

in leicht modifizierter Form erschienen in: Westphal, Kristin (Hg.): Orte des Lernens. Beiträge zu einer Pädagogik des Raumes, Juventa Verlag, Weinheim und München 2007, S.49-78

Michael Parmentier

## **Was die Hülle erzählt und was der Bau vorschreibt. Der Bildungssinn der Museumsarchitektur**

Schon das erste selbstständige Kunstmuseum, das Fridricianum, das 1759-1777 im Auftrag des Landgrafen von Kassel errichtet wurde, zeigte jenes Stilgemisch, das unwillkürlich in unserer Vorstellung auftaucht, wenn vom Museum die Rede ist: das klassizistische Gemisch aus Palast- und Tempelarchitektur. Ihre frühen Höhepunkte erreichte dieses Stilgemisch in der Münchner Glyptothek, die 1816-1830 nach Plänen Leo von Klenzes entstand, und natürlich in Schinkels Berliner Museum, das nach einer langen Planungszeit endlich 1830 eröffnet werden konnte und heute „Altes Museum“ heißt. Durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch besaß dieses Berliner Museum den Rang eines Paradigmas, an dem sich die Nachfolger orientiert und gerieben haben. Schinkels Bau stieg auf zum anerkannten Maßstab der Museumsarchitektur. Der Grund für diese Karriere lag wohl in der Ausgewogenheit, mit der es dem preußischen Stararchitekten gelungen war, den historischen Waffenstillstand zwischen Adel und Bürgertum in eine gebaute Form zu transformieren. Das Berliner Museum war der steingewordene Ausdruck einer friedlichen Koexistenz. Das Palastähnliche an ihm repräsentierte den Herrschaftsanspruch des Adels, das Tempelähnliche die Bildungsidee und darin eingeschlossen die Kunstreligion des Bürgertums, in der die Griechen das angehimmelte Perfektionsideal darstellten.



München: Glyptothek



Berlin: Altes Museum

Als dann in den Schützengräben des ersten Weltkrieges, der Waffenstillstand zwischen Adel und Bürgertum gekündigt und die reale Zusammenarbeit beendet wurde, verlor auch die Palast- und Tempelarchitektur ihre historische Funktion. Der Monarch und mit ihm gleich die ganze Monarchie mussten ihren Platz räumen. Und auch dem griechischen Kunstideal und der mit ihm verbundenen Fassung der bürgerlichen Bildungsidee wurde die Loyalität entzogen. Das 19. Jahrhundert war zu Ende.

Nur Schinkels Berliner Museum wurde danach, wenn auch gewandelt und in ironischer Brechung, noch Respekt gezollt. Die charakteristischsten Komponenten seiner Museumsarchitektur, die Freitreppe, die Säulenkolonnade

und die Rotunde tauchen selbst in der modernsten Museumsarchitektur wieder auf. Es scheint als wäre die bauliche Lösung Schinkels über das an Ort und Stelle einmal Gemeinte von Anfang an hinausgegangen. Anders jedenfalls lässt sich die Attraktivität seiner Architektur auch nach dem Untergang ihrer objektiven Voraussetzungen nicht erklären.

Die Tempel- und Palastarchitektur folgte, solange es sie gab, einem einheitlichen Stil. Er erlaubte durchaus in begrenztem Maße nuancenreich zu variieren und Verschiedenheiten darzustellen. Doch entscheidender als die Verschiedenheiten waren in diesem Falle die Übereinstimmungen. Sie erzeugten das Bild einer klaren und berechenbaren Ausdruckform. Der bürgerliche Museumsbesucher konnte lesen, was die Hülle erzählte. Er hatte es mit einer gemeinsam geteilten, d.h. verstehbaren Architektursprache zu tun. Mit dem Ende der Palast und Tempelarchitektur, war es auch um diese gemeinsame Sprache geschehen. Die Einheit war dahin.

An ihre Stelle ist eine babylonische Sprachenvielfalt getreten, ein architektonisches Stimmengewirr, bei dem man schon genau hinhören muß, um noch etwas zu verstehen. Manche Bauten reden laut aber monologisch vor sich hin und scheinen kein Interesse an einem Gespräch zu haben, anderen dagegen, den meisten wohl, geht es vor allem um wechselseitige Abgrenzung. Ihnen scheint nichts wichtiger als ihre Einzigartigkeit, ihr Dasein als Solitär. An die Herausbildung eines einheitlichen Stils und damit auch an einer gemeinsamen architektonischen Sprachkonvention jedenfalls scheint keiner mehr zu denken. Heute gleicht das Verhältnis der Museumsbauten zueinander weltweit einem heftigen Familienclinch, in dem jedes einzelne Gebäude auf seiner Autonomie und Unabhängigkeit besteht.

Ein Movers der Entwicklung, die zu diesem Resultat führte, war sicher auch die permanente Museumskritik der Künstler. Sie richtete sich in erster Linie gegen die Auswahl und die Präsentation der Werke im Innern der Kunstmuseen, aber zumindest indirekt immer auch gegen die äußere Erscheinungsform der Architektur. Schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts sahen junge Künstler, wie die Indépendants in Paris, in der normativen Verklärung der griechischen Kunst eine Missachtung ihrer eigenen Produktion und opponierten gegen die tradierte Gattungshierarchie und historisierende Hängungspraxis in den Museen. Sie forderten die Anerkennung ihrer Arbeiten als autonome Werke und als wahren Ausdruck ihrer Zeit. Weil sie mit diesen Forderungen bei den Direktoren nicht durchdrangen, kehrten sie den Museumstempeln und Museumspalästen den Rücken und suchten nach angemessenen Ausweichquartieren. Das war die Geburtsstunde der vielen so genannten Sezessionsbewegungen, die um die Jahrhundertwende in Paris, Wien, München, Berlin und anderswo um Aufmerksamkeit warben. Im Grunde sind diese Sezessionsbewegungen nie wirklich beendet worden. Die Suche nach alternativen Ausstellungsräumen ist

geradezu eine Konstante in der Geschichte der modernen Kunstpräsentation. Natürlich haben sich im Laufe der Zeit die Motive geändert, aber die Immobilien auf die der suchende Blick fiel, kamen doch immer wieder aus dem gleichen Pool. Meist handelt es sich um verlassene Industriearale, um Fabrik- und Lagerhallen, ausgediente Bahnhöfe und ungenutzte Verwaltungsgebäude. Aber auch aufgegebene Kirchen, Krankenhäuser und Militärbaracken sind dabei. In Salamanca ist sogar ein ehemaliges Gefängnis als Kunstmuseum eingerichtet worden. All diese alternativen Ausstellungsräume sind mit größeren oder kleineren baulichen Eingriffen soweit runderneuert worden, dass sie inzwischen längst neben den musealen Altbauten bestehen können und völlig selbstverständlich in die Kartografie für Kunsttouristen eingezeichnet werden.

Das bekannteste Beispiel für ein derart nachträglich der Kunst gewidmetes Ausweichquartier ist wohl das „*Musée d'Orsay*“ am Seineufer in Paris. Hier gelang es wirklich spektakulär einen ehemaligen Bahnhof in ein imposantes kunsthistorisches Fundbüro zu verwandeln. Die zeitweilig vergessenen Objekte stammen vorwiegend aus dem 19. Jahrhundert und werden mit Hilfe der Bahnhofsarchitektur so inszeniert, dass etwas von dem großen Flair ihrer Zeit auch für den heutigen Besucher noch spürbar bleibt. Natürlich ist der alte Gare d'Orsay nicht der erste und nicht der einzige Bahnhof gewesen, der zum Kunstbehälter umgewidmet wurde. Ein anderes, späteres Beispiel ist der Hamburger Bahnhof in Berlin. Auch er ist trotz der pikfeinen Restaurierung noch als ehemaliger Bahnhof erkennbar und wirkt so, als ob er nie eine andere Aufgabe gehabt hätte, als Kunst zu präsentieren.



Paris: Musée d'Orsay



Berlin: Hamburger Bahnhof

Neben den Bahnhöfen sind es vor allem alte Produktionsstätten, die als Museen für zeitgenössische Kunst genutzt werden. Es gibt sie überall und in großer Zahl. Unter dem Titel „Hallen für neue Kunst“ in Schaffhausen z.B. verbirgt sich eine stillgelegte Textilfabrik. Baulich wurde hier nicht viel verändert. Man hat offenbar einfach die Maschinen ausgeräumt und durch moderne Kunstwerke ersetzt, darunter das „Kapital“ von Josef Beuys. Etwas stärker sind die baulichen Eingriffe im De Pont Museum in Tilberg, einer ehemaligen, in den 90er Jahren noch betriebenen Wollmühle. Doch auch hier wurde der ehemalige Zustand bis auf eine aufwendige Deckenkonstruktion für eine Mischung aus Tages- und Kunstlicht, weitgehend beibehalten. Die Werkshalle wird bei Ausstellungen durch Trennwände gliedert und in den längsseitigen Kammern aus roten Industrieziegeln, in denen ehemals Stoffe gestapelt wurden, hängen nun Zeichnungen und andere lichtempfindliche kleinere Arbeiten. Ähnliches gilt für Emmerich am Niederrhein. Dort hat man in einer ehemaligen Schokoladenfabrik große Ausstellungshallen eingerichtet, die mit der freigestellten Säulenarchitektur und den alten Terrakottakacheln noch deutlich an den ursprünglichen Industriebau erinnern. Am eindrucksvollsten freilich ist das Erscheinungsbild der Tate modern, die seit 2000 in einem alten Kraftwerk am südlichen Themseufer direkt gegenüber der City, dem Finanzzentrum Londons, untergebracht ist. Die pharaonische Monumentalität dieses kastenförmigen Backsteinbaus mit Art Déco Anklängen versetzt den Besucher schon von Ferne in eine erhabene Stimmung. Im Innern bringt ihn dann der Anblick der riesigen Turbinenhalle (155 Meter Länge, 35 Meter Höhe, 23 Meter Breite) beinahe

außer Fassung. Die überwältigende Ausstrahlung dieses Gebäudes wird durch den neuen Glasaufbau und seitlichen Light-boxes aus Milchglas noch zusätzlich gesteigert.

Gelegentlich suchen die Kunstwerke auch Unterschlupf in repräsentativen aber leer stehenden Regierungsgebäuden. Ein Beispiel dafür ist die zeitgenössische Kunstsammlung K 21 von Nordrheinwestfalen, die seit 2002 in dem alten Ständehaus in Düsseldorf untergebracht ist. Das repräsentative Gebäude aus dem 19. Jahrhundert liegt direkt am Schwanenspiegel, einem Teich an der Grenze der ehemaligen Festung von Düsseldorf, die von Napoleon geschleift und durch Grünanlagen ersetzt worden war. Zunächst residierte hier der alte preußische Provinziallandtag des Rheinlandes. Nach dem Krieg diente der Bau dann eine zeitlang als Landesparlament von Nordrheinwestfalen. Nach dessen Umzug in den 80er Jahren in das neue Domizil am Rhein stand das Ständehaus jedoch leer und war ein Sanierungsfall. Es wurde u.a. zu Filmdreharbeiten genutzt. Die Architekten Kiessler+Partner haben dann unter Beibehaltung historischer Details das ehrwürdige Haus in ein funktionales und zugleich eindrucksvolles Museum mit 5.300 qm Ausstellungsfläche verwandelt. Die große öffentliche Piazza im Innenhof und der grandiose gläserne Kuppelraum auf dem Dach zeigen, was man durch eine ebenso behutsame wie konsequente Umgestaltung erreichen kann. Die modernen Kunstwerke aus den Beständen rheinischer Sammler haben hier jedenfalls ein würdiges, wenn nicht sogar festliches Ambiente gefunden.



London: Tate modern



Düsseldorf: K 21

So könnte man weitermachen. Das bauliche Reservoir für museale Ausweichquartiere scheint keine Grenzen zu kennen. Das Museo Nacional Centro Arte Reina Sofia in Madrid war jahrhundertlang ein Krankenhaus bis es vor knapp 40 Jahren unter Denkmalschutz gestellt und zu einem Museum umgebaut wurde. Das Museo Patio Herreniano in Valladolid hat sich in den friedvollen Mauern eines Benediktinerklosters aus dem 14. Jahrhundert eingenistet. In den Räumen des Centro de Arte Contemporáneo in Malaga (CAC) herrschte vor wenigen Jahren noch das bunte Treiben einer Großmarkthalle. Und in Marfa, einer Stadt im dünnstbesiedelten Teil von Texas an der Grenze zu Mexiko fernab von allen Zentren der Kunst, hat Donald Judd die Baracken eines alten Militärcamps aufgekauft und sie mit minimalen baulichen Aufwand zu genau angepassten Ausstellungsräumen für seine Werke und die befreundeter Künstler umgebaut.

Für die Kunst sind die aus verschiedensten Gründen verlassenen und aufgegebenen Altbauten meistens ein Glücksfall. Neben dem praktischen Vorteil einer alternativen Unterkunft, verfügen sie bisweilen auch noch über zusätzliche ästhetische Qualitäten. In der Regel fehlt ihnen jede Andeutung von aufgespreizter Selbstgefälligkeit. Viele pflegen eher ein sympathisches Understatement oder begnügen sich nostalgisch mit dem verblichenen Glanz

einer besseren Zeit. In den meisten Fällen jedenfalls treten sie in den Dienst der Kunstwerke. Sie fördern deren Wirkung, statt sie durch Selbstdarstellung zu stören oder gar zu funktionalisieren. Gleichwohl sind diese Altbauten für die Kunst nicht immer ganz unproblematisch. Die charakteristische Atmosphäre einer Werkhalle kann, wenn sie denn nach dem Umbau erhalten bleibt, die Aufmerksamkeit des Betrachters durchaus auch von den Kunstwerken abziehen und die Konzentration irritieren. Das gleiche gilt für die Atmosphäre eines Gefängnisses oder eines Kirchenraums. Die Geschichte, die sich in der Architektur solcher Spezialbauten niedergeschlagen hat, bleibt dem aufmerksamen Besucher natürlich nicht verborgen. Sie ist allgegenwärtig und beeinflusst unausweichlich sein Rezeptionsverhalten. Er kann sie also nicht einfach bei seiner Kunstbegegnung ignorieren. Alles hängt deshalb davon ab, wie der besondere historische Charakter der alternativen Ausstellungsräume für die Inszenierung genutzt wird.



Salamanca: Domus artium



Schaffhausen: Hallen der Kunst

Während die Symbiose von industriellen Altbauten und zeitgenössischer Kunst für diese gelegentlich durchaus auch mal von zweischneidigem Wert sein kann, ist sie für die Altbauten immer ein Segen. Der Einzug der Kunst schützt diese baulichen Relikte des Industriezeitalters nämlich meist vor dem Abriss und führt in kürzester Zeit zu einer deutlichen Imageverbesserung und Revitalisierung des jeweiligen Quartiers oder Stadtteils. Das ist an vielen Orten zu beobachten, in Soho ebenso wie in Chelsea oder Berlin-Mitte und neuerdings auch in Moskau.<sup>1</sup> Die Abteilungen für Denkmalschutz und Stadtentwicklung sehen das mit Wohlwollen und machen sich die Ansiedlung von Kunst in alten Fabriken, Werkhallen und Lagerräumen längst zu Nutze. Die Suche nach alternativen Ausstellungsräumen, die bei den Sezessionisten der Jahrhundertwende einmal als Kritik am Museum und seiner Hängepraxis begonnen hat, ist heute zu einem

<sup>1</sup> Sandra Frimmel: Vor dem Abriss kommt die Kunst, taz Nr. 7738 vom 10.8.2005, Seite 15

Instrument der Stadtplanung geworden. Das pittoreske Ambiente einer verlassenen Industrieanlage lässt sich schnell in ein kulturelles Zentrum verwandeln und als Standortfaktor vermarkten.

Doch der Auszug aus der Palast- und Tempelarchitektur und die Suche nach alternativen Räumen war ja nur die praktische Form der Künstlerkritik am Museum. Es gibt noch zwei andere Formen, die nachhaltiger sind und die Museumsarchitektur bis heute unter Veränderungsdruck setzen. Die eine davon wird implizit von den modernen Kunstobjekten selbst vorgetragen, die wie der Flaschentrockner oder das Pissoir von Duchamp durch ihren Einbruch in das Museum die heiligen Hallen entweihen und der Lächerlichkeit preisgeben, oder wie Fluxus, Happening, land art und Teile der Installationskunst sich durch ihre Verlaufsform und schiere Größe gegen die Aufnahme ins Museum sperren und statt dessen lieber den öffentlichen Raum der Stadt oder die Einsamkeit der Hochebene von Arizona zu ihrer Bühne wählen. Solche Kunstwerke lassen das Museum insgesamt und damit auch seine Architektur ziemlich alt aussehen. Sie signalisieren, neben vielem andern, dass sie das Museum als Präsentationsort nicht mehr ernst nehmen.

Doch dabei bleibt es nicht. Zur impliziten Kritik der Kunstwerke kommt die explizite der Künstler. Den Anfang machten die Futuristen mit ihrem ersten Manifest, das Filippo Tommaso Marinetti am 20. Februar 1909 im Figaro veröffentlicht hat. Die Museen werden darin als Manifestationen eines Vergangenheitskultes denunziert, die jedem Fortschritt im Wege stehen. Der tägliche Besuch von Museen, „diesen Friedhöfen vergeblicher Anstrengungen, diesen Kalvarienbergen gekreuzigter Träume, diesen Registern gebrochenen Schwunges“ sei für die Künstler ebenso schädlich wie eine zu lange Vormundschaft der Eltern für manche Jünglinge. Deshalb sollen die Museen zusammen mit Bibliotheken und Akademien jeder Art so schnell wie möglich angezündet, überflutet oder sonst wie zerstört werden. „Mögen also die lustigen Brandstifter mit ihren verkohlten Fingern kommen! Hier! Da sind sie! ... Drauf! Legt Feuer an die Regale der Bibliotheken! . . . Leitet den Lauf der Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen!“<sup>2</sup>

Seit diesem futuristischen Fanal gehören die Attacken gegen das Museum in Avantgardistenkreisen zum guten Ton. Schon vier Jahre nach dem futuristischen Manifest zeigt sich Kandinsky enttäuscht von der Wirkungslosigkeit, zu der die Kunstwerke im Museum verurteilt sind, und bestätigt Marinettis Vergleich dieser Institution mit einem „Friedhof“ oder einem „Schlafsaal“. Paul Valéry beginnt seinen 1923 publizierten Artikel „Les problème des musées mit dem Bekenntnis: „Je n’aime pas trop les Musées. Il y en a beaucoup d’admirables. Il n’en est point de délicieux“, Was ihn stört ist die Überfülle und

---

<sup>2</sup> zit.n. <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>

Zusammenhanglosigkeit, la froide confusion, die kalte Mixtur von Dingen, die nicht zueinander passen, eine Art organisiertes Durcheinander, un vertige du mélange – ein Taumel der Vermischung. Man müsse sich zwischen willkürlich aufgestellten Kunstwerken hindurchklavieren, wie ein Betrunkener zwischen Kneipentischen.<sup>3</sup>

Museumskritik dieser Machart gab es damals zuhauf. Sie ist bis heute nicht verstummt. In den 60er Jahren erlebte sie unter dem Eindruck der neuen Bildmedien sogar noch einmal eine kurze und heftige Blüte. Für Allan Kaprow etwa, einen der Gründer der Fluxusbewegung, war das Museum nur noch „ein verknöchertes Überbleibsel aus einer anderen Epoche“. Er äußerte die Überzeugung, dass „Geist und Körper unserer Kunst auf unseren Fernsehschirmen“ ihren Ort finden würden. Deshalb „sollten die modernen Museen in Swimmingpools und Nachtclubs umgewandelt werden.“<sup>4</sup> Das ist noch der Avantgardegeist der zwanziger Jahre. Der Protest richtet sich gegen ein Museum, das mit der Kunst nicht Schritt hält und deshalb abgeschafft werden muß.

Für die zeitgenössischen Architekten ist all das: die Flucht in leerstehende Ausweichquartiere, die spöttischen und ironischen Kommentare der modernen Kunst und die nicht enden wollende Polemik der Künstler gegen die Museen, eine große Herausforderung gewesen. Sie mussten auf die neue Situation eine eigenständige architektonische Antwort finden. Wie diese Antwort aussehen sollte, war nach dem Verlust aller Konventionen im Museumsbau jedoch völlig ungewiß. Es blieb einzig das Dauerexperiment. Um dem Anspruch der modernen Kunst auf angemessene Präsentation gerecht zu werden, mußten die Architekten für jeden Fall jeweils neu ausloten, was geht und was nicht geht. Ihre erfinderische Aufmerksamkeit war in allen Parametern der Baukunst gefordert. Sie musste sich ebenso auf Innenseite des Baus richten, auf Raumformen und Raumsequenzen, auf Durchgänge und Durchblicke, wie auf die Außenseite und beider Verhältnis zueinander. Für nichts gab es mehr verbindliche Maßstäbe. Alle Gestaltungsfragen waren offen. Welche Form und welche Oberfläche sollte die Außenhaut erhalten und in welchem Verhältnis sollte sie zum Baukörper stehen. Wie sollten die Übergänge zwischen Innen und Außen, die Fenster und Türen, vor allem der ganze Eingangsbereich, aussehen. Und weil die Sprache der Architektur ihre Bedeutung gewinnt durch den städtischen oder auch ländlichen Kontext, in dem sie steht, wurde auch das Verhältnis zu diesem zum Problem.

---

<sup>3</sup> zit.n.

[http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery\\_paul/probleme\\_des\\_musees/probleme\\_des\\_musees.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/probleme_des_musees.html)

<sup>4</sup> Kaprow, Allan: Tod im Museum, Wo seid Ihr, süße Muse?, (1967) in: Karavagna, Chr./Kunsthhaus Bregenz (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Verlag Buchhandlung König, Köln 2001, S.11

Die Lösungen, die auf diese und ähnliche Fragen jeweils gefunden wurden, variierten von Ort zu Ort und erzeugten international ein erstaunlich differenziertes Panorama von neuen Museumsbauten. Leider ist es heute üblich geworden bei der Beurteilung dieser Baute die technischen Probleme und ökonomischen Effekte in den Mittelpunkt zu stellen. Und es ist ja auch wirklich beeindruckend, was in der Architektur dank neuer Baumaterialien inzwischen konstruktiv alles möglich ist und welche ökonomischen Folgen daraus resultieren können. Die wirtschaftlichen Effekte, die z.B. das Guggenheim Museum in Bilbao für die gesamte Region auslöste, übertrafen die kühnsten Erwartungen: Nach Angaben der Museumsleitung hatten bis 2005 7,1 Millionen Menschen das neue Guggenheim Museum besucht. 2004 waren es 909 144, davon kamen 63 Prozent aus dem Ausland, die meisten aus Großbritannien, Amerika und Deutschland. Mehr als Zweidrittel der Besucher reisten allein wegen des Museums nach Bilbao und jeder einzelne gab im Schnitt 180 Euro in der Stadt aus. Über das gesamte Jahr 2004 gesehen nahm die Stadt durch direkte und indirekte Museumseffekte 184 Millionen Euro ein. Der weiche Faktor Kunst verschaffte der vormals grauen und schmutzigen Industriemetropole binnen kurzer Zeit einen einzigartigen Standortvorteil und beschert der regionalen Wirtschaft jedes Jahr ein dickes Plus und derzeit 4842 Arbeitsplätze. Bereits vier Jahre nach Eröffnung sollen den Kosten für den Museumsbau in Höhe von 150 Millionen Euro Zuflüsse in einer Größenordnung von 625 Millionen Euro gegenübergestellt haben.<sup>5</sup> Ähnliches wird aus San Francisco berichtet, wo der Tessiner Architekt Mario Botta für das dortige MoMA eine wuchtige postmoderne Ziegelburg entwarf, die vom Tag ihrer Eröffnung an als Denkmal galt und die Besucher in Massen ins Museum zog. Oder von dem Umbau der Tategalerie durch Herzog & de Meuron, der 2400 neue Arbeitsplätze geschaffen hat und der Stadt London jährliche Mehreinnahmen von bis zu 90 Millionen Pfund verschafft. Inzwischen ist der Museumsbau als urbaner Generator längst anerkannt.

Aber die Museumsarchitektur darf nicht nur als technische Meisterleistung und ökonomischer Umsatzbeschleuniger betrachtet werden, sondern auch als bedeutungsvolles Zeichen, das gelesen und verstanden werden will. Und weil es im Unterschied zu den Prototypen des Tempels und der Palastes keine eindeutigen stilistischen Zuordnungen mehr gibt, ist die Lektüre und das Verständnis nicht besonders leicht. Jeder Bau erzählt etwas anderes und noch dazu auf eigene Weise. Die Architektur ist ein Gespräch geworden zwischen vielen individuellen Stimmen. Jede versucht sich gegenüber der anderen durchzusetzen. Selten reagieren sie anders als durch Abgrenzung aufeinander.

---

<sup>5</sup> nach Miriam Beul in: FAZ Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16. Okt. 2005, Nr 41, S. V13.

Gelegentlich kommt es zwar kurzfristig zu Konstanzen und partiellen Gemeinsamkeiten. Es bilden sich Kreise, die ein gemeinsames Idiom sprechen und Überzeugungen teilen, wie Funktionalismus, Brutalismus, Postmoderne, Dekonstruktivismus oder Minimalismus. Doch derlei stilistische Übereinkünfte sind eher Entlastungsphänomene, die auch wirtschaftlichen Zwängen entspringen und durch Standardisierung der Materialien den Bau verbilligen sollen. Interessanter als das stilistische Nachplappern sind die originalen Stimmen der Architektur. Was haben sie zu erzählen?

Die *Neue Nationalgalerie* von Mies van der Rohe zitiert wie Schinkels Altes Museum, in ihrer abstrahierenden Form sogar konsequenter als dieses, die Tempelarchitektur. Der Bau steht analog zu seinen antiken Vorbildern frei und leicht erhöht auf einem angedeuteten Plateau. Über eine breite, wenn auch kurze Treppe muß der Besucher hinaufsteigen und blickt dann von hier zurück auf die vor ihm liegende Stadt. Die Rundumverglasung der oberen Haupthalle erlaubt diesen Blick auch aus dem Inneren des Tempels. Sie stellt, wie bei Schinkel die Freitreppe, die Verbindung her zwischen Innen und Außen, zwischen dem Heiligtum und dem Alltag der Kommune. Doch ganz wider Erwarten befinden sich die Kunstwerke nicht in diesem in seiner formalen Präzision zeitlos und fast sakral wirkenden Hauptraum des Tempels, sondern im Keller. Man muß zu ihnen durch eine weitere Treppe erst eigens wieder hinabsteigen. Und das bedeutet den Abstieg in eine andere Welt. Unten herrscht, trotz der großen Fenster auf der Rückseite, Gewölbestimmung. Die Kunstwerke umgibt nicht die Aura verehrungswürdiger Gegenstände, sondern die von verborgenen Schätzen. Das ist der überraschende Effekt dieses gläsernen Tempels der Moderne. Seine Botschaft ist: hier gibt es Schätze zu besichtigen.

Ganz anders die Semantik des *Centre Pompidou* von Renzo Piano und Richard Rogers. Diese „riesige, polyfunktionale Kulturmaschine“<sup>6</sup>, die nach ihrer ursprünglichen Planung sogar verstellbare Geschosse bekommen sollte, hat nichts mehr von einem heiligen Ort oder einer unterirdischen Schatzkammer. Sie erinnert mit ihrer sichtbaren, nach außen gekehrten Konstruktion eher, wie Renzo Piano in seinem Logbuch formulierte, „an ein Geschöpf, das aus einem Buch von Jules Verne stammen könnte – ein phantastisches Schiff im Trockendock.“<sup>7</sup> Tatsächlich wirkt das technisch aufgetakelte Gebäude aus der Ferne wie ein Schiff „vor Anker.“ Man sieht die seetüchtigen Aufbauten, die Luftschächte und bunten Versorgungsleitungen und man sieht die Passagiere, die über das Promenadendeck wandeln und auf das „Meer“ von Paris hinausblicken. Sobald man näher tritt verändert sich jedoch der Eindruck. Das

---

<sup>6</sup> Rabe, Ana Maria: Spanische Museen für zeitgenössische Kunst. Der gegenwärtige Museumsboom in Spanien und sein geschichtlicher Hintergrund, in: *museumskunde* 68, 2/2003, S.33

<sup>7</sup> Piano, Renzo: *Mein Architektur-Logbuch*, Hatje Verlag, Ostfildern 1997, S. 38

Ganze wirkt jetzt doch eher wie ein Marktplatz, ein Ort der Austauschs, der unerwarteten Begegnung und des Handels.



Paris: Centre Pompidou

Draußen tummeln sich die Gaukler, Pantomimen, Straßenmusikanten und Kleinartisten, drinnen stapeln sich auf verschiedenen Ebenen diverse städtische Einrichtungen: eine Bibliothek, eine Mediathek, ein Kino, ein Heimausstatter, ein Buchladen, ein Restaurant und irgendwo dazwischen auch stützenfreie Ausstellungsräume. Alles ist flexibel und schnell erreichbar. Die Ereignisse vollziehen sich in Sichtweite. Auch der Übergang zwischen in Innen und Außen bildet keine Barriere. Er wird heute zwar aus Sicherheitsgründen kontrolliert, aber dem architektonischen Konzept nach ist er fließend. Die Fläche des Platzes läuft geradezu in das Gebäude hinein. Keiner braucht mehr Schwellenängste zu haben. Die Unterschiede zwischen Kunst und Alltag, zwischen der elitären und der populären Kultur sind nivelliert.

Während das Centre Pompidou ohne jeglichen Vorbehalt die Nähe zum alltäglichen Leben sucht und schließlich mit ihm verschmilzt, besteht das im Dezember 1997 eröffnete *Getty Centre* von Richard Meyer strikt auf Distanz. Es thront weit ab vom Staub und Trubel der Städte in prachtvoller Abgeschiedenheit auf einem Hügel zwischen Hollywood und Santa Monica und

blickt von hier oben frei und souverän hinunter auf die Autostadt Los Angeles und den zwölfspurigen San Diego Freeway, der sich von Norden nach Süden durch die Landschaft schneidet. Aus der Ferne wirkt das Centre wie eine weiße Märchenburg, eine letzte Zitadelle der Kultur, die sich über die Niederungen des modernen Lebens erhebt und die Idee eines anderen Daseins wach hält. Nachts erstrahlt das Centre als helles Gestirn am Horizont und es fehlt nicht mehr viel zu der Überzeugung, dass nur hier der Gral aufbewahrt werden kann. Dazu passt der Läuterungsvorgang, den jeder auf sich nehmen muß, der dort hinauf will. Das wichtigste Utensil seiner empirischen Existenz, das Auto nämlich, muß er unten abgeben. Kein Besucher darf mit diesem Trivialobjekt des Alltags auf die Burg. Den Transport übernimmt eine Luftkissenbahn, die den Hügel hinaufgleitet und dabei ein Initiationsritual durchführt. Bis der Besucher oben ankommt, hat er alles Irdische abgestreift und ist bereit für die Feier der Kunst. Sie findet statt in einem verschachtelten, sich zu immer neuen Plätzen und Blickachsen öffnenden Baukörper, der nach Horst Bredekamp, „eine virtuose Summe der klassischen Moderne“ zieht und „die Möglichkeiten dieses Baustiles noch einmal, in einer vermutlich nicht wiederkehrenden Abundanz an Platz und Ausstattung, entfaltet.“<sup>8</sup>

Nicht die Summe, sondern den Abgesang auf die klassische Moderne findet man in der Erweiterung der *Staatsgalerie in Stuttgart* von James Stirling. Auch sie liegt etwas erhoben, doch nicht auf einem Hügel, sondern an einem Hang, eingeklemmt, zwischen der hässlichen Stadtautobahn und einem darüber gelegenen locker bebauten Wohnviertel. Dieser städtebauliche Kontext ist für einen urbanen Kulturmarktplatz à la Pompidou genauso ungeeignet wie für eine entlegene und abgeschirmte Kunstzitadelle à la Getty. Die architektonische Herausforderung ist groß. Gelingen und Misslingen liegen hier nur um Haaresbreite voneinander entfernt. Doch Stirling findet die richtige Antwort. Er meistert die unmögliche Lage durch Ironie. Sein Bau sieht von einer gewissen Entfernung aus, wie ein modernes Ausgrabungsgelände. Man erkennt freie Flächen auf unterschiedlichen Niveaus, halbe Mauern, schräge Rampen und allerlei antikisierenden Zierrat. Mitten hindurch führt ein Fußweg, der das Wohnquartier oben mit der Stadtautobahn unten verbindet. Wo der Eingang zum Museum ist, lässt sich auf Anhieb nicht erkennen. Es könnte mehrere geben. Aber es gibt nur einen. Schließlich findet man ihn an einer unspektakulären Stelle irgendwo auf mittlerer Höhe der Anlage. Sobald der Besucher den Bau durchstreift fühlt er sich immer wieder auf eine eigentümlich verquere Weise an Schinkels Altes Museum in Berlin erinnert. Tatsächlich scheint die Staatsgalerie in Stuttgart eine Art ironische Zweitverwertung des Schinkelbaus. Am deutlichsten wird das im Falle der zentralen Rotunde um die herum eine Enfilade von Ausstellungsräumen angeordnet ist. Doch diese Rotunde ist alles

---

<sup>8</sup> Bredekamp, Horst: Museen als Avantgarde, in: Tietenberg, Anette (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999, S.

andere als ein heiliger Ort. Sie ist nach oben offen und durch sie hindurch führt, mit einer Mauer vom Inneren des Museums abgetrennt, der öffentliche Fußweg. Nie ist der Bereich des städtischen Lebens direkter mit dem der musealen Kontemplation konfrontiert worden als hier. Ist das noch Ironie oder ist das schon Hohn? Die sakrale Funktion, die Schinkel der Rotunde zumaß, scheint jedenfalls in ihr genaues Gegenteil verkehrt.

Ähnlich ungewöhnlich für ein Museum wie der Hang am Rande der Stadtautobahn ist die Stelle, an der kalifornische Architekt Frank O. Gehry das *Guggenheim Museum in Bilbao* errichtete. Er hat den Standort zwischen Bahngleisen, Autobahnbrücke und Hafengelände selbst gewählt und herausgefordert durch die Monotonie einer heruntergekommenen Industrielandschaft ein Museumsbau hingestellt, der in seiner Singularität keinerlei Vorbilder hat und die Stadt in vieler Hinsicht völlig veränderte. Der vielstimmige Faltenkoloss aus Stein, Stahl und Glas mit seiner silbernen Titanhaut ist mit einem Computerprogramm geplant worden, das bis dahin nur im Flugzeugbau Verwendung fand. Ohne rechten Winkel erinnert das Gebäude mit seinen abstehenden silbernen Schuppen und gezackten Metallflossen an vielerlei: an einen riesigen ans Land gespülten Fisch genauso wie an ein fremdes Raumschiff, das sich aus Unkenntnis der irdischen Geografie in diese abseitige Weltgegend verirrt hat und jetzt aus unbekanntem Gründen nicht wieder wegkommt.



Bilbao: Guggenheim

Der zuvor international nur wenig beachteten baskischen Industriestadt kann das nur recht sein. „Der prächtig verdrehte Bau des kalifornischen Massenbeschleunigers Frank Gehry hat Bilbao nicht nur eine kulturelle Identität geschenkt, das wogende Wunderding hat die Stadt recht eigentlich neu geschaffen. Die Einweihung des Hauses war so etwas wie ein Gründungsakt; erst seit der Eröffnung des Guggenheim existiert die Gemeinde auf dem Globus der Weltkunst. Wohin es vorher nur ein paar Unentwegte verschlug, strömen dank Gehry nun die bildersüchtigen Massen.“<sup>9</sup>

Auch das *Schaulager* von Herzog & de Meuron liegt mitten in einem Industriegebiet. Doch als Publikumsmagnet und regionaler Entwicklungsfaktor wird es sich nicht erweisen. Nicht nur deshalb, weil es in Basel steht, einer Stadt, die anders als Bilbao ohnehin wirtschaftlich prosperiert und immer schon Kulturtouristen angezogen hat, sondern vor allem deshalb, weil sich dieses Museum gar nicht an einen Massenpublikum wendet. Der Name des Hauses, Schaulager, enthält schon den Hinweis auf seine Funktion: es handelt sich um ein ‚Lager‘ von rund 650 Arbeiten zeitgenössischer Kunst aus der Emanuel-Hoffmann-Stiftung, um ein Kunstmagazin also, das seine Schätze allerdings nicht wie üblich in solchen Fällen in Kisten verpackt aufbewahrt, sondern für Experten zur ‚Schau‘ stellt.



Basel: Schaulager

---

<sup>9</sup> Miriam Beul in: FAZ Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16. Okt. 2005, Nr 41, S. V13

Die überwiegende Zeit des Jahres ist das Haus nur für Kunstwissenschaftler, Doktoranten, Restauratoren und ihresgleichen zugänglich, und zwar nach vorheriger Anmeldung. Daneben gibt es jedoch als Trostpflaster für das übrige Publikum im Untergeschoß des Hauses auch immer wieder öffentliche Wechselausstellungen. Der Doppelfunktion des Schaulagers entspricht sein äußeres und inneres Erscheinungsbild. Von außen wirkt das Gebäude wie ein halb verpackter Karton. Die Stelle des Packpapiers übernimmt ein bräunlich gefärbter Verputz, der aus dem Abhub der Baustelle stammt und mit schriftähnlichen Kratzspuren gemustert ist.



Basel: Schaulager (Eingangsseite)

An der Eingangsseite ist das Packpapier noch nicht eingeschlagen und man blickt auf die weiße Vorderwand des Gebäudes. Der kleine Eingang innerhalb eines schmalen Glasbandes wird noch durch ein ganz und gar ungewöhnliches Torhäuschen und einen Eisenzaun gesichert. Abgesehen von diesem Eingang und einer gewellten Lichtspalte auf einer der Außenwände ist das Gebäude völlig zu. Es sieht wirklich aus wie ein Paket. Das Innere der Architektur bestätigt den äußeren Eindruck. Die Geschosse sind im Stil eines Archivregals übereinander gestapelt und enthalten jeweils separierte Lagereinheiten, die sich wie Messeboxen aneinanderreihen. Die Architektur des Schaulagers

symbolisiert die Antwort auf die ungebremst anwachsende Kunstproduktion: sie verwandelt das Museum in eine Lagerstätte.

Verglichen mit der prosaischen Semantik des Schaulagers führt das neue Museum von Jan Nouvel in Paris, das *Musée du Quai Branly* am südlichen Seineufer zurück in den Urwald und die Savanne.



Paris: Musée du Quai Branly

Hinter einer 12 Meter hohen Glas-Palisade, die das zwei Hektar große Areal vom Lärm der Uferstraße abschirmt, und mitten in einem "heiligen Wald" aus Ahorn, Eiche, Kirschen und Magnolien steht der 220 Meter lange Pfahlbau des Museums.



Paris: Musée du Quai Branly

Das rostige Braun, in das er gehüllt ist, erinnert zusammen mit den bunten Kisten, die auf einer Seite daran gehängt sind, an die vormodernen Kulturen jener Kontinente, deren traditionelle Kultobjekte er enthält und als autonome Kunstwerke inszeniert. Nach Auskunft des Architekten soll das Museum ein „Sakralbau“ sein „für mysteriöse Objekte, Träger geheimer Überzeugungen, Zeugen zugleich alter, wie lebendiger Zivilisationen.“<sup>10</sup> Diese Intention unterstützt auch noch das Verwaltungsgebäude nebenan. Seine Fassade ist von einer tropisch-grünen Vegetation aus 180 verschiedenen Pflanzenarten überzogen, die nach einem patentierten System bewässert werden und heftig tropfen. Im Schatten der Eisenarchitektur des Eiffelturms wird hier der Dschungel beschworen. Der Eingang in das Gebäude ist dann auch entsprechend versteckt.

---

<sup>10</sup> zit.n. Stefan Simons, Spiegel Online 20. Juni 2006 URL:  
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,422486,00.html>



Paris: Musée du Quai Branly

Wer ihn gefunden hat, wandert von der Eingangshalle über einen 180 Meter langen sinusförmigen Initiationsweg langsam hinauf zu dem abgedunkelten, geheimnisvollen Reich der Ausstellung, das mit seinem Vokabular aus Baumpfeilern, Schlangenformen und urwaldfarbenen Glasfenstern in einer riesigen Halle ohne Wände und scharfe Grenzen Exponate aus Afrika, Amerika, Ozeanien und Asien verbindet. Die ehemalige Kultfiguren und Ritualgegenstände dieser Weltgegenden wirken hier, von ihrer ursprünglichen Funktion befreit, nur noch durch ihren eigenen Ausdruck: fremd, mächtig und „auf ungeahnte Weise schön.“<sup>11</sup> Sie stehen da von spotlights hervorgehoben als hätten sie darauf gewartet, endlich selber sprechen zu können. Wer sie nicht auf Anhieb versteht, kann sich in ledernen Sitzhöhlen auf kleinen Bildschirmen von weisen Männern und Frauen aus aller Welt ihre Botschaften übersetzen lassen.

All diese Museumsbauten reden von etwas anderem. Einige erzählen von ihrem Inhalt, andere schweifen ab und ergehen sich in Phantasiewelten, wieder andere thematisieren ihre Macht oder offenbaren ihre reale oder gewünschte Gebrauchsfunktion. Manche beziehen sich auf ihre Vorgänger und manche nicht. Und alle formulieren sie ihre Erwartungen an den Besucher und nehmen Stellung zu ihrer Umgebung. Die Semantik der architektonischen Hülle ist

---

<sup>11</sup> Meister, Martina: Die Masken der Anderen, in FR online 21.06.2006

reichhaltig und will verstanden werden. Das ist die Bildungsherausforderung an den Betrachter.

Aber Museen sind nicht nur Gegenstände der Betrachtung, die verstanden, sondern auch Gegenstände des Gebrauchs, die genutzt werden wollen. Und so wie derselbe Stuhl für den Betrachter eine Augenweide sein kann, für den Nutzer aber eine Qual, so auch das Museum. Ein spektakulärer und semantisch reichhaltiger Bau muß nicht notwendig auch besonders brauchbar sein. Doch was heißt brauchbar? Wofür genau werden Kunstmuseen gebraucht? Was ist eigentlich – in ungenauer Terminologie - ihre Funktion? Sie sollen wie alle Bauten ihren Inhalt schützen. Nun gut, das ist selbstverständlich und gilt für jeden Bau. Es soll nicht reinregnen. Selbstverständlich ist vielleicht auch noch oder sollte sein, dass ein Bau umweltverträglich ist und kostengünstig. Doch darüber hinaus, was erwarten wir von der Architektur eines Kunstmuseums sonst noch? Ganz einfach: Sie muß ihren Inhalt nicht nur schützen und bewahren, sondern vor allem der Öffentlichkeit zeigen: den Frauen und Männern, den Kindern und den Erwachsenen, den Fremden und den Einheimischen, den Behinderten und den Nichtbehinderten, den Laien und den Experten, den Neugierigen und den Gelangweilten. Und das ist noch nicht alles. Denn die Werke sollen ja nicht nur einem sehr heterogenen Publikum gezeigt werden, sie sollen auch noch so gezeigt werden, dass sie zugleich die Kontemplation fördern *und* den Dialog, die stille Selbstversenkung *und* den geselligen Umgang. Außerdem sollen die Werke erfreuen *und* belehren. Das ist schon ziemlich viel auf einmal und, wie man weiß, nicht immer kompatibel. Zielkonflikte sind unvermeidbar. Der Streit darüber, ob museale Präsentation von Kunst der Belehrung oder dem ästhetischen Vergnügen dienen soll, steht ja schon am Anfang der modernen Museumsentwicklung und war mit völlig verschiedenen architektonischen Konzeptionen verbunden. Nach Hirt sollte das geplante Berliner Museum dem Studium dienen, also eine Art Akademie sein, in der die Kunstwerke als Forschungsgegenstände den Gelehrten zur Verfügung standen. Dafür hätte ein Schlichtbau gereicht. Nach Schinkel, den Humboldt unterstützte, sollte das Museum dagegen dem ästhetischen Wohlgefallen dienen, also ein Ort der Schönheit sein. Dem konnte nur ein Tempel mit Rotunde entsprechen. Kurz und gut: Die Rede von der Funktion ist auch im Hinblick auf die Architektur des Kunstmuseum, wie schon im Hinblick auf jeden anderen Gebrauchgegenstand, missverständlich. Es gibt immer mehrere Funktionen.

Nehmen wir an, es gelingt durch Hierarchisierung oder durch irgendeine andere Art der Relevanzordnung alle diese diversen Funktionen unter einen Hut zu bringen. Und nehmen wir an, man einigt sich auf die Hauptfunktion des Kunstmuseum nach dem Vorschlag Nelson Goodmans: Das Museum soll die Werke zur Wirkung bringen. Was folgt daraus für die äußere Erscheinungsform des Baus und damit für seine öffentliche Semantik? Anders gefragt: Wie soll das Verhältnis von Gebrauchsfunktion und Erscheinungsbild, von Bauzweck und

Raumsprache aussehen? Das ist ein Grundproblem der Architektur und es wird heute am Beispiel der Museumsarchitektur besonders heftig und differenziert geführt.

Wie so oft gibt es zwei denkbare Extrempositionen. Sie markieren die Endpunkte einer kontinuierlichen Skala, auf der sich alle empirischen Fälle bewegen: Auf der einen Seite dominiert die Gebrauchsfunktion über der Erscheinungsform, auf der anderen Seite die Erscheinungsform über der Gebrauchsfunktion.

In ersten Fall übernimmt die Architektur eine dienende Rolle. Sie ist der nüchterne Rahmen, der sich um den eigentlichen Inhalt legt und alles daransetzt, ihn zur Wirkung zu bringen. Das geschieht etwa dadurch, dass sie Räume von angemessener Größe bereitstellt, eine klare durch die Logik der Raumfolge erschlossene Wegführung anbietet und für genügend und geeignetes Licht sorgt. Es wird niemanden wundern, wenn er hört, dass es in erster Linie die Künstler sind, die im Interesse ihrer Werke von der Museumsarchitektur eine derart zurückhaltende und unterstützende Gestik verlangen. Der Bau soll unauffällig sein und sich aufs nötigste beschränken. „Vier Wände, Licht, das von oben kommt, zwei Türen, eine für die, die hereinkommen, die andere für die, die hinausgehen“, auf diese knappe Formel hat Markus Lüpertz die Forderungen der Künstler an das Museum gebracht.<sup>12</sup> Und sein Kollege Baselitz ergänzt und differenziert: „Das beste Licht kommt von oben, der beste Raum für diesen Zweck hat geschlossene hohe Wände, wenig Türen, keine Seitenfenster, Oberlicht, keine Stellwände, keine Fußleisten, keine Sockel, keine Paneele, keinen reflektierenden Fußboden, und schließlich auch keine Farben“.<sup>13</sup>

Das sind präzise, aber auch radikale Forderungen an die räumlichen Bedingungen der Kunstpräsentation. Weil die Architekten diese Bedingungen nicht schaffen wollten oder nicht schaffen konnten, jedenfalls nicht schufen, plante Baselitz 1977 auf der Dokumenta 6 für die Arbeiten von A.R. Penck, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz und Per Kirkeby ein Gebäude, das alle seine Anforderungen erfüllen sollte. Das programmatische von Baselitz „Bilderbude“ genannte Projekt, wurde zwar nicht realisiert. Aber es entsprang offensichtlich der Verpflichtung des Künstlers gegenüber dem eigenen Werk und dem seiner Freunde und Zeitgenossen und muß nicht unbedingt auch für die Werke anderer Epochen gelten. Baselitz hatte wohl den für die Präsentation von moderner Kunst so bewährten, erfolgreichen Raumtypus des „white cube“ vor Augen,

---

<sup>12</sup> Markus Lüpertz: Kunst und Architektur, in: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.Kat. hgg von Heinrich Klotz und Waltraut Krause, Frankfurt am Main, S.30-33

<sup>13</sup> zit.n.Edelbet Köb: Die Stimme der Künstler, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Kunsthau Bregenz (Hg.), Köln 2000, S. 8

einen nüchternen Ausstellungs- oder Galerieraum, der allerdings in seinen radikal reduzierten Varianten dazu neigt ins Gegenteil umzuschlagen: in einen Sakralraum, der nicht der Kunst dient, sondern sie erzeugt.

Aber man muß ja nicht gleich zum white cube greifen, um ein der Kunst dienliches Museum zu bauen. Es gibt viele gelungene Beispiele für Museumsarchitektur, die ihre eigenen Ambitionen auf Selbstdarstellung unterdrückt und sich ganz in den Dienst der Kunstwerke stellt. Ein bekannter und hoch gelobtes Fall ist die *Gemäldegalerie in Berlin*. Von vorne ist sie kaum sichtbar. Sie versteckt sich aus lauter Bescheidenheit und Zurückhaltung hinter dem missratenen Eingang des Kulturforums. Erst von der südlichen Seitenstraße her erkennt man das nüchterne lang hingestreckte Haus. Seine Neutralität nach außen die schon fast an Gesichtslosigkeit grenzt, ist Ausdruck, wie Bredekamp so schön erkannt hat, einer „introvertierten Abkehr“ von den Bausünden der Umgebung.<sup>14</sup> Die Gemäldegalerie ist nach innen gewandt. Sie schließt gewissermaßen die Augen, um das Koordinatensystem des Ganzen umzupolen und für das Innen ein neues Außen zu schaffen. Und dieses Außen des Innern tritt völlig in den Dienst der Kunst. Die Raumgröße, die Wandgestaltung und die raffinierte Lichtführung unterstützen die Wirkung der Kunstwerke auf eine geradezu optimale Weise. Auch für den Besucher ist vorgesorgt. In eigens abgetrennten Eckräumen kann er sich auf glänzenden Holzbänken ausruhen ohne die Bildersäle mit seiner Anwesenheit zu verstopfen. Selbst die große Wandelhalle im Zentrum des Komplexes, die von Ferne an das Innere einer maurischen Moschee oder den Patio de los Leones auf der Alhambra erinnert und wie diese völlig frei ist von Bildern, dient den Bildern, den abwesenden nämlich. „Die riesigen Wandflächen bleiben von Kunstwerken frei, als bildeten sie Andachtsflächen für die wohl im Mai 1945 im Flakbunker Friedrichshain verbrannten Großgemälde“.<sup>15</sup>

Zum dienenden Typus der Museumsarchitektur, wenn auch nach außen sichtbarer und nach innen durchaus nicht ohne Züge einer gewissen Selbstbezogenheit gehört auch die *Pinakothek der Moderne* in München. Sie löst in überzeugender Weise die ungewöhnliche Aufgabe gleich vier verschiedene Sammlungen in einem Bau so aufeinander zu beziehen, dass sie sich wechselseitig kommentieren und stützen, aber nicht stören. Das gelingt durch eine völlig entmythologisierte Verwendung der Rotunde.

---

<sup>14</sup> Bredekamp, Host: Weg mit dem Zweck! Die Museumsarchitektur emanzipiert sich vom Nutzbau zum Kunstwerk in: DIE ZEIT 28/1998

<sup>15</sup> ebd.



München: Pinakothek der Moderne (Foyer)

Während sie in der Stuttgarter Staatgalerie immerhin noch zum Ausstellungsbereich gehört und nur deshalb der durchquerende öffentliche Fußweg als ironisches Aperçu verstanden werden kann, fungiert die Rotunde in dem Münchner Bau von Braunfels ganz prosaisch allein als zentrales Foyer in der Mitte des Baus. Hier sind Kasse, Shop und Gardarobe untergebracht. Durch die diagonale Achse, von der sie gekreuzt wird, wirkt die Rotunde sehr dynamisch. Fast scheint es so als würden die Besucher von hier wie auf einer Drehscheibe in die vier Abteilungen des Museums geschleudert. Die Diagonale sorgt jedenfalls für einen gehörigen Drive und weist den Publikumsströmen die Richtung über die großen inneren Freitreppen, die neben der Rotunde ein weiteres Schinkelelement darstellen und der Innenseite des Baus eine gewisse Grandezza verleihen. Sie wird verstärkt durch die großen Fenster, die wieder ähnlich dem Vestibül bei Schinkel Ausblicke auf die Stadt erlauben und Innen und Außen aufeinander beziehen.



München: Pinakothek der Moderne (innere Freitreppe)

Das letzte Element aus dem Stilgedächtnis des Architekturbewusstseins, das direkt von Schinkel übernommen wurde, sind die schlanken großen Säulen, die auf zwei Seiten die Eingangsbereiche markieren. Sie geben dem Museum von außen eine repräsentative Gestalt und fügen es zwanglos ein in das Ensemble der beiden anderen Pinakotheken, der alten und der neuen. Ganz selbstverständlich und ohne historisierenden Nachgeschmack wiederholt dieser Bau mit einfachsten, fast minimalistischen Mitteln nocheinmal in demokratischen Zeiten das Tempelmotiv des 19. Jahrhunderts und macht es der Kunst dienstbar.



München: Pinakothek der Moderne (Eingang mit Säulenkolonnaden)

Den Gegensatz zum dienenden Typus der Museumsarchitektur bilden auf der anderen Seite der Skala jene Bauten, die ihre Aufgabe, die Werke zur Wirkung zu bringen, vernachlässigen und sich tendenziell nur noch selbst inszenieren. Sie unterwerfen die Kunst und missbrauchen sie am Ende zur bloßen Dekoration. Im Zweifelsfall stören die Kunstwerke sogar und werden in Gedanken schon entfernt. Es ist als würden die Museen, die sich jahrelang die enervierende Kritik der Künstler haben anhören müssen, nun den Spieß umdrehen. Während es den Avantgardebewegungen darum ging die Kunst aus dem Museum zu befreien, geht es heute manchem Architekten darum, das Museum von der Kunst zu befreien. Die Architektur soll selber ein autonomes Kunstwerk sein. Wolf Prix von Coop Himmelb(l)au hat 1991 bei einem Vortrag die Konsequenzen daraus unmissverständlich und in aller Offenheit gezogen: „Wenn Architektur, insbesondere ein Gebäude Kunst ist, ist es sein eigenes Museum und benötigt demnach keine Kunst“.<sup>16</sup> Die Schlußfolgerung ist vielleicht richtig, aber die Prämisse ist sicher falsch. Wenn Architektur Kunst ist, ist sie nämlich keine Architektur mehr. Architektur bleibt immer ein Gebrauchsgegenstand, selbst wenn sie dieses Gattungsmerkmal durch exzentrische Baukörper, spektakuläre Fassaden und verschwenderisch hochgezogene Eingangshallen bisweilen

---

<sup>16</sup> zit.n.Edelbert Köb: Die Stimme der Künstler, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Kunsthaus Bregenz (Hg.), Köln 2000, S.8

vergessen machen möchte. Die autonome Bauskulptur ist bestenfalls ein imaginärer Fluchtpunkt der Architektur. Sie kann sich ihm nähern, aber sie kann ihn nicht erreichen.

Das früheste und viel kommentierte Beispiel für eine solche Annäherung an den imaginären Fluchtpunkt der autonomen Bauskulptur ist das seit 1943 geplante und 1959 fertiggestellte *Guggenheim Museum von Frank Lloyd Wright in New York*. Von außen erscheint es inmitten der Wolkenkratzer von Manhattan wie der mahnende auf den Kopf gestellte Stumpf des Turms von Babel.



New York: Guggenheim Museum

Innen ergibt der Baukörper eine einzige Rotunde, die durch eine Plexiglaskuppel Licht von oben empfängt und an deren Innenwände eine breite Fußgängerrampe sich spiralförmig an den Bildern vorbei, je nach dem von wo man schaut, nach oben oder nach unten windet. Die Wirkung dieses Baus ist aus nahezu allen Perspektiven beeindruckend und hat ihn von Anfang an in den Rang einer Ikone

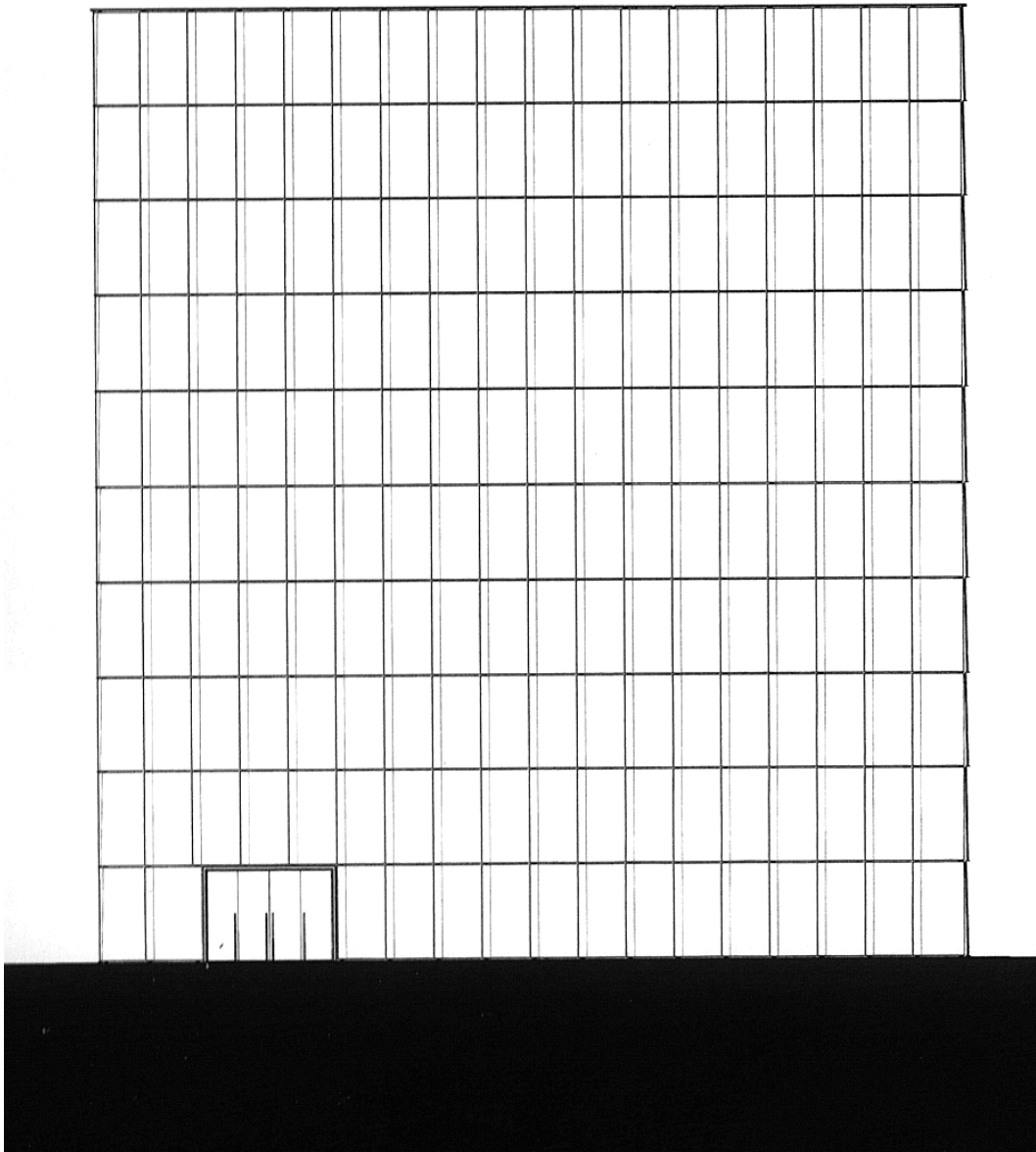
der Architekturgeschichte gehoben. Doch als Kunstmuseum ist er dysfunktional. An den Wänden der schrägen Rampe hängen alle Bilder schief. Der Besucher, der angehalten wird, die Rampe von oben nach unten zu durchwandern, kommt gar nicht zur Ruhe. Wenn er vor einem Bild stehen bleiben will, muß er sich gegen die Gravitationskraft stemmen und in schräger Stellung vor den schrägen Bildern ausharren. Solche Schikanen verleiten zur flüchtigen Betrachtung. Der Betrachter wird durch diese Architektur zum Passanten gemacht, der auf der Rampe immer in derselben Richtung nach unten an den Bildern vorbeieilt. Natürlich haben das die Kritiker gesehen und von Anfang an moniert. Schon für den Mäzen des Museums Salomon R. Guggenheim und seine Inspiratorin Hilla Rebay war der spiralförmige Galerieraum ein Problem: „We do not want the paintings to be overlooked by the visitors“.<sup>17</sup> Mit der Fertigstellung des Baus ist dieses Problem dann offensichtlich geworden. Das Stammhaus der Guggenheim Museen in New York galt von nun an für viele, vor allem für viele Künstler als der Sündenfall der Museumsarchitektur. Daniel Buren hat die Kritik mit einem ironischen Schlenker vielleicht am schärfsten auf den Punkt gebracht. »Das Guggenheim Museum ist exemplarisch für eine Architektur, die, so umfangend und aufnahmebereit sie auch scheint, in Wirklichkeit alles ausschließt, was sich (normal) in ihr zeigt, und zwar zugunsten der Ausstellung ihrer selbst. Ihre Umarmung kommt einer Erstickung gleich. Von solcher ‚Umhüllung‘ wird jedes Werk, das sich ihr ahnungslos anheimgibt, unwiderruflich aufgesogen und rettungslos hineingezogen in die Spiralen und Kurven dieser Architektur...Solche Architektur ist verhängnisvoll für die Kunst, wie wir sie kennen, sie macht aber zugleich deutlich, wo die Grenzen dieser Kunst liegen. Solche Architektur macht Vergnügen.“<sup>18</sup>

Architektur, die Vergnügen macht, bietet auch das *Kunsthaus in Bregenz* von Peter Zumthor. Doch auch dieser Bau, der in seinem minimalistischen Auftreten bescheiden wirkt bis zur Grenze der Manieriertheit, kümmert sich nicht um die Kunstwerke, die er beherbergt.

---

<sup>17</sup> zit.n. Bredekamp, Horst: Museen als Avantgarde, in: Tietenberg, Anette (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999, S. ; Die Auseinandersetzungen mit dem Architekten über diesen Punkt dürfen neben Finanzierungsschwierigkeiten mit verantwortlich gewesen sein für die lange Planungszeit

<sup>18</sup> ebd.



Bregenz: Kunsthalle (Ansicht Südost, Haupteingang)

Der rechteckige Quader steht wie eine autonome Skulptur rätselhaft und streng in einer historischen Häuserzeile am Ufer des Bodensees. Seine Haut wird von schuppenartig angeordneten transluzenten Glasplatten gebildet, die an einem verdeckten Stahlgerüst hängen und dem Bau den Charakter eines Leuchtkörpers verleihen. Sie nehmen das wechselnde Licht des Himmels, das Dunstlicht des Sees in sich auf und strahlen es gebrochen je anders wieder zurück. Mit Ausnahme des Eingangs und der Anlieferung wird die kristalline Reinheit dieser Hülle durch keine Eingriffe und Öffnungen gestört. Je nach Blickwinkel, Tageszeit und Witterung schimmert jedoch etwas von der inneren Struktur des Gebäudes hindurch. Es besteht aus vier identischen übereinander gestapelten Räumen aus gegossenem Beton, die durch einen schmalen Treppenaufgang miteinander verbunden sind. Das nötige Licht wird durch die Glasplatten hindurch über eine raffinierte Lichtdecke tief ins Innere geführt. Das aufwendige und ausgeklügelte Belichtungssystem lässt eigentlich nichts zu wünschen übrig.

Doch die kompromißlose Gestaltung der Ausstellungsräume gibt den Kunstwerken darin kaum eine Chance zum Atmen. Die Wände sind aus Sichtbeton, der mit dem hellgrauen fugenlos verlegten Terazzo des Bodens kooperiert und einen zwingenden alles dominierenden Raumeindruck hervorruft. Was hier hängt, wird unweigerlich zur Dekoration herabgestuft. Diese Räume dienen nicht der Kunst, sondern beherrschen sie. Es gibt weder Einbausysteme noch Hängeschienen und die Wände können nicht für Ausstellungszwecke gestrichen werden. Das Gebäude ist vollkommen unflexibel, selber ein geschlossenes Werk. Es kommt den Kunstwerken, für die es da sein soll, nicht einen Millimeter entgegen. Um das minimalistische Erscheinungsbild nicht zu stören, werden alle weiteren profanen Nutzungen und Serviceeinrichtungen, wie Verwaltung, Büchershop und Cafe aus dem „Ausstellungshaus“ in ein unmittelbar angrenzendes Nebengebäude verlagert.



Bregenz: Kunsthalle (Ausstellungsraum)

Die Kunsthalle in Bregenz ist in ihrem konsequenten Purismus sicher ein Sonderfall. Doch mit dem Vorwurf, ihre Verpflichtung gegenüber den Kunstwerken nicht nachzukommen und stattdessen sich selbst zu inszenieren, hat sie es nicht allein zu tun. Auch andere neuere Museumsbauten sehen sich mit diesem Vorwurf konfrontiert: Neben dem Guggenheim in New York und dem Kunsthalle in Bregenz natürlich auch Gehrys Silberling in Bilbao, das Jüdische Museum in Berlin von Liebeskind oder James Stirlings Stuttgarter Staatsgalerie.

Alle diese Bauwerke versuchen sich von der dienenden Rolle gegenüber den Werken, die sie bewahren und ausstellen sollen zu emanzipieren und selber dem imaginären Fluchtpunkt der autonomen Bauskulptur nahezukommen. Sie können diesen Fluchtpunkt zwar nicht erreichen, sie können nicht selber autonome Kunst werden, ohne gleichzeitig aufzuhören Architektur zu sein. Doch allein die Ambition reicht aus, um diesen selbstbezüglichen Typ der Museumsarchitektur für andere Bildungsbewegungen verantwortlich zu machen als den dienenden Museumstyp.

Die dienende Architektur setzt alles dran um die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Werke zu lenken und diese zur Wirkung zu bringen. Zu diesem Zweck tritt sie selbst zurück. Sie macht sich tendenziell unsichtbar und bestimmt das Verhalten der Besucher ohne dass es von diesen bemerkt wird. Weil sie durch die Wände nicht hindurchgehen können, weichen die Besucher automatisch aus. Sie folgen auf der Suche nach den Kunstwerken, ohne sich Rechenschaft abzugeben, den vorgeschriebenen Wegen, treppauf und treppab, rechtsherum und linksherum. Meist ist die Raumnutzung in den Museen nicht rigide festgelegt, sondern erstreckt sich über eine Bandbreite von möglichen Alternativen. Doch wie reichhaltig die alternativen Wege auch sein mögen: am Ende determiniert die Architektur das Verhalten. Noch die Augenbewegungen mit denen der Besucher zur Orientierung das Gebäude von außen und die Räume von innen abtastet, werden von der Architektur erzwungen.<sup>19</sup> Durch ihre raumschaffende Materialität legt sie unausweichlich fest, wie sich der Nutzer bewegt und wie nicht. Dadurch entstehen sensomotorische Gewohnheiten und Besuchsrouninen, die sich als Eindrücke in den Körper eintragen, ohne je bewusst realisiert worden zu sein. Die dienende Architektur prägt, wie alle funktionierenden Gebrauchsgegenstände unbemerkt den Verhaltensstil des Publikums und auch seine in das Körpergedächtnis eingelagerte Erwartungen.

Die selbstbezügliche Museumsarchitektur dagegen bricht diese Erwartungen auf. Sie funktioniert nicht wie gewohnt. Sie stellt sich quer, öffnet überraschende Gänge und Blickachsen und zwingt den Besucher seine eingeschliffenen Routinen aufzugeben. Das führt automatisch zur Irritation. Plötzlich ist die Orientierung weg. Der Besucher findet den Ausgang nicht mehr. Das gewohnte Werkzeug Architektur gebärdet sich unversehens tückisch und eigensinnig. Es verlangt ungeteilte Aufmerksamkeit. Um sich zurechtzufinden bleibt dem Besucher nichts anderes übrig als diesem Verlangen zu entsprechen. Sein Verhältnis zur Museumsarchitektur wird reflexiv. Er fängt an sich auf die Architektur zu konzentrieren und sie selbst nach pragmatischen Verhaltenshinweisen und symbolischen Bedeutungen zu befragen. Man könnte auch sagen: er beginnt die Architektur als Gebrauchsanweisung zu lesen und ihre

---

<sup>19</sup> Vgl. Rittelmeyer, Chr.: Schulbauten positiv gestaltet. Wie Schüler Farben und Formen erleben, Wiesbaden, Berlin 1994, bes.S.16ff

Semantik zu entziffern. Das ist verglichen mit der selbstverständlichen und d.h. bewusstlosen Nutzung sicher ein wichtiger Bildungseffekt der modernen spektakulären Museumsbauten. Aber er ist eben oft erkauft mit der Abwendung von den Kunstwerken, deren optimale Präsentation der eigentliche Zweck des Museums ist. Die architektonische Hülle verselbständigt sich und stiehlt, etwas salopp formuliert, dem Inhalt die Schau.

Die Frage ist ob das so sein muß. Gibt es eine Alternative zu dem Kampf um die Pole Position in der Aufmerksamkeit des Besuchers, bei dem immer eine Seite das Nachsehen hat: entweder die Architektur, die auf ihre eigenen Potenziale verzichten muß und als neutraler Behälter zum Dienst an der Kunst gezwungen wird oder die Kunst, die ihre Wirkung nicht entfalten kann, weil sie bei einer exaltierten Architektur nur noch als Dekorationsstück Anerkennung findet? Logisch denkbar ist eine solche Alternative. Sie besteht in einem Paragone, bei dem beide, Hülle und Kern, Architektur und Kunst, weder addiert noch aufeinander reduziert werden, sondern sich wechselseitig steigern und zu ihrer jeweils eigenen Wirkung bringen. Nicht die wechselseitige Rücksichtslosigkeit und nicht die wechselseitige Unterwerfung bringen die Lösung, sondern der stimulierende Wettstreit zum Nutzen beider. Dieser als Lösung imaginierte Streit zwischen der architektonischen Hülle und ihrem musealen Kern kann natürlich sehr verschiedene Ausprägungen annehmen: er kann heftig und sanft geführt werden, er kann mehr oder weniger ernst oder ironisch verlaufen, er kann die Unterschiede und er kann die Übereinstimmungen akzentuieren und er kann mit dem Säbel oder mit dem Florett ausgefochten werden. Er muß nur ein Streit, ein produktiver Dialog, bleiben, wenn er als Lösung gelten soll. Die Idealform dieses stimulierenden Wettstreites oder auch produktiven Dialoges, bei dem jede Seite die jeweils andere respektiert und zur Wirkung bringt, hat keine empirische Entsprechung. Doch es gibt durchaus eine Reihe von modernen Museumsbauten, die sich dieser Idealform annähern. Manchmal handelt es sich dabei um Kunstmuseen, deren Architektur für eine bestehende Sammlung entworfen wurde, wie im Falle des Felix Nussbaum Museums in Osnabrück von Daniel Libeskind. Manchmal ist die Museumsarchitektur auch das glückliche Resultat einer engen und freundschaftlichen Kooperation zwischen Künstler und Architekt, wie im Falle der Museumsanlage auf der Insel Hombroich. Dann kommt es zu einer Bildungsbewegung, die sich nicht mehr zwischen Architektur und Kunst entscheiden muß, sondern beide umfasst.

## **Literatur**

Beul, Miriam: Das Wunder von Bilbao, in: FAZ Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 16. Okt. 2005, Nr 41, S. V13.

Bredekamp, Horst: Museen als Avantgarde, in: Tietenberg, Anette (Hg.): Das Kunstwerk als Geschichtsdokument, München 1999

Bredekamp, Host: Weg mit dem Zweck! Die Museumsarchitektur emanzipiert sich vom Nutzbau zum Kunstwerk in: DIE ZEIT 28/1998

Cladders, Johannes: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland. Dissertation, Universität Osnabrück, 1988.

Frimmel, Sandra: Vor dem Abriss kommt die Kunst, taz Nr. 7738 vom 10.8.2005

Kaprow, Allan: Tod im Museum, Wo seid Ihr, süße Muse?, (1967) in: Karavagna, Chr./Kunsthhaus Bregenz (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Verlag Buchhandlung König, Köln 2001

Karavagna, Chr./Kunsthhaus Bregenz (Hg.): Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Verlag Buchhandlung König, Köln 2001

Klotz, Heinrich; Kruse, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart, 1982.

Köb, Edelbet: Die Stimme der Künstler, in: Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern, Kunsthhaus Bregenz (Hg.), Köln 2000

Lampugnani, Vittorio Magnago; Sachs, Angeli: Museen Für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten; Mit einer Einführung von Vittorio Magnago Lampugnani, einem Essay von Stanislaus von Moos und Beiträgen von Friedrich Achleitner. München; London; New York, 1999.

Lüpperz, Markus: Kunst und Architektur, in: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Ausst.Kat. hgg von Heinrich Klotz und Waltraut Krause, Frankfurt am Main, S.30-33

Mack, G.: Kunstmuseen: auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Basel: Birkhäuser, 1999.

Maier-Solkg, Frank: Die neuen Museen. Köln: Dumont Literatur und Kunst, 2004.

Martin, O.: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des zweiten Kaiserreiches. Mainz, 1983.

Newhouse, Victoria: Towards a New Museum. Themonacelli Press, Inc. 1998, deutsch: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern 1998.

Piano, Renzo: Mein Architektur-Logbuch, Hatje Verlag, Ostfildern 1997

Plagemann, Volker: Das Deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. Band 3, Schriften zur Kunst des 19. Jahrhunderts. München, 1976.

Rabe, Ana Maria: Spanische Museen für zeitgenössische Kunst. Der gegenwärtige Museumsboom in Spanien und sein geschichtlicher Hintergrund, in: museumskunde 68, 2/2003

Rittelmeyer, Chr.: Schulbauten positiv gestaltet. Wie Schüler Farben und Formen erleben, Wiesbaden, Berlin 1994

Schilgen, J.: Neue Häuser für die Kunst. Museumsbauten in Deutschland. Fröhlich & Kaufmann, 1992.