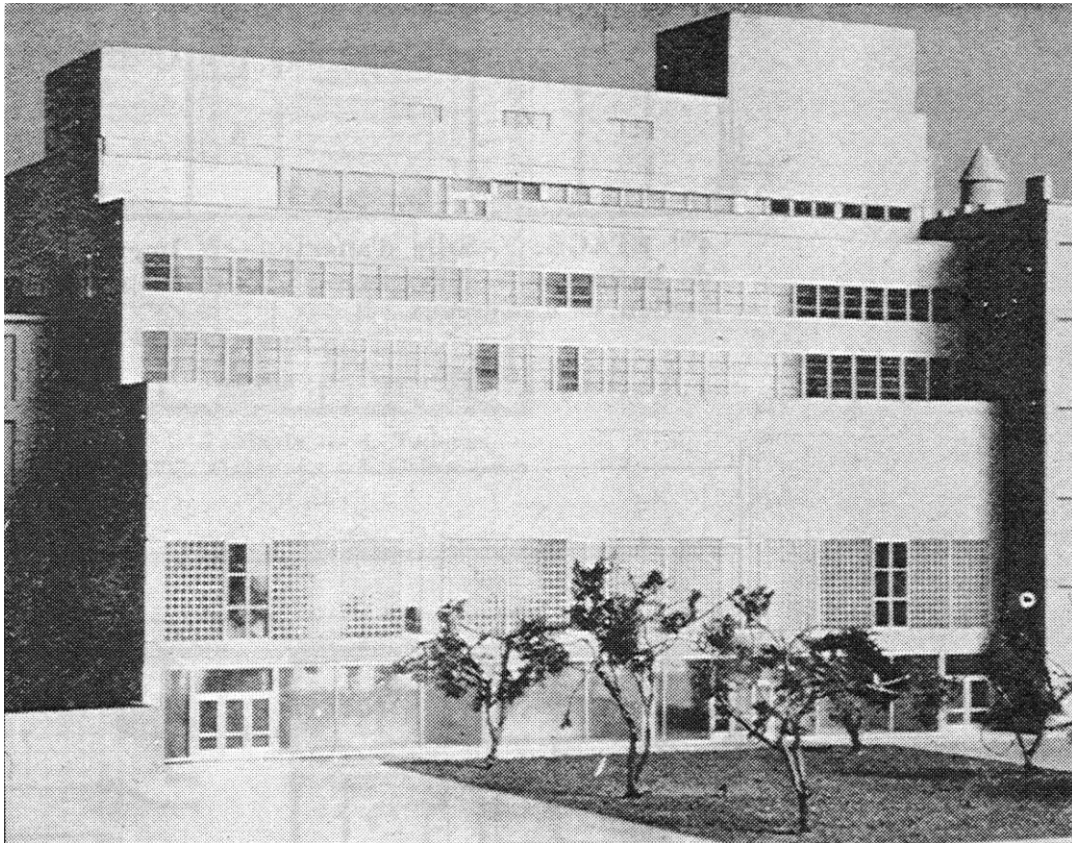


Abb. 45: Edward Durell Stone/Philip Goodwin, Museum of Modern Art (Gartenfassade), 1938–39, New York.



Abb. 46: Edward Durell Stone/Philip Goodwin, Museum of Modern Art (Ausstellungsräume), 1938–39, New York.



Abb. 47: Paul Ludwig Troost, Führerbau, 1933–37, München.



Abb. 48: Paul Ludwig Troost, Verwaltungsbau der NSDAP, 1934–35, München.



Abb. 49: Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst (Fassade Richtung Prinzregentenstraße), 1933–37, München.



Abb. 50: Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst (Fassade Richtung Englischer Garten), 1933–37, München.

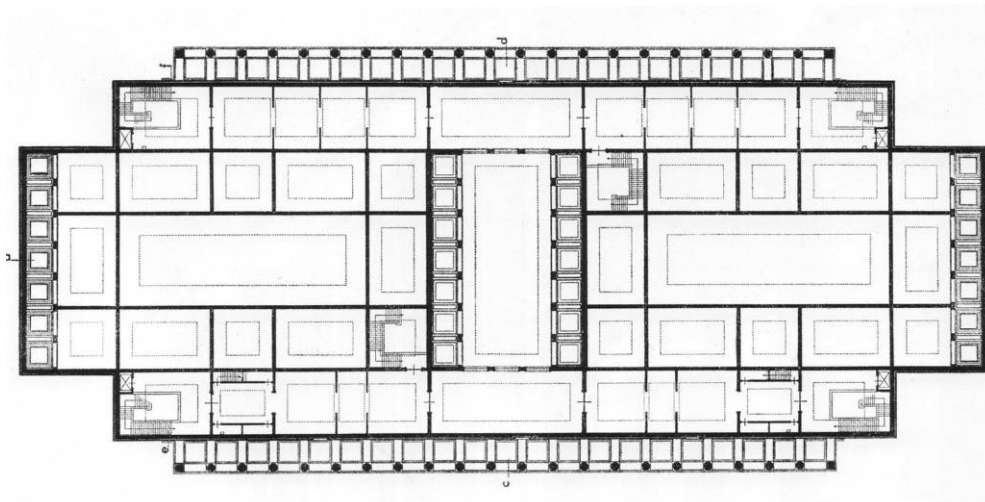


Abb. 51: Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst, Grundriss Obergeschoss.



Abb. 52: Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst (Ehrenhalle), 1933–37, München.



Abb. 53: Paul Ludwig Troost, Haus der Deutschen Kunst (Ausstellungssaal), 1933–37, München.



Abb. 54: Hans Leuzinger, Kunsthaus Glarus, 1950–52, Glarus.



Abb. 55: Hans Leuzinger, Kunsthaus Glarus, 1950–52, Glarus.

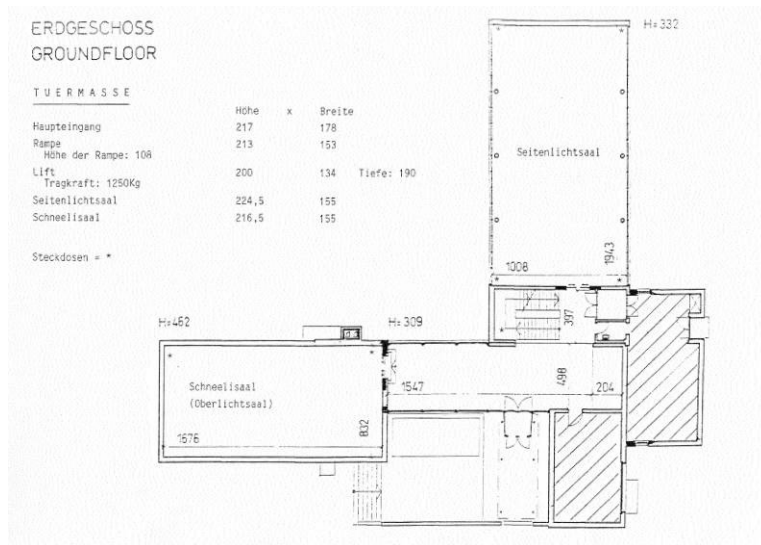


Abb. 56: Hans Leuzinger, Kunsthaus Glarus, Grundriss Erdgeschoss.

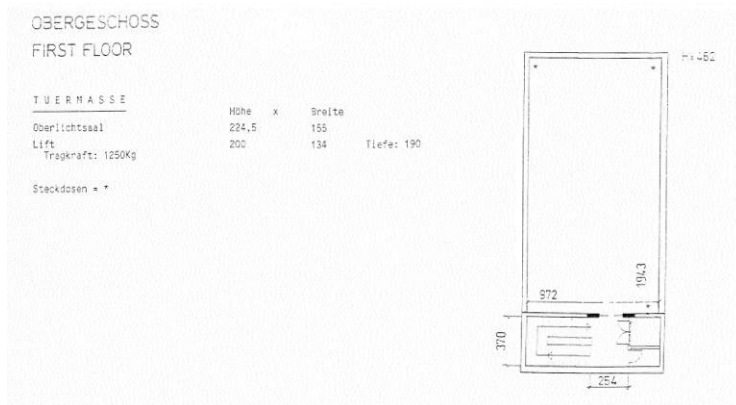


Abb. 57: Hans Leuzinger, Kunsthaus Glarus, Grundriss Obergeschoss.



Abb. 58: Handverksinstitutet Stockholm, Postkarte (aus der Sammlung Hans Leuzingers).

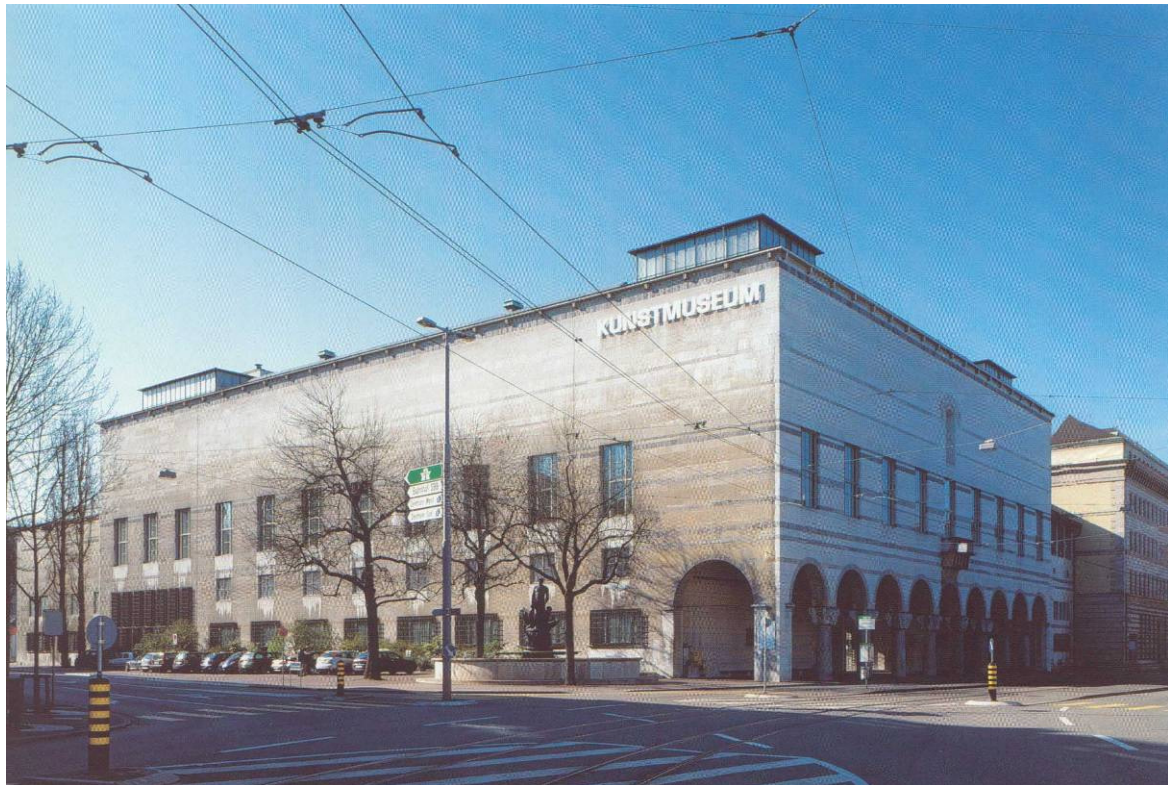


Abb. 59: Paul Bonatz/Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel, 1932–36, Basel.

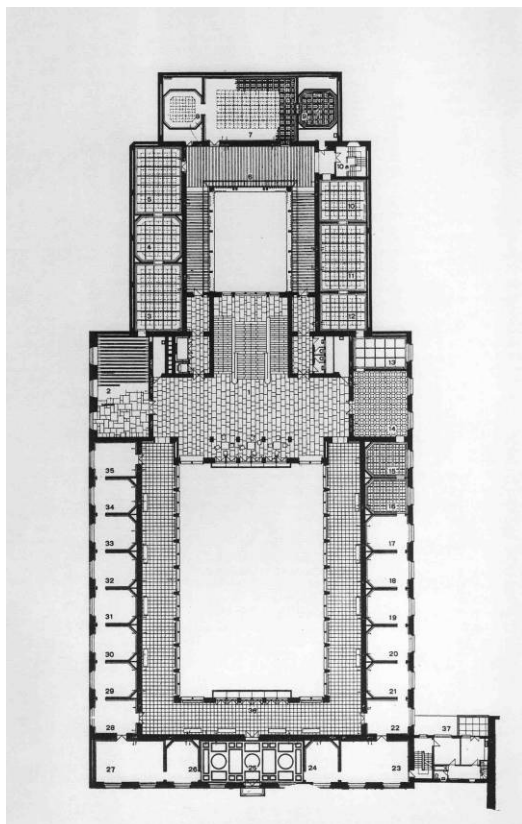


Abb. 60: Paul Bonatz/Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel, Grundriss 1. Obergeschoss.



Abb. 61: Paul Bonatz/Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel (großer Innenhof), 1932–36, Basel.



Abb. 62: Paul Bonatz/Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel (großer Innenhof), 1932–36, Basel.



Abb. 63: Paul Bonatz/Rudolf Christ, Kunstmuseum Basel (Treppenaufgang), 1932–36, Basel.



Abb. 64: Adrianus van der Steur, Museum Boijmans van Beuningen, 1928–35, Rotterdam.

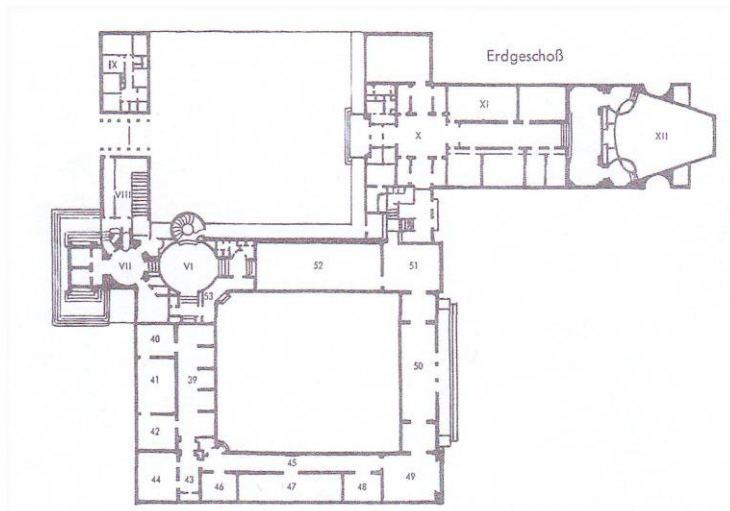


Abb. 65: Adrianus van der Steur, Museum Boijmans van Beuningen, Grundriss Erdgeschoss.



Abb. 66: Adrianus van der Steur, Museum Boijmans van Beuningen (Dach), 1928–35, Rotterdam.



Abb. 67: Adrianus van der Steur, Museum Boijmans van Beuningen (Innenräume), 1928–35, Rotterdam.



Abb. 68: Hendrik Petrus Berlage, Gemeentemuseum Den Haag, 1929–35, Den Haag.



Abb. 69: Hendrik Petrus Berlage, Amsterdamer Börse, 1896–1903, Amsterdam.

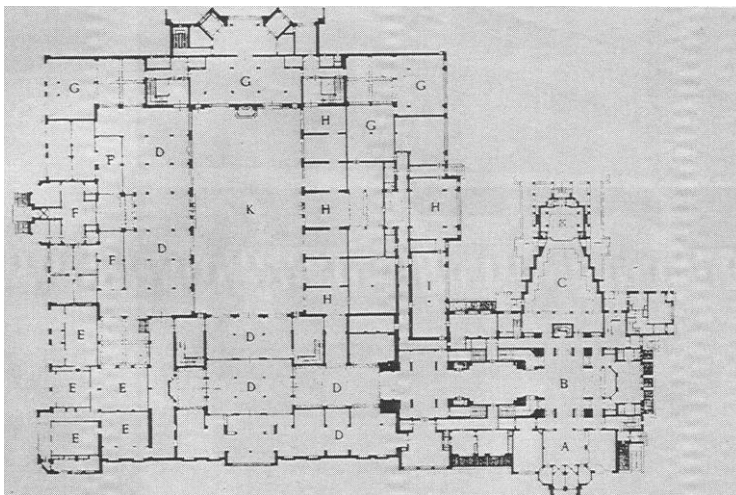


Abb. 70: Hendrik Petrus Berlage, Gemeentemuseum Den Haag, Grundriss Erdgeschoss.

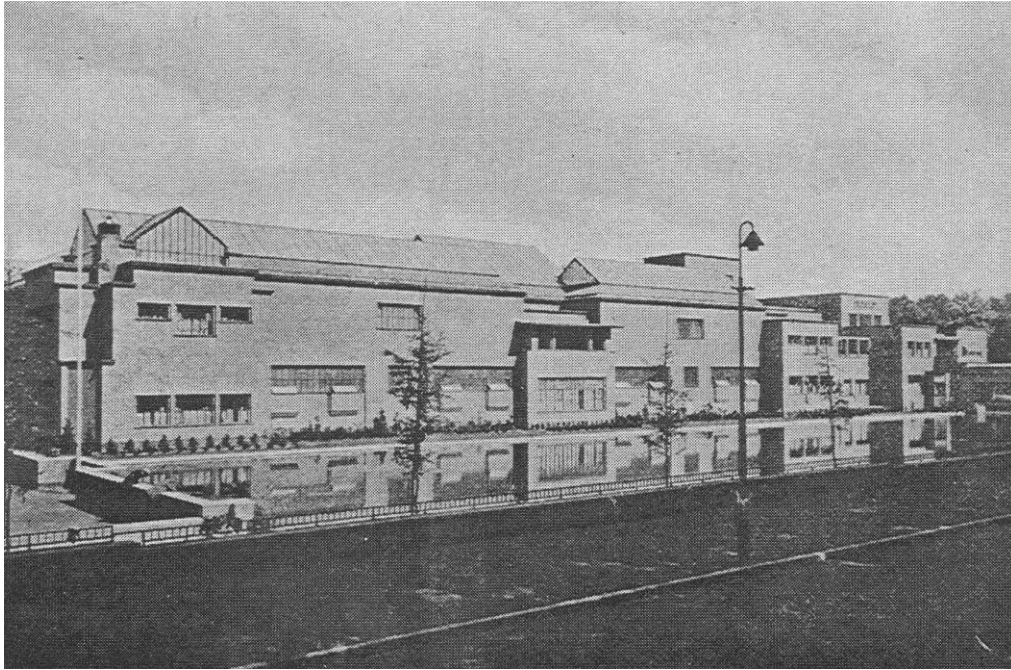


Abb. 71: Hendrik Petrus Berlage, Gemeentemuseum Den Haag, 1929–35, Den Haag.

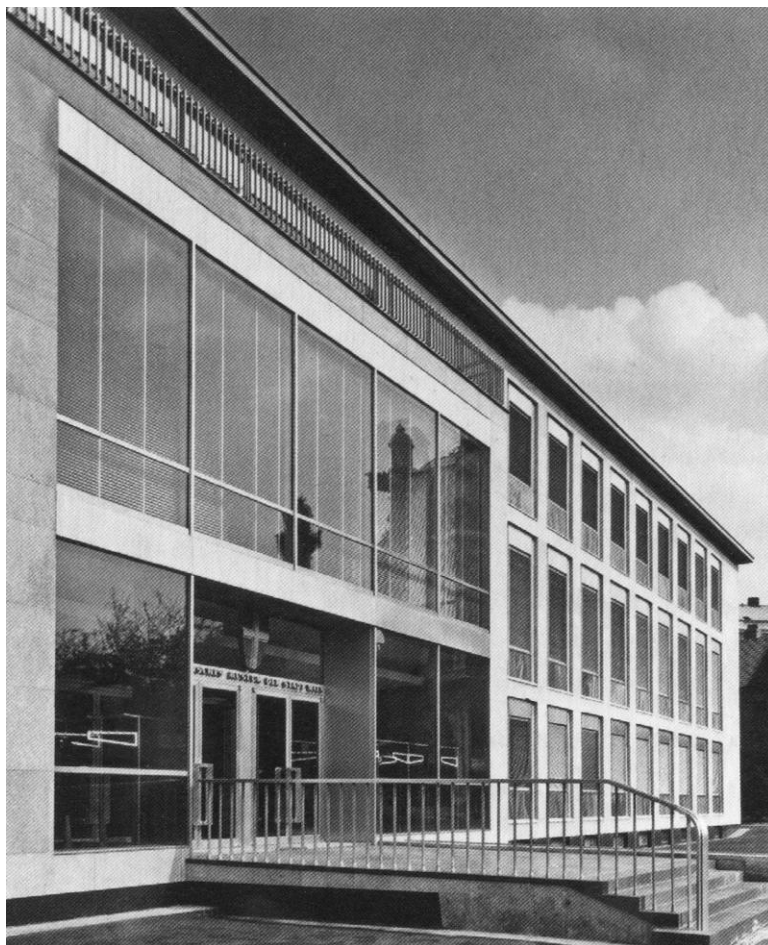


Abb. 72: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien, 1954–59, Wien.

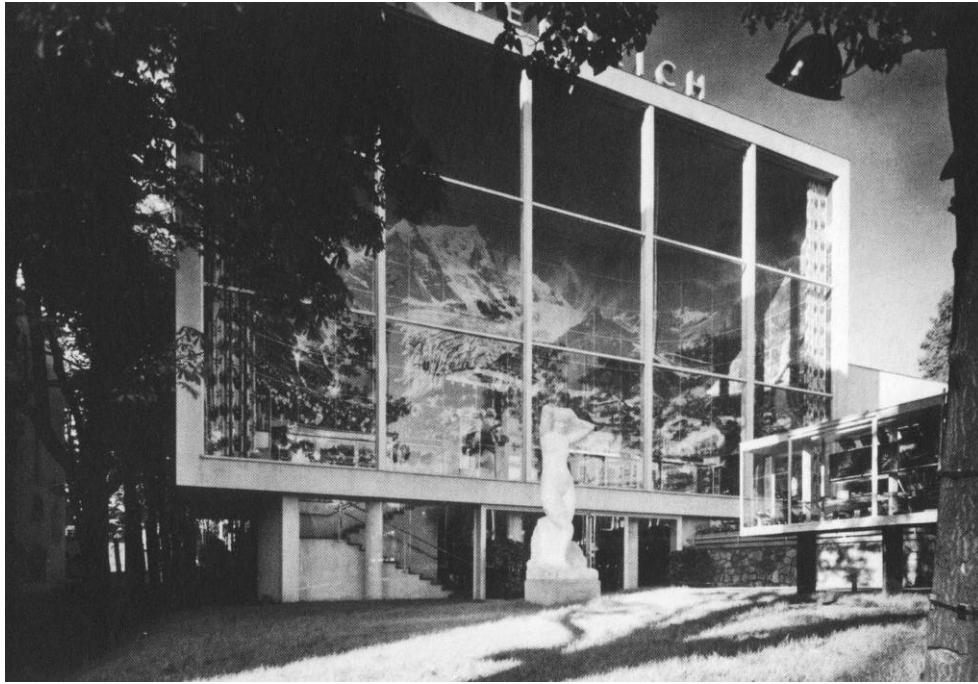


Abb. 73: Oswald Haerdtl, Österreichischer Pavillon, 1937, Paris.

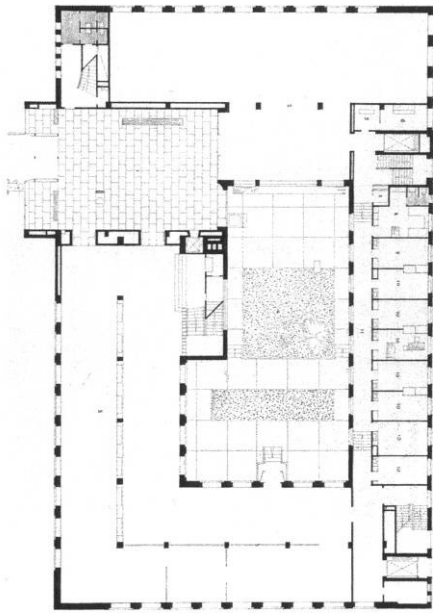


Abb. 74: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien, Grundriss Erdgeschoss.

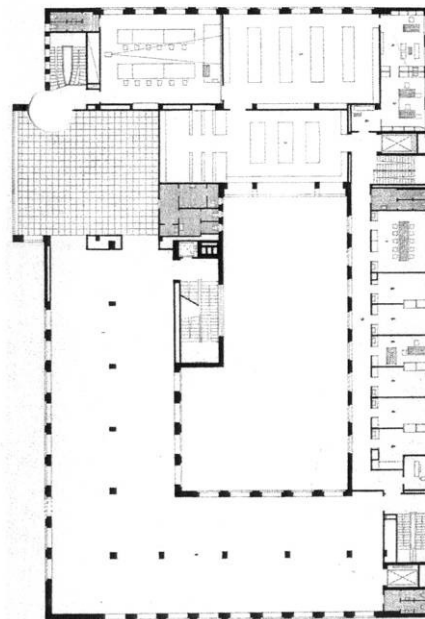


Abb. 75: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien, Grundriss 1. Obergeschoss.



Abb. 76: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien, Grundriss 2. Obergeschoss.

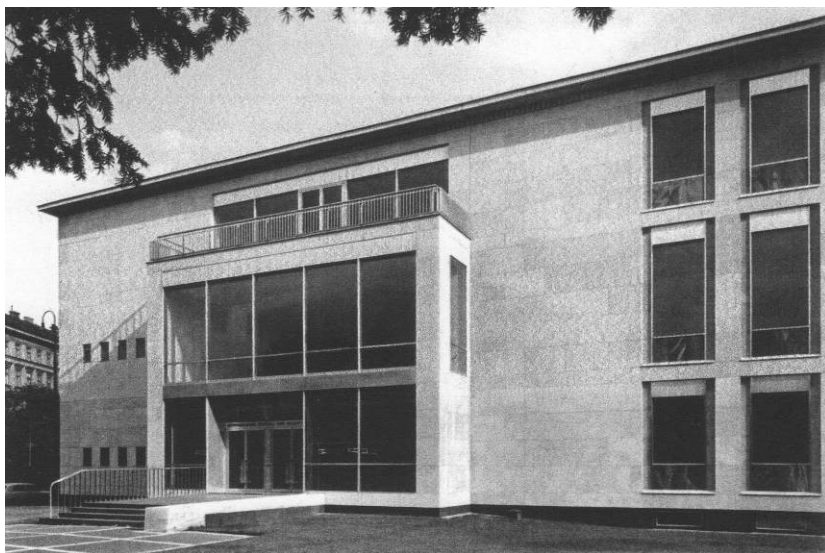


Abb. 77: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien (Eingangsbereich), 1954–59, Wien.



Abb. 78: Oswald Haerdtl, Historisches Museum der Stadt Wien (Blick auf die Karlskirche), 1954–59, Wien.

Abstract

Der Grundstein für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln wurde 1953 gelegt, 1957 wurde der Bau eröffnet. Rudolf Schwarz erhielt den Auftrag für die Architektur. Es handelt sich um den ersten Museumsneubau nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland. Der Architekt konnte daher auf keine unmittelbaren Vorbilder zurückgreifen und stand vor der Aufgabe, eine geeignete Formsprache für seinen Museumsbau finden.

Die vorliegende Arbeit untersucht im ersten Teil die Architektur in ihrer Bedeutung als Museumsbau für die Wallraf-Richartz-Sammlung. Anhand unterschiedlicher Aspekte, wie der Bedeutung der Sammlung für die Stadt Köln, der Standortsituation, sowie einer Analyse der Architektur, soll ein umfassender Eindruck des Museums vermittelt werden. Darüber hinaus wird die Bedeutung des Materials Backstein für den Museumsbau untersucht und überprüft, inwiefern sich eine Tradition begründen lässt.

Im zweiten Teil wird die Architektur mit anderen Museumsbauten in Bezug gesetzt, die mir im Zusammenhang mit dem Wallraf-Richartz-Museum relevant erscheinen. In einem ersten Schritt wird ein Blick auf den Anfang der modernen Museumsarchitektur geworfen. Ich konzentriere mich hier auf das Museum of Modern Art und den Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe. Es folgt ein Abschnitt über die Museumsarchitektur während der NS-Zeit, wobei ich als Beispiel das Haus der Deutschen Kunst behandle. Schließlich wird anhand von weiteren ausgewählten Vergleichsmuseen der Schweiz, der Niederlande und Österreich überprüft, welche Vorbilder Rudolf Schwarz für seinen Bau hatte, welche Formen und Ideen er woher übernahm und wie er diese in seinem Konzept kombinierte.

Da sich das Wallraf-Richartz-Museum nur schwer kategorisieren lässt, wird die Position der Architektur über eine vergleichende Analyse vorgenommen. Diese erfolgt anhand von unterschiedlichen Aspekten, wie: dem Umgang mit Materialität, der Bauweise, dem Grundrissystem, dem Beleuchtungskonzept, den Prinzipien der Ausstellungsräumlichkeiten und dem Umgang mit der topografischen Situation. Die Museumsarchitektur wird in einem weiteren Schritt auf historistische, traditionelle und moderne Tendenzen überprüfen. Die Ergebnisse führen schließlich zu einer stilistischen und architekturhistorischen Einordnung des Museumsbaus.

Lebenslauf

Melanie Pfifferling

geboren am 8. April 1982 in Gmunden/OÖ

1988–1992	Volksschule Marienbrücke, Gmunden
1992–1996	Bundesgymnasium, Gmunden
1996–2001	Handelsakademie, Gmunden
2001–2002	Pädagogische Akademie der Diözese Linz
2002–2005	Akademielehrgänge „Kunst- und Kulturvermittlung“ und „Museums- pädagogik“, Pädak Linz
2003–2005	Sitz-Art, Marchtrenk: Marketing
2006–2007	dm drogeriemarkt, Salzburg: Personalverrechnung
2007–2013	Diplomstudium Kunstgeschichte, Universität Wien
2009–2013	Galerie Studio Wienblick, Wien: Kunstberatung und Verkauf