Museumsarchitektur

Autor(en): **Fumagalli, Paolo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **81 (1994)**

Heft 1/2: **Kunst im Inneren und im Äusseren = L'art à l'intérieur et à l'extérieur = Art inside and outside**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-61469

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

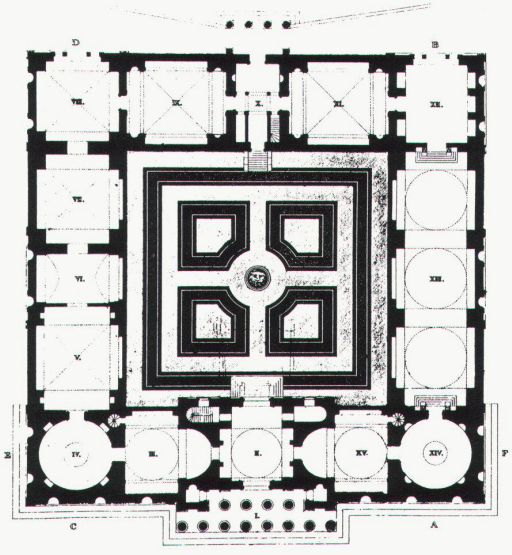
http://www.e-periodica.ch

Museumsarchitektur

Die Architektur des Museums hat sich seit dem letzten Jahrhundert in Form, Funktion und Bedeutung verschiedentlich gewandelt, parallel zur historischen, kulturellen und technologischen Entwicklung des Entwerfens und Bauens. Ebenso radikal hat sich in dieser Zeitspanne das im Museum ausgestellte Kunstwerk verändert, bezüglich Form, Dimension und Bedeutung, und selbstredend auch das Publikum, das sich die Kunstwerke in den Museen ansieht, seine Kultur, sein Geschmack, seine sozialen Voraussetzungen, die Art, wie es ein Kunstwerk beurteilt, ja sogar sein Verhalten: der elitäre Kunstliebhaber des vergangenen Jahrhunderts ist durch den schaulustigen Kunstkonsumenten des Massentourismus unserer Zeit ersetzt worden.

Depuis le siècle dernier, l'architecture du musée a évolué diversement en forme, fonction et signification, et ceci parallèlement au développement historique, culturel et technologique du projet et de la construction. Pendant la même période, l'œuvre d'art exposée au musée s'est modifiée tout aussi radicalement en forme, dimension et importance et, cela va de soi, également le public contemplant les œuvres d'art des musées, dans sa culture, son goût, son contexte social, sa manière de juger une œuvre d'art et même son comportement: l'amateur d'art élitaire du siècle passé a fait place aux consommateurs curieux du tourisme de masse contemporain.

Parallel to the historical, cultural and technological developments in design and construction, museum architecture has changed considerably in terms of its form, function and significance since the last century. Equally radical are the changes of form, dimensions and significance in the works of art exhibited in museums, not to mention the members of the public who visit the museums and who have changed in terms of their culture, taste, social premises, the way in which they judge a work of art, and even their behaviour: the elitist art lover of the past century has given way to curious consumers of the mass tourism of our time.



Leo von Klenze, Glyptothek, München, 1830

Die *Glyptothek* (1830) und die *Alte Pinakothek* (1836) in München, beide durch Leo von Klenze erbaut, waren die ersten wichtigen, zum Museum bestimmten Gebäude der Architekturgeschichte. Die Kunstwerke verlassen endlich die Privatsammlungen, wo sie nur einigen wenigen zugänglich waren, und werden öffentlich ausgestellt. Während 1824 das *Sir John Soane's Museum* in London das beinah groteske Beispiel einer Privatsammlung veranschaulichte, wo sich an jeder Ecke und allen verfügbaren Wänden Kunstobjekte aus aller Welt zusammendrängten,[1] wurden für die *Alte Pinakothek* die Eingangsatrien und Treppenhäuser erfunden, durch die man in die weiten, von oben belichteten Säle gelangt, in denen die Kunstwerke – endlich für alle sichtbar – ausgestellt sind.

Aber zwischen diesen ersten Prototypen des Museums und einem Museum des Neuen Bauens oder gar einem heutigen Museum klaffen Abgründe. In der *Alten Pinakothek* wird die Übereinstimmung von Architektur und ausgestelltem Kunstwerk zelebriert; der Bau ist ein Tempel, in dem der Kunst in all ihren Ausdrucksformen keine Grenzen gesetzt sind, in dem Architektur, Malerei und Skulptur miteinander verschmelzen in jenem künstlerischen Einklang, der die Architekturgeschichte bis zur Apotheose des Jugendstils zu Anfang dieses Jahrhunderts prägte. Das moderne Museum hingegen veranschaulicht die Rationalität einer Epoche, in der – zu Recht oder zu Unrecht – jede Sache ihre eigene Wesensart hat. Ebenso wie das 20. Jahrhundert den Bruch zwischen der Architektur und den übrigen Kunstgattungen bedeutet, bringt es auch die klare Trennung von Museumsbau und Museumsgut, von Gefäss und Inhalt. Die neue Museumsarchitektur sieht «aseptische», in Form, Farbe und Belichtung neutrale Räume vor: eine Haltung, die im Namen eines rigorosen Purismus nicht qualifiziert, sondern zurücknimmt, um indifferente, aber effiziente Räume zu schaffen, in denen jedes beliebige Kunstobjekt ausgestellt werden kann.

Diese Scheidung von Behälter und Inhalt, diktiert durch die Autonomie, die jede künstlerische Ausdrucksform für sich beansprucht, bewirkt natürlich eine zunehmende Verklärung der Werte und Bedeutungen der einzelnen Ausdrucksformen.

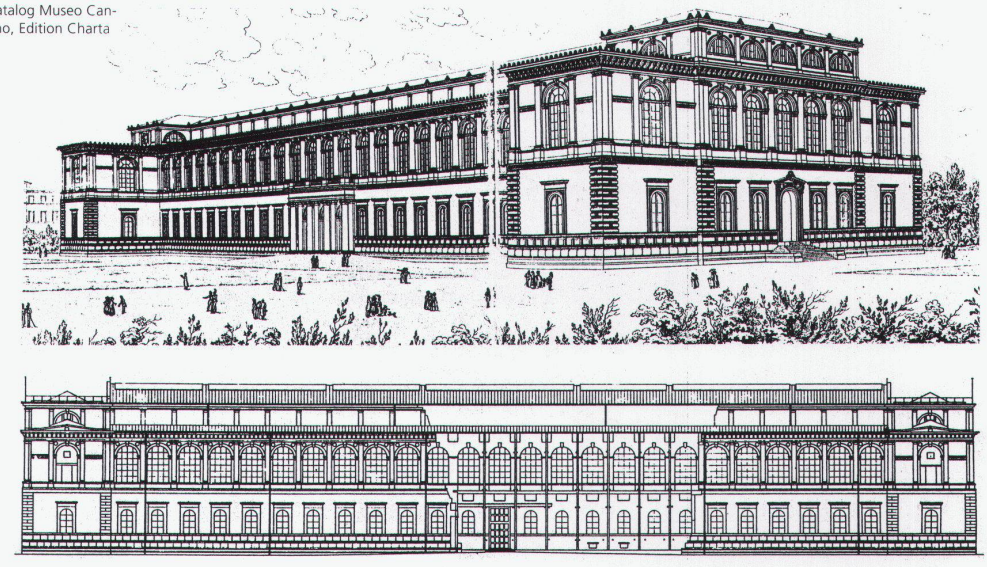
Verklärung des Inhalts bedeutet, dass Kunstobjekte eigens als Ausstellungsgut für Museen geschaffen werden oder gar dass Objekte erst einen künstlerischen Wert erlangen, wenn sie in einem Museum ausgestellt sind. Wie Maurice Besset[2] richtig beobachtet, ist das aufsehenerregendste Beispiel dieser Art das Urinoir «Fountain» von Marcel Duchamps (1917): es wird in dem Moment zum Kunstobjekt, als man es von der Wand abgelöst, aus seinem Funktionszusammenhang gerissen, in einem Museum aufstellt.

Verklärung des Behälters bedeutet, dass die Architektur gegenüber dem Kunstwerk autonom, dass sie – neben dem oder gar als Alternative zum ausgestellten Kunstwerk – selbst zum Objekt der Wertschätzung wird. Erstes Beispiel dafür ist das berühmte Guggenheim-Museum in New York, das Frank Lloyd Wright 1959 realisierte, ein Bau, der mehr noch des Raumerlebnisses als der ausgestellten Kunstwerke wegen einen Besuch wert ist. Aussergewöhnlich sind nicht nur die Qualität des Innenraumes, die Typologie der Spirale als kontinuierlich sich fortsetzender Weg für den Kunstbetrachter, oder das Licht, das den Raum erhellt, sondern die Präsenz des Baus im städtischen Kontext: durch die auffällige und plastische Form des Baukörpers vermag er sich den umstehenden Hochhäusern gegenüber zu behaupten. Diese Architektur ist von einer solchen Kraft, dass das Museum bei der Einweihung als – negatives – Beispiel für das Vorherrschen der Architektur gegenüber dem Kunstwerk angeführt wurde.

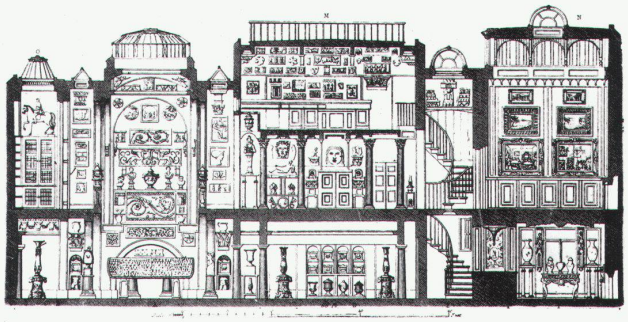
Wrights Museum war in den fünfziger Jahren noch die Ausnahme, wie der amerikanische Meister selbst eine Ausnahme war. In den folgenden Jahren jedoch untermauerten die an Einfluss gewinnenden Massenmedien und der immer stärker werdende Widerhall beim Publikum das Primat des architektonischen Objektes. Das Ausstellungsgut wird zunehmend sekundär gegenüber dem Ausstellungsort. Françoise Choay schreibt zu diesem Thema: «Hauptfunktion des *Centre Pompidou* ist die Werbung. Der Bau hat in erster Linie die Auf-

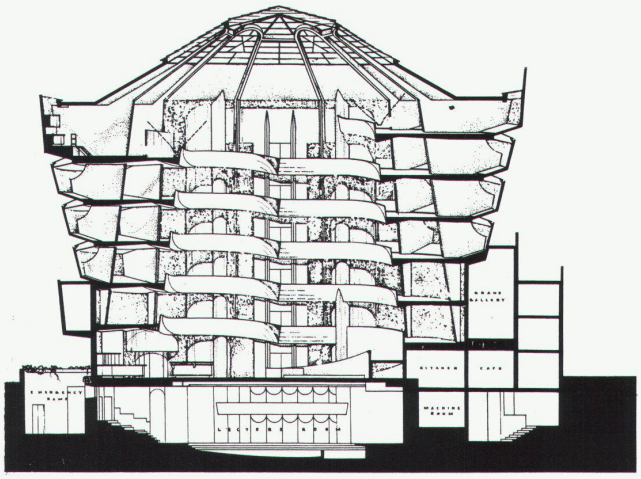
1 Das Sir John Soane's Museum ist heute zugänglich, 13 Lincoln's Inn Fields, London

2 Maurice Besset: Opere, spazi, sguardi, in: Museo d'Arte e architettura, Museumskatalog Museo Cantonale d'Arte Lugano, Edition Charta



Leo von Klenze, Alte Pinakothek, München, 1836



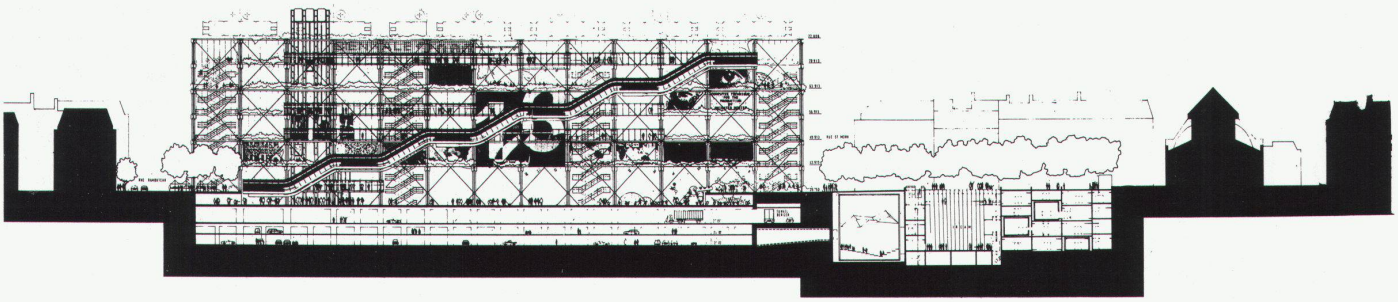


merksamkeit potentieller Besucher auf sich zu ziehen, sowohl *in situ* als auch durch sein über die Medien verbreitetes Bild. Entscheidend ist daher seine ikonografische Prägnanz, oder besser noch, seine *imageabilité*, in dem Sinne, dass er sich dazu eignen muss, als eingängiges zweidimensionales Bild reproduziert zu werden. Es handelt sich, in anderen Worten, um eine Architektur mit Signalwirkung, wie sie in vorstädtischen Agglomerationen zu finden ist. Auf den Museumsbau bezogen, privilegiert dieses Konzept die Hülle gegenüber dem Inhalt. Denn es ist die Verpackung, die Aufmachung – in der Industrie als Konditionierung bezeichnet –, die den Zustrom des Publikums massgeblich beeinflusst.»[3]

Das *Centre Pompidou* in Paris von Rogers und Piano (1977) wird zum Leitbild für das «neue Museum», für eine Architektur des Prestige, die auch – manchmal sogar überwiegend – als Bild wirkt.

Auch das *Museum of Contemporary Art* in Los Angeles von Arata Isozaki (1986) kann – im guten wie im schlechten – als Modell für das zeitgenössische Museum gelten. In ihm sind, auch in typologischer Hinsicht, alle Merkmale des heutigen Museums, samt seinen krassen Widersprüchen, enthalten. Gebaut für grosse Besucherzahlen, für ein Publikum, das zuweilen auch kulturelle und künstlerische Interessen pflegt, in erster Linie wohl aber auf Unterhaltung aus ist, steht es für eine Architektur, bei der die Begegnung mit dem Kunstwerk lediglich eine unter vielen Episoden innerhalb des Programms darstellt. In diesem Sinne nehmen die Nebenräume im MOCA einen grossen Teil der überbauten Fläche in Anspruch, während man sich als weiteres «Lockmittel» für das Publikum eine lange, komplizierte *promenade architecturale* ausdachte, auf welcher der Besucher von aussen, von der Stadt, über eine Abfolge von formal kraftvoll gestalteten Orten ins Museum hineingeführt wird: Es sind dies Räume von doppelter Höhe, aus-

3 Françoise Choay: Il museo d'arte oggi: tempio o supermercato della cultura?, in: QA10, Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura, Mailand 1990



John Soane, Sir John Soane's Museum, 13 Lincoln's Inn Fields, London, 1792–1824

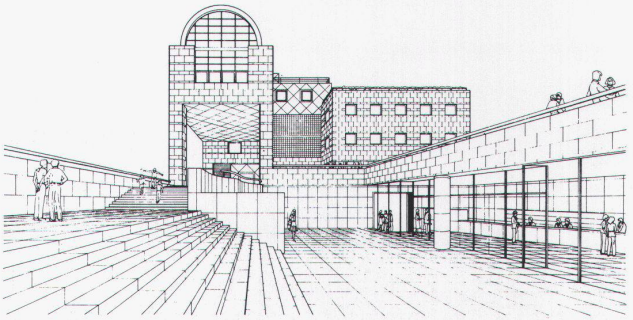
Frank Lloyd Wright, Guggenheim-Museum, New York, 1959

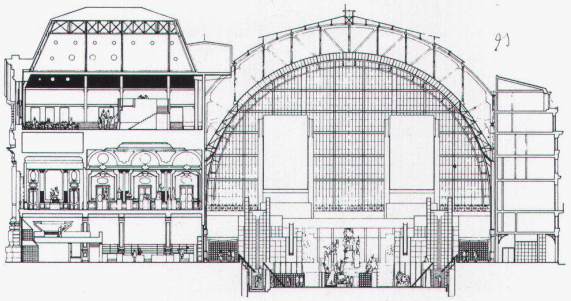
Piano & Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977

ladende Mauern, die den gewundenen Parcours begleiten, und ins Momumentale gesteigerte Formen. Nicht zuletzt präsentiert sich Isozakis Bau nach aussen als eine Ansammlung elementarer Formen, von Kubus, Pyramide und Zylinder, als eine Architektur, die bildhauerische Eigenschaften von womöglich grosser Kraft ausspielen will, als Gegengewicht zu den umstehenden Wolkenkratzern und dem amorphen Siedlungsgefüge einer Stadt wie Los Angeles. Aber, muss man hinzufügen, das MOCA ist auch Teil eines *urban development*, eines Geschäftszentrums am Rande einer grossen städtischen Überbauung, einer baulichen Investition, die lediglich eineinhalb Prozent der Gesamtkosten für den Bau des Museums vorsah. Das Museum hat also, in amerikanischen Dimensionen gesehen, etwa die Bedeutung einer Skulptur im Park, einer Zutat neben einem öffentlichen Gebäude; es ist das, was man auf Deutsch «Kunst am Bau» nennt.

Im Rahmen einer analysierenden Betrachtung des zeitgenössischen Museums kommt Isozakis schönem Gebäude eine Sonderstellung zu: Aufgrund der Fragen, die es aufwarf, leitete es eine wichtige Debatte ein. Der Beizug internationaler Star-Architekten trägt heute mit dazu bei, dass die Entwicklung vom Museum für wenige zum Museum der grossen Besucherzahlen, zum Museum für alle, begleitet ist von einer neuen Auffassung von Architektur als etwas Verspieltem, Oberflächlichem, mehr und mehr zur Ware Degradiertem. Vielleicht ist dieser Schritt notwendig, vielleicht ist dies der Tribut, der bezahlt werden muss, im Moment, wo die Kunst nicht mehr elitär, sondern auch für die grosse Masse da ist, die endlich Zugang zu den Museen und zur Kunst gefunden hat.

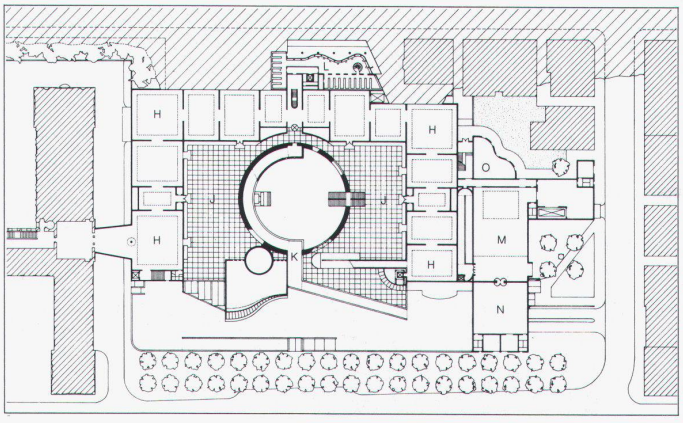
Die Museumsarchitektur hat in den letzten Jahrzehnten die verschiedenartigsten Bauten hervorgebracht, von jenen sozusagen Skulpturhaften, bei denen auf Form und äusseres Erscheinungsbild Wert





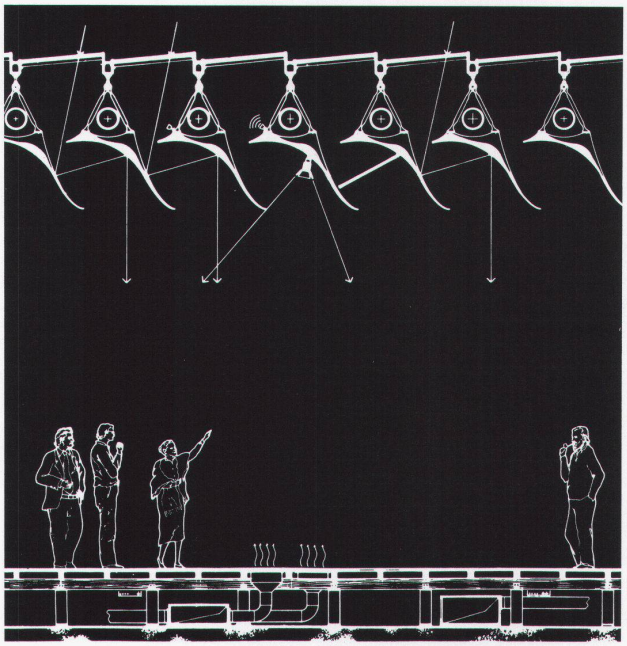
Arata Isozaki, Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles, 1986

Gae Aulenti, Musée d'Orsay, Paris, 1986



James Stirling, Staatsgalerie, Stuttgart, 1984

Renzo Piano, Menil Collection, Houston, 1987

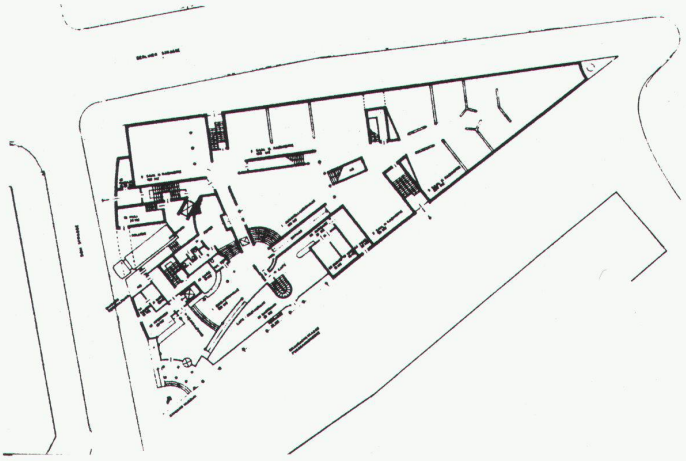


Richard Meier, Museum für
Kunsthandwerk, Frankfurt, 1985

gelegt wird, bis hin zu jenen, die eine Sensibilität für andere Inhalte verraten. Während das *Musée d'Orsay* in Paris von Gae Aulenti (1986) ebenfalls zu jenen Architekturen gehört, die dem Besucher theatralisch «zuzwinkern», profitieren andere von der Freiheit des Architekten, höher gesteckte Ziele anzuvisieren.

Beim Museum in Stuttgart (1984) brachte James Stirling, abgesehen vom architektonischen Dialog mit den benachbarten historischen Zeugen, eine ungewöhnliche Übereinstimmung von Aussen und Innen zustande, so als dringe die Stadt selbst in das Gebäude ein, eine Architektur, die zum spielerischen Verweilen zwischen öffentlichen und privaten Wegstationen einlädt. Die Innenräume des Museums für die *Menil Collection* in Houston von Renzo Piano (1987) überzeugen durch die Sensibilität der Lichtführung. Die verschiedenen Museumsbauten in Frankfurt, vom *Museum für Kunsthandwerk* von Richard Meier über das *Architekturmuseum* von Ungers bis zum *Postmuseum* von Behnisch und dem *Museum für Moderne Kunst* von Hollein, stellen in ihrer Gesamtheit eine kulturelle Leistung dar, die der Stadt ihren Stempel aufdrückte.

Der Wandel des zeitgenössischen Museums hat natürlich sehr viel komplexere Hintergründe als lediglich das Bestreben, die Architektur zum Manifest zu erheben. Andere entscheidende Faktoren kamen hinzu. Es muss vor allem zur Kenntnis genommen werden, wie sehr sich das Kunstwerk selbst gewandelt hat. Es sind nicht mehr nur kleinformatige Bilder und Skulpturen, die ausgestellt werden sollen, es sind auch Gemälde von enormer Grösse, die in den heimischen vier Wänden längst keinen Platz mehr fänden. Es geht auch um bewegliche Skulpturen, Maschinen, die immensen Raum beanspruchen, um gebührend gewürdigt werden zu können. Werke der *Land Art* besetzen selbst ganze Säle.

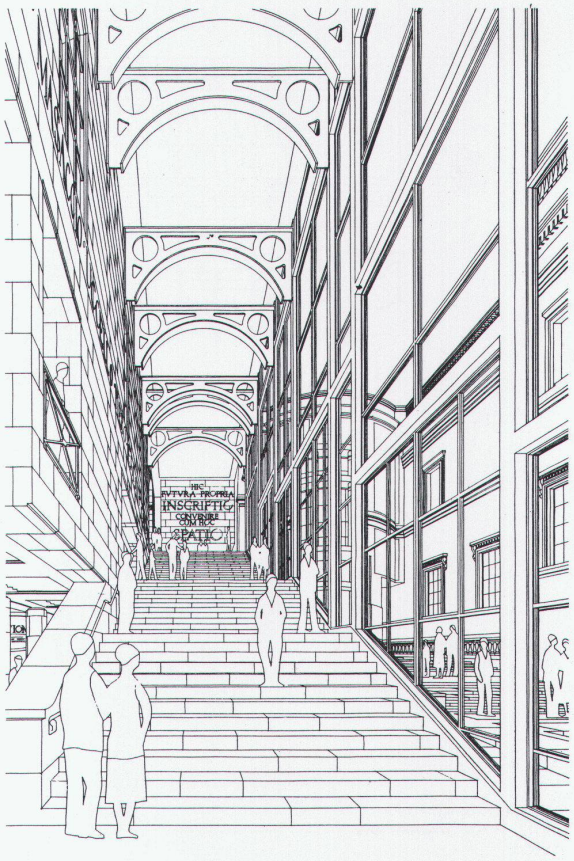


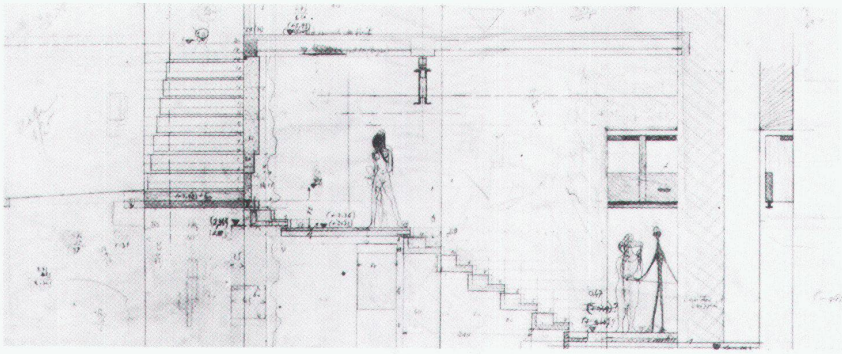
Hans Hollein, Museum
für Moderne Kunst, Frankfurt, 1991

Parallel zu den Umwälzungen in der künstlerischen Ausdrucksweise hat sich auch die Funktion des Museums geändert: es werden nicht mehr über Jahre dieselben Werke gezeigt, sondern wechselnde Ausstellungen organisiert, die vielleicht einige Monate dauern und von denen jede ihre eigene Ausstattung verlangt. Dies setzt sich in besondere bauliche Massnahmen um, wie mobile Wände, anpassbare Beleuchtungssysteme, veränderbare Farbgebung, auswechselbare Bodenbeläge.

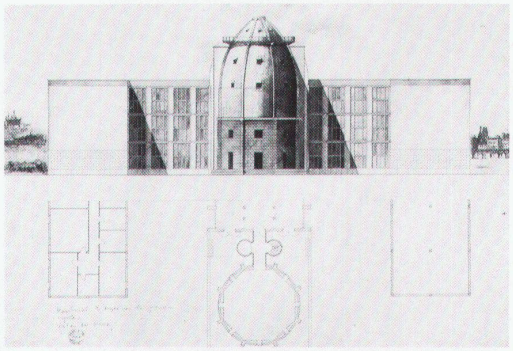
Zudem hat sich auch die Rolle des zeitgenössischen Museums entscheidend gewandelt. Es ist nicht mehr nur der Ort, wo Kunstwerke ausgestellt werden, sondern «ein öffentliches Gefäss mit vielfacher Bestimmung», bei dem nicht nur die Ausstellungssäle wichtig sind, sondern auch jene Räume, die früher nebensächlich waren. Dafür einige Beispiele: Das Eingangsfoyer mit der Billettkasse muss die Besuchermassen aufnehmen können, die unternehmungslustig aus dem vor dem Eingang geparkten Bus steigen. Die Verkaufsräume für Bücher, Kataloge, Reproduktionen, Ansichtskarten, Posters, Videotapes und Dias werden von einer Invasion von Souvenirjägern heimgesucht, ein für das Museum äusserst einträgliches Geschäft. Es braucht Einrichtungen wie ein Restaurant oder eine Bar, wo sich die Besucher ausruhen und verpflegen können. Dann ist das Museum heute auch ein Ort aktiven Studiums, es bietet Konferenz- und Aufenthaltsräume an, eine Bibliothek, Studierzimmer. Nicht zu vergessen die immer grösseren Räumlichkeiten für die Verwaltung, für Restaurationsarbeiten und als Lager. Während im 19. Jahrhundert das Verhältnis der Ausstellungsräume zu den Nebenräumen 9:1 betrug, kann es heute 1:2 sein.

Diese Orte der Zerstreuung für die lärmigen Massen sind für den Architekten und Entwerfer nicht nur ein auf funktionaler Ebene zu lösendes Problem. Es gilt auch zwischen den Dimensionen des Foyers,



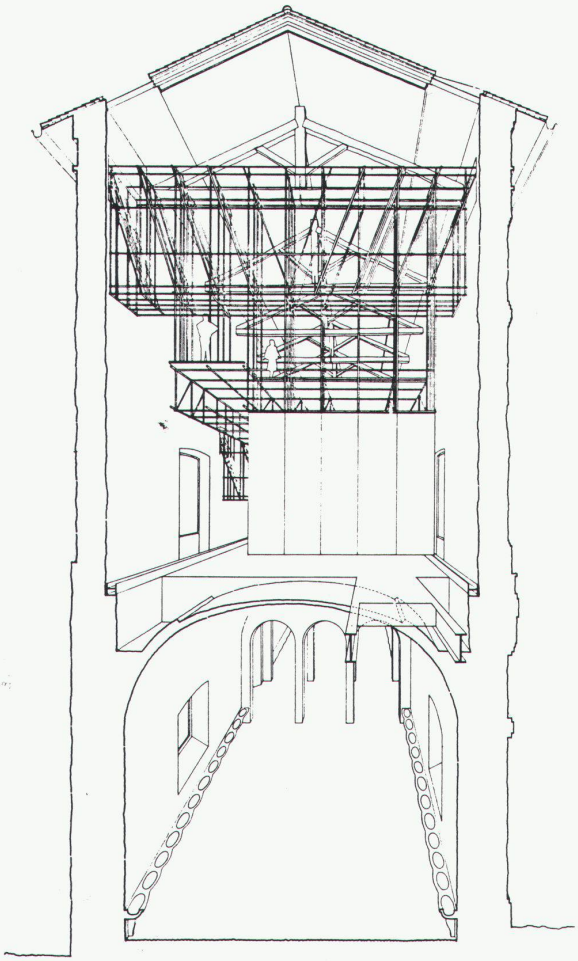


Carlo Scarpa, Museum im Castelvecchio, Verona, Skizze, 1964



Robert Venturi, Sainsbury Wing, National Gallery, London, 1991

Aldo Rossi, Bonnefanten-Museum, Maastricht, Entwurf, 1990

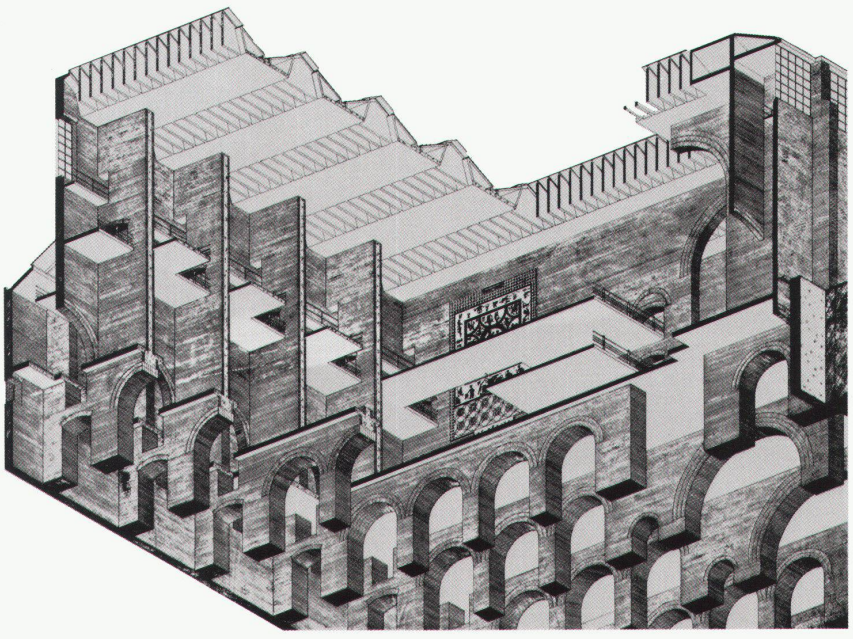


das Hunderte von Personen aufnehmen muss, und jenen des Kunstwerkes, den Quadratzentimetern der Gemälde, zu vermitteln. Es ist dies ein Problem des Übergangs vom einen Massstab zum anderen, das zum Beispiel Robert Venturi zum Entwurfsthema machte, als er den neuen Flügel der *National Gallery* in London plante, den er 1991 ausführte. Der Amerikaner löst es mit einer Abfolge von ungleichartigen Räumen, durch die er den Besucher in einer fortschreitenden Entfremdung von der «Aussenwelt» an die ausgestellten Objekte heranführt, bis dieser deren Massstab verinnerlicht hat und zu einer Serie von kleinen Sälen – mit der Sammlung von Renaissance-Gemälden – gelangt, einfachen Kammern, eine neben der anderen, von oben belichtet, in der Tradition der klassischen Museen.

Gegen das Babel des zeitgenössischen Museums ereifert sich Aldo Rossi, Projektverfasser des neuen *Bonnefanten-Museums* in Maastricht: «Im allgemeinen sind viele zeitgenössische Museen ein Betrug. Häufig versuchen sie, den Besucher abzulenken, das Ganze elegant zu machen, mit einem – wie man von einem Schauspiel sagt – dem Bühnenbild analogen Konzept. Ein gutes Schauspiel braucht keine Bühnenbilder oder theatralische Erfindungen; diese gehören zu einer anderen Art von Schauspiel, die ohne Zweifel ihre Art von Glaubwürdigkeit und Berechtigung hat. Aber sie betreffen nicht das Theater und die Architektur.»[4]

Es lässt sich nicht bestreiten: Jedes der von den internationalen Stars der Architektur geschaffenen Werke ist ein wichtiger Beitrag, um das Verständnis des Phänomens Museum der letzten Jahre zu vertiefen, sei es durch seine sozialen Aspekte, sei es durch jene kulturellen des Kunstbetriebs. Eins neben dem andern ausgestellt in einer Vitrine, wären sie verdienstvolle Glieder in der Kette der Architekturgeschichte. Wohl aber weniger in der Geschichte des Museums. Warum?

4 Aldo Rossi: Wissenschaftliche Selbstbiographie, Verlag Gachnang & Springer, Berlin, S. 84

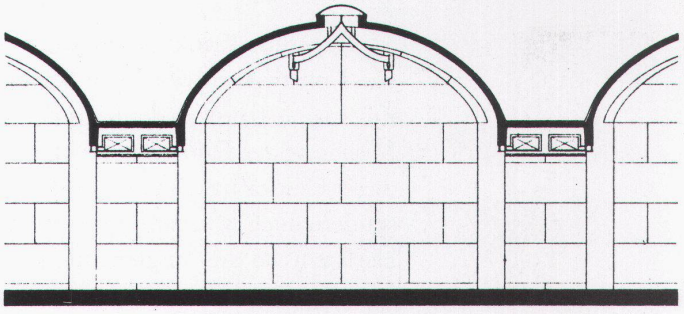


Guido Canali, Galleria Nazionale, Palazzo della Pilotta, Parma, 1986

Rafael Moneo, Museum für Römische Kunst, Merida, 1984

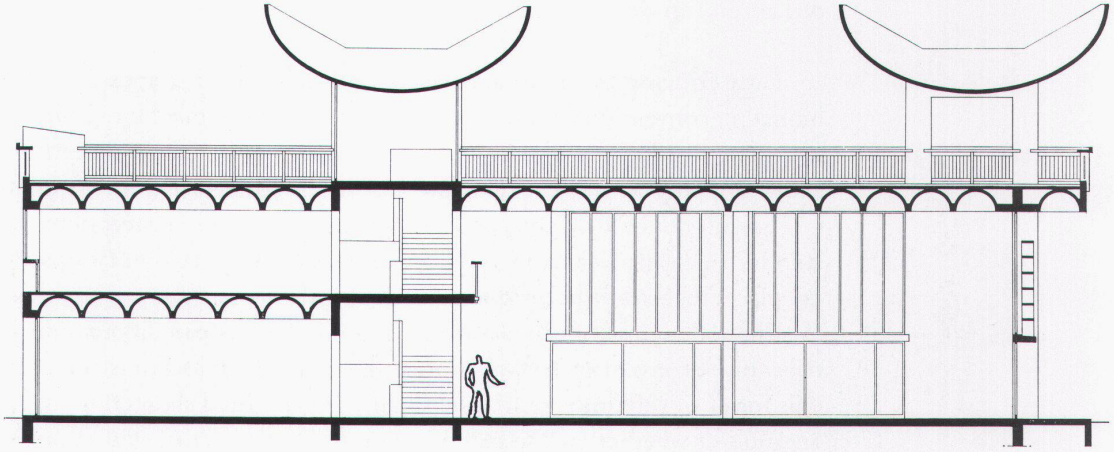
Weil man sich gern an die liebevolle Aufmerksamkeit erinnert, mit der Carlo Scarpa im *Castelvecchio* in Verona jedes einzelne Kunstwerk auf raffinierte Stahlsockel stellt und mit strahlendem Licht übergiesst. Man empfindet ähnliche Bewunderung für das Museum in Merida von Rafael Moneo, fabelhafte architektonische Hülle für die römischen Funde, Bewunderung für die *Galleria Nazionale* in Parma, im Palazzo della Pilotta, umgebaut von Guido Canali, in dem das Wegthema eine besondere Bedeutung gewinnt. Von einem Museum sprechen, heisst auch vom (Tages-)Licht reden: «We knew», schreibt Louis Kahn, «that the museum would always be full of surprises. The blues would be one thing one day; the blues would be another thing another day, depending on the character of the light. Nothing static, nothing static as an electrical bulb, which can only give you one yota of the character of light. So the museum has as many moods as there are moments in time, and never as long as the museum remains as a building will there be a single day like the other.»[5]

Das Licht, es prägt Kahns *Kimbell-Museum* in Fort Worth. Es spielt die Hauptrolle in der *Fondation Maeght* in Saint-Paul-de-Vence, erbaut vom fast vergessenen Josep Lluís Sert in Zusammenarbeit mit Braque, Miró und Calder. *P.F.*



Übersetzung aus dem Italienischen: Christa Zeller

5 Light is the theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum, Kimbell Art Foundation, Fort Worth, Texas, 1975, S. 16: «Wir wussten, dass ein Museum immer voller Überraschungen sein würde. Die Blautöne würden, je nach Art des Lichtes, nicht jeden Tag dieselben sein. Es gibt nichts Statischeres als eine Glühbirne, die nur eine einzige Spielart des Lichtes offenbart. So hat das Museum so viele Stimmungen, als es Augenblicke gibt im Ablauf der Zeit, und nie, solange das Museum als Gebäude besteht, wird dort ein Tag gleich sein wie der andere.»



Louis Kahn, Kimbell-Museum, Fort Worth, 1972

Josep Luís Sert, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1964