



Museum of Comic and Cartoon Art - NY

DIPLOMARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades einer
Diplom-Ingenieurin

Studienrichtung: Architektur

Verena Auer

Technische Universität Graz
Erzherzog-Johann-Universität
Fakultät für Architektur

Betreuer: Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Architekt Roger Riewe
Institut: Architekturtechnologie

April/2013

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen/Hilfsmittel nicht benutzt, und die den benutzten Quellen wörtlich und inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Graz, am

.....

(Unterschrift)

Englische Fassung:

STATUTORY DECLARATION

I declare that I have authored this thesis independently, that I have not used other than the declared sources / resources, and that I have explicitly marked all material which has been quoted either literally or by content from the used sources.

.....

date

.....

(signature)

Danksagung

Besonderer Dank gilt meiner Familie und all jenen, die mich bei meinem Studium und in allen erdenklichen Bereichen bestens unterstützt haben. Danke auch, dass ihr immer für mich da seid, mir immer nur Gutes sprecht und mir mit Rat und Tat zur Seite steht.

Großen Dank auch jenen, die in direkter Verbindung mit meiner Diplomarbeit stehen.

An dieser Stelle möchte ich mich bei Herrn Univ.-Prof. Dipl.-Ing. Architekt Roger Riewe für die wertvollen und aufschlussreichen Gespräche bedanken.

Inhaltsverzeichnis

Lower East Side I	13
Vorgeschichte	14
Entwicklung der Lower East Side	19
Das Leben in der Lower East Side	24
Veränderungen und deren Auswirkungen auf die Lower East Side	28
Kunstszene in der Lower East Side	33
Lower East Side heute	34
Comic II	39
Überblick	40
Medien des Comics	41
Geschichte des Comics	46
Comics heute	52
Ausstellen von Karikaturkunst	54
Museum of Comic and Cartoon Art – MoCCA	56
Museen III	59
Das Museum als Bauaufgabe	60
Städtebauliche Bedeutung - das Museum als neue Kathedrale	74
Das Museum als Institution	76
Das Museum - Bedeutung heute	83
Museen in Amerika	86
Salamon R. Guggenheim Museum - NY	90
Museum of Modern Art - NY	102
New Museum of Contemporary Art - NY	120
Entwurf IIII	137
Einleitung	138

Bauplatz	139
Raumprogramm und Organisation	150
Entwurfserläuterung	152
Die einzelnen Bereiche	154
Grundrisse	158
Schnitte	168
Ansichten	173
Galerien	177
Wege durch das Museum	182
Schaubilder	186
Literaturverzeichnis	193

LOWER EAST SIDE

über ein Viertel in New York



Vorgeschichte

Über New York

Jede Metropole birgt eine spannende Story und New York bietet hinsichtlich Größe, Komplexität und Geschichte genügend Stoff für ein grandioses Epos. Durch zahlreiche gegensätzliche Charaktere, einen dramatischen Handlungsverlauf ist dieses zutiefst anrührend und bewegend, wie es sich für gute Literatur nun einmal gehört.¹

„Diese Erzählung ist reich an Superlativen. So hielt New York etwa den Rekord für die größte Einwohnerzahl, die höchsten Gebäude, die längsten Brücken, die meistbenutzte U-Bahn und den meistfrequentierten Hafen der Erde. Sein Völker- und Kulturmix ist der mannigfaltigste auf unserem Globus. Es gibt mehr Zeitungen, Zeitschriften, Verlage, Theater, Galerien und Restaurants als irgendwo sonst. [...]

Diese Erzählung ist aber auch reich an Widersprüchen. Als wohlhabenste Stadt Amerikas beherbergt New York seit Mitte des 19. Jahrhunderts zugleich ein immenses Potenzial an Armut. Als riesige öffentliche Bühne ist New York zugleich ein Patchwork kleiner Communities, kosmopolitisch und provinziell in einem. Für viele Ausländer repräsentiert es Amerika; für viele Amerikaner repräsentiert es alles Ausländische. Eine Stadt die sich kontinuierlich selbst niederreißt und wieder aufbaut, die Innovationen verkörpert und doch das reichste historische Erbe des Landes beherbergt. Eine fantastische Zukunftsvision und zugleich ein Fenster in die Vergangenheit. Die ultimative Stadt der Finanzen und die ultimative Stadt der Fantasie, ein Ort, an dem Macht, Geld und Kreativität von den ersten

Anfängen an untrennbar mit einander verwoben waren.“²

[Eine Geschichte, in der die Lower East Side wohl eine der Hauptrollen einnimmt – Anm. d. Verf.]

Anfänge

Der Brite Henry Hudson war im September 1609 der erste Europäer, der in New York zu Land ging. Ursprünglich beauftragt durch die Niederländer die Nordwestpassage nach China zu suchen, fand er jene Insel, über die er sagte, dass es dort Getreide, Holz, Felle und Land für Ackerbau im Überfluss gebe. Erst 1621 wurde die Kolonie, namens Nieuw Nederland, von den Niederländern, auf dem entdeckten Stück Land gegründet. Die 1624 errichtete Siedlung an der Südspitze der Insel erhielt den Namen Nieuw Amsterdam und schließlich kaufte der Generalgouverneur Peter Minuit im Jahre 1626 den Einheimischen, Lenape-Indianern, die gesamte Insel „Manna-hata“ für nur 60 Gulden ab.³ (Abb. 1, Abb. 2)

Im Gegenteil zu Boston und Philadelphia wurde New York ursprünglich nicht als religiöse Gemeinde gegründet, sondern als Handelskolonie. Eine der Folgen dieser völligen Ausrichtung auf den Handel war, dass es für die Aufnahme in die Kolonie keinerlei religiöse oder ideologische Kriterien gab.⁴

Ab 1647 wurde dann aber nicht nur landwirtschaftlicher Anbau und der Handel mit Tierfellen betrieben, sondern auch der Sklavenhandel brachte mehr Wohlstand. So wurde aus der ursprünglichen Siedlung schon bald eine Gemeinde mit 1500 Einwohnern, 340 Häusern, einer Schule, einem Postamt, einem Hospital, einem Gefäng-

¹ Vgl. Burns/Sanders 2005, XIII.

² Burns/Sanders 2005, XIII.

³ Vgl. Burns/Sanders 2005, 6-9.

⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, XIII.



Abb. 1
Die älteste Ansicht der Stadt, vermutlich aus dem Jahre 1626. Kryn Fredericks, ein Ingenieur stellte die Windmühle und die Häuser detailgetreu dar, die Festung wurde jedoch nie vollendet.



Abb. 2
1639 zeichnete der Kartograf Johannes Vingboom die „Manatus-Karte“

Abb. 1: Burns/Sanders 2005, 7.

Abb. 2: Burns/Sanders 2005, 11.

nis, einem Armen- und Weisenhaus und einer Polizeiwache. Nichtsdestotrotz herrschte zu diesem Zeitpunkt immer noch ein Mangel an Arbeitskräften, was ein weiterer Grund dafür war, warum jeder Einwanderer willkommen war. So konnte man in Neu-Amsterdam bereits 1654 achtzehn verschiedene Sprachen hören, berichtete ein Angehöriger der Kompanie.⁵

Erst mit der Übernahme durch die Briten 1664 wurde die Stadt nicht nur in New York, nach dem Bruder des englischen Königs (Karl II) dem Herzog von York umbenannt, sondern die Kolonie begann, als ein wichtiges Bindeglied in einer Kette von britischen Besitzungen an der Atlantikseite Amerikas zu profitieren.⁶ Bald wurde der Hafen New Yorks zu einem der wichtigsten des Welthandelsnetzes und die Hafenstadt begann rapide zu wachsen. Bereits um 1740 konnte New York 11.000 Einwohner zählen und am East River drehte sich alles um Schiffe und Handel und der königliche Gouverneur stellte fest, dass New York die am schnellsten wachsende Stadt Amerikas sei.⁷ Dennoch war New York im 18. Jahrhundert immer noch eine kompakte Siedlung an der Südspitze Manhattans, die aber die Grenzen von New Amsterdam längst überschritten hatte.⁸ (Abb. 3)

Die Lower East Side als Farmland

Zu dieser Zeit war das Gebiet der späteren Lower East Side noch Farmland wohlhabender Bürger, großteils im Besitz zweier: Hendrick Rutgers besaß das Grundstück südlich der heutigen Division Street und James Delancey gehörte das Land im Norden.⁹ Der Delancey- Grundbesitz war damals sogar einer der größten auf Manhat-

tan und die französische Delancy Hugenotten Familie wahrscheinlich eine der wohlhabendsten Familien auf der Insel. Da diese aber während der Unabhängigkeitsbewegungen auf der Seite der Britischen Krone stand, wurde sie nach deren Kapitulation (im Jahre 1783) ins Exil getrieben, ihr Grundstück von der Stadtkommission konfisziert und unter Spekulanten aufgeteilt.¹⁰ während Hendrik Rutgers weitgehende Teile seines Farmlandes der Kirche vermachte.¹¹

Ein erwähnenswerter Spekulant war der deutschstämmige Pelzhändler Jacob Astor, welcher ab 1800 begann ein jedes Stück unbebautes Land aufzukaufen und so war kurze Zeit später der Großteil der Lower East Side in seinem Besitz.¹²

Wachstum der Stadt und das neue Straßenraster

Rasant dehnte sich New York zu Beginn des 19. Jahrhunderts von Manhattans Südspitze nach Norden aus. Zuwanderer ließen die Einwohnerzahl 1810 auf nahezu 100.000 steigen – und sie wuchs ständig weiter. Schon zu dieser Zeit war New York der größte Überseehafen der USA und deren bevölkerungsreichste Stadt. Doch breitete sich die Stadt zunächst völlig unkontrolliert aus, bis Bürgermeister DeWitt Clinton 1811 einen einzigartigen städtebaulichen Entwurf vorlegen ließ: „the grid“ - den Grundriss für eine streng geometrisch geordnete Weltstadt.¹³ Ein weitflächiges Straßennetz mit 155 Quer- und 12 Längsstraßen, das die Insel in 2000 Häuserblöcke gliedert.¹⁴ (Abb. 4)

Das Straßenraster war das Gegenmodell zu den un-

⁵ Vgl. Burns/Sanders 2005, 13f.

⁶ Vgl. Burns/Sanders 2005, 19ff.

⁷ Vgl. Burns/Sanders 2005, 24f.

⁸ Vgl. Burns/Sanders 2005, 30.

⁹ Limmer/Dolkart o. J., URL <<http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>>.

¹⁰ Vgl. Naurecka o. J., URL <<http://www.nysonglines.com/delancey.htm>>, in www.nysonglines.com.

¹¹ The City of New York o. J., URL <<http://www.nyc.gov/html/nycha/html/developments/manrutgers.shtml>>.

¹² Vgl. Burns/Sanders 2005, 51.

¹³ Vgl. Kulpok 2008, URL <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937.html>>.

¹⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, 52.



Abb. 3

Die Karte aus dem Jahre 1767, von einem Britischen Offizier zeigt, dass New York zu dieser Zeit noch eine kompakte Siedlung an der Südspitze war.

Abb. 3: Burns/Sanders 2005, 31.

regelmäßig gewachsenen Städten der Alten Welt. Tatsächlich gaben solch pragmatische Überlegungen wohl den Ausschlag: Die neu gestaltete Stadt sollte gut regierbar sein und einen reibungslosen Verkehr ermöglichen. Man wollte sie leicht reinigen können, um Seuchen zu verhindern und Ruhe bzw. Ordnung ohne große Mühe aufrechterhalten.

Der Entwurf der Kommission stellte eine bis dahin unbekannte Kombination von planerischer Nüchternheit und sozialer Kontrolle dar. Außerdem meinten die beteiligten Planer, wären gerade ausgerichtete und rechtwinklige Häuser am billigsten zu bauen und am komfortabelsten zu bewohnen.¹⁵ Die regelmäßigen Areale des Rasters waren somit hervorragend für Immobiliengeschäfte im großen Stil geeignet.

Den Grund, auf dem die Straßen errichtet wurden, konfiszierte die Stadt.¹⁶

Die im Gebiet der Lower East Side entstandenen Blocks wurden meist weiter in einzelne Bauplätze zergliedert, in der Regel 25 Fuß breit und 100 Fuß tief, die dann wiederum an weitere Entwickler und Spekulanten verkauft oder verpachtet wurden, welche meist Einfamilien-Reihenhäuser darauf errichten ließen.¹⁷



Abb. 4
Straßenraster

¹⁵ Vgl. Kulpok 2008, URL <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937.html>>.

¹⁶ Vgl. Kulpok 2008, URL <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937-2.html>>.

¹⁷ Vgl. Limmer, Ruth/ Dolkart o. J., URL: <<http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>>.

Abb. 4:Burns/Sanders 2005, 52f.

Entwicklung der Lower East Side

Wirtschaftsaufschwung - die Entstehung der Slums

Ein weiteres großes Bauvorhaben DeWitts war der Erie-Kanal, der 1825 fertig gestellt wurde. (Abb. 5)

Durch ihn wurde eine direkte Verbindung zwischen New York und dem nordamerikanischen Kernland geschaffen¹⁸ und die Stadt wurde so mehr denn je zur Drehscheibe des Handels.¹⁹ Die damit verbundenen Handelsaktivitäten gaben in Folge nur noch mehr Anstoß zur weiteren Industrialisierung:²⁰ Werften entstanden am East River, Dampfschiff- und Eisenbahnbau kurbelten ebenso die Produktion an, wie die neue Techniken zur Massenproduktion. Eisenhüttenwerke mit steigendem Mitarbeiterbedarf siedelten sich entlang Hudson River und East River an.²¹ Dadurch entstanden Arbeitsplätze, die immer mehr Immigranten anlockten, welche der Metropole wiederum zu industriellen Höchstleistungen verhalfen.²² Somit hatte New York nicht mehr länger nur die Funktion der Hafenstadt, sondern wurde auch zum Einfallstor in die Vereinigten Staaten, als in den darauf folgenden Jahrzehnten tausende und später sogar hunderttausende Einwanderer in die Stadt strömten.²³ Allein 1854 nahm Manhattan 319.000 Immigranten auf.

Die Kehrseite allerdings war, dass die Betriebe durch den halsbrecherischen unternehmerischen Wettbewerb gezwungen waren, die Löhne immer mehr zu verringern, was wiederum zu einer sinkenden Lebensqualität der Arbeiter führte.²⁴

Auf der Suche nach bezahlbaren Unterkünften strömten die Not leidenden Arbeiter natürlich in die ärmsten der armen Stadtteile – in die heruntergekommenen Gebiete entlang des East River. Insbesondere in das sanierungsbedürftige Viertel nördlich des Rathauses: „The Five

Points“.²⁵ (Abb. 6)

„Als immer mehr Neuankömmlinge in diesen Distrikt strömten, gingen profitgierige Hausbesitzer, häufig selbst ehemalige Immigranten, dazu über, die alten, absackenden Häuser immer weiter aufzuteilen; oft pferchten sie mehr als sechs Menschen in einen einzigen Raum. Sobald diese voll waren, bauten die Besitzer primitive Holzbaracken in die Hinterhöfe, anschließend kam die [...] neue Unterkunftsform der „Mietshäuser“ oder Mietskasernen. Das waren große, schnell hochgezogene Häuser, die nur dazu dienten so viele Menschen wie möglich unter einem Dach zu vereinen.“²⁶

Die ärmlichen Straßenzüge in Südmanhattan waren so überfüllt und die sanitären Bedingungen so dürftig, dass der Ausbruch von Epidemien wie Typhus und Cholera unvermeidbar war.²⁷ Immer wieder kam es auch zu Schlägereien und Ausschreitungen unter rivalisierenden Gangs.

Bald war „The Five Points“ das überbevölkerteste Viertel Amerikas und es mussten Unterkünfte für neue Wellen von Einwanderern errichtet werden. Somit begannen sich die Mietskasernviertel weiter in den Norden auszudehnen²⁸ und die ursprünglichen Bewohner der ehemaligen „Rutgers- und Delanceygründe“ bewegten sich in den 1840ern zusammen mit anderen wohlhabenden New Yorkern in Richtung Norden, um dem Ballungsgebiet den Rücken zu kehren und überließen die Gründe den Einwanderern, die in die Stadt strömten. Die

¹⁸ Vgl. Burns/Sanders 2005, 55.

¹⁹ Vgl. Kulpok 2008, URL <<http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937-2.html>>.

²⁰ Vgl. Burns/Sanders 2005, 61.

²¹ Vgl. Burns/Sanders 2005, 136f.

²² Vgl. Burns/Sanders 2005, 137.

²³ Vgl. Burns/Sanders 2005, 61.

²⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, 137.

²⁵ Vgl. Burns/Sanders 2005, 88.

²⁶ Burns/Sanders 2005, 88.

²⁷ Vgl. Lueken 2003, 59.

²⁸ Vgl. Burns/Sanders 2005, 88f.

Blocks, die zuvor für die Bebauung von Einfamilienreihenhäusern dimensioniert waren, mussten nun für eine dichtere Bebauung, den mehrstöckigen Mietskasernen erhalten, in denen bis zu 20 Familien untergebracht waren.²⁹

So schob sich New York City in einem fein justierten Gitter die Insellandschaft Manhattans hinauf.³⁰

Little Germany

Tausende Deutsche, die wegen Verfolgung, politischen Aufruhrs und Hungersnöten ihre Heimat hinter sich ließen, kamen nun beinahe ebenso ungebremst in die Stadt wie Hunger leidende Iren, die aufgrund der irischen Kartoffelhungersnot in großer Zahl zuwanderten.³¹ Beide Gruppen ließen sich auf dem ehemaligen „Rutgers- Delanceygebiet“ nieder.³²

„Um 1854 überquerten so viele Deutsche den Atlantik, dass die Hafenstadt Bremen den Spitznamen „Vorort von New York“ erhielt und New York sich neben Berlin und Wien zur Stadt mit der drittgrößten deutschsprachigen Bevölkerung entwickelte.“³³

„Das sich von The Five Points Richtung Norden ausdehnende Kleindeutschland oder Little Germany beherbergte bald mehr als 75.000 Menschen. Es war etwas völlig Neues- nicht nur ein armer Distrikt oder Slum, sondern eine Stadt in einer Stadt, in der die amerikanischen Traditionen und selbst die englische Sprache kaum bekannt waren. Wenn ältere New Yorker hier her kamen, fühlten sie sich selbst wie Auslän-

der in ihrer eigenen Stadt, verwirrt von den allgegenwärtigen deutschsprachigen Schildern und von dem Netz enger Gassen, über die man in Tausend (!) kleine Werkstätten gelangte, in Hinterhof-Mietskasernen oder Bierkneipen.“³⁴

„In weniger als 30 Jahren hatte sich so die einst um The Five Points konzentrierte Nische der Armut mehr als eine Meile nach Norden verschoben [...] ein riesiges Areal, das am Vorabend des Bürgerkriegs Heimat für mehr als 300.000 Menschen war. „Dem gesamten Ostteil der Insel scheint das Schicksal des Armenhauses beschieden zu sein“, klagte der New Yorker Herald. In nur einer Generation war die Lower East Side entstanden.“³⁵ (Abb. 7, Abb. 8)

Erneute Einwanderungswelle

Für die Bewohner der Lower East Side war diese meist nur Zwischenstopp, denn die Familien benötigten durchschnittlich 10 Jahre, also weniger als eine Generation um aus ihr fortziehen zu können.³⁶

Zwischen 1870 und 1900, begann die zweite Generation Deutsch-Amerikaner, die alte Nachbarschaft allmählich zu verlassen, um weiter nach Brooklyn, Williamsburg, und Richtung Uptown an der East Side von Manhattan, Yorkville genannt, zu ziehen.³⁷

Aber auch für den Großteil der Immigranten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts nach New York kamen, führte der Weg immer noch direkt in die Lower East Side. Im Jahr 1900 waren die 450 Wohnblocks des Stadtteils die am dichtesten besiedelten weltweit. Hier wohnten rund

²⁹ Vgl. Limmer, Ruth/ Dolkart o. J., URL: <, <http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>>.

³⁰ Vgl. Kulpok 2008, URL < <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937-2.html>>.

³¹ Vgl. Burns/Sanders 2005, 88f.

³² Vgl. Limmer, Ruth/ Dolkart o. J., URL: <, <http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>>.

³³ Burns/Sanders 2005, 88.

³⁴ Burns/Sanders 2005, 88.

³⁵ Burns/Sanders 2005, 88.

³⁶ Vgl. Burns/Sanders 2005, 249.

³⁷ Vgl. Burrows/Wallace 1999, 1111 - 1117.

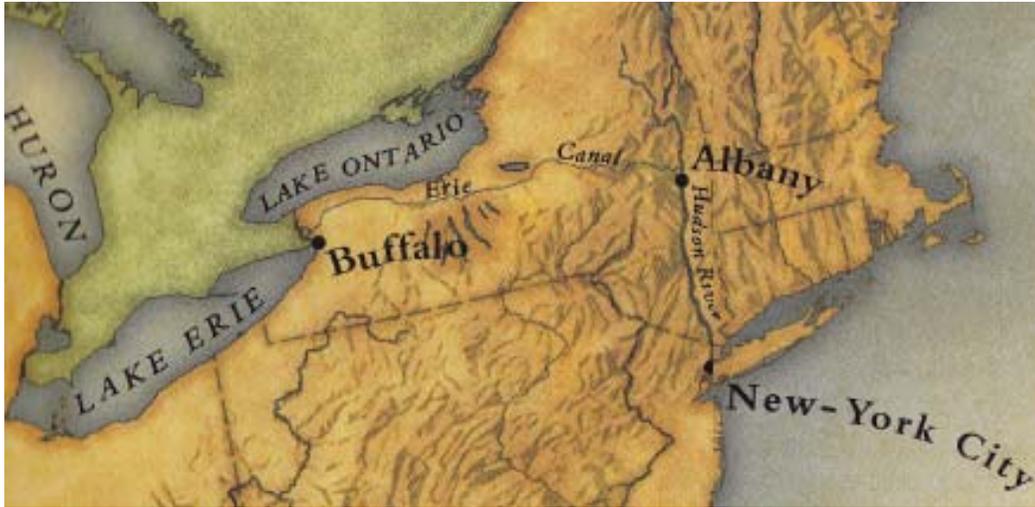


Abb. 5
Erie-Kanal



Abb. 6
The Five Points um 1859

Abb. 5: Burns/Sanders 2005, 55.

Abb. 6: Burns/Sanders 2005, 88.

eine halbe Million Menschen und jeden Monat strömten Tausende hinzu. Hausten 10 Jahre zuvor in den Slums noch 1250 bis 1500 Leute pro Hektar waren es inzwischen 2500 - 3000 pro Block - eine in der Weltgeschichte einzigartige Bevölkerungsdichte.³⁸ (Abb. 9)

„Im Jahr 1907 schien sich auf den Straßen Manhattans bereits die halbe Welt zu treffen.“³⁹

Tatsächlich lebten mittlerweile sogar mehr Italiener in New York als in Genua, Venedig und Florenz zusammen. Block für Block entstanden in der Lower East Side komplette italienische Städte und Dörfer, die auch die sozialen und religiösen Traditionen ihrer Heimat rekonstruierten. Fast jeder Häuserblock stellte ein eigenes Dorf dar. Nichts veranschaulicht die Übertragung der alten Traditionen auf die neue Umgebung so gut wie die rund 20 religiösen italienischen Feste die jährlich stattfanden.⁴⁰ (Abb. 10)

Zwischen 1881 und 1914 kamen besonders osteuropäische Juden in größerer Zahl. Im Jahr 1919 machten die jüdischen Einwanderer sogar die größte der Einwanderergruppen aus, von denen allein 400.000 in der Lower East Side lebten. Die Rivington Street wurde schon bald als ein besserer Vorort von Minsk bekannt.⁴¹ Überall entstanden Einrichtungen um die Bedürfnisse der jüdischen Bevölkerung zu befriedigen. So fand man zum Beispiel an die 500 Bäckereien, 500 Synagogen und Religionsschulen, zahlreiche Schlachter und Geschäfte, welche auf Wein für das Sabbat-Mahl spezialisiert waren. Jiddisch war überall zu hören und nicht zuletzt wurden sechs Tageszeitungen in dieser Sprache herausgegeben.⁴²

Auch heute noch kann jeder dritte Amerikaner jüdischen Glaubens seine Wurzel in die Lower East Side zurückverfolgen.⁴³

Im Jahr 1900 fanden auch 6000 chinesische Immigranten – die zweitgrößte Ansiedlung von Chinesen in den USA – in einem 6 Blocks großen Gebiet nördlich des Chatham Square ihr Zuhause.⁴⁴

³⁸ Vgl. Burns/Sanders 2005, 246.

³⁹ Burns/Sanders 2005, 243.

⁴⁰ Vgl. Burns/Sanders 2005, 243f.

⁴¹ Burns/Sanders 2005, 244f

⁴² Vgl. Burns/Sanders 2005, 245-248.

⁴³ Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068.html>>.

⁴⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, 248.



Abb. 7
Straßen der heruntergekommenen Slums.



Abb. 8
Die Straßen der Überbevölkerten Slums.



Abb. 9
Immigranten an Deck eines Linienschiffes, 1907.



Abb. 10
Ein Teil der Mulberry Bend – zuvor ein irisches Viertel, dann in Itali-
enischer Hand.

Abb. 7: Burns/Sanders 2005,
162.

Abb. 8: Burns/Sanders 2005, 90.

Abb. 9: Burns/Sanders 2005,
191.

Abb. 10: Burns/Sanders 2005,
221.

Das Leben in der Lower East Side

„Wie die andere Hälfte lebt“

„1890 dokumentierte der 41-jährige Polizeireporter Jacob Riis mit seiner Kamera das Leben in der Lower East Side, um zu zeigen, „wie die andere Hälfte lebt.“ Sein Bildband „How The Other Half Lives“ gilt als erster Meilenstein der fotografierten Sozialreportage. New Yorker in besseren Wohnvierteln waren ebenso abgestoßen wie fasziniert vom Einblick in die Lower East Side. Slumming wurde beliebt, der Besuch in der Freiluft-Geisterbahn: In den dreißiger Jahren führten Stadtrundfahrten durch das Viertel [...].“⁴⁵

„Die Unterkünfte, in denen die Neuankömmlinge ihr erstes Zuhause fanden, waren legendär für ihre Dürftigkeit. Zunächst als billige Notunterkünfte für die längst ausgezogenen deutschen und irischen Einwanderer gebaut, wurden die Mietskasernen nun für die neuen Einwanderungswellen von Italienern, Russen, Polen, Griechen, Ungarn, Armeniern und einen halben Dutzend weiterer Nationalitäten bezogen, die sich eine andere Wohngegend nicht leisten konnten. Nicht selten teilten sich 20 oder mehr Personen eine Unterkunft, sodass sich die Kinder häufig zu viert oder fünft in einem Bett drängten, während die Erwachsenen gezwungen waren, in Schichten zu schlafen. Konnten Familien die zehn Dollar Monatsmiete nicht aufbringen, nahmen sie Untermieter auf. Diese schliefen auf Matratzen, die in den Schlafbereichen und Küchen dicht an dicht auf dem Fußboden ausgebreitet wurden. [...] Auf Grund der engen Wohnverhältnisse spielte sich das Leben hauptsächlich draußen auf der Straße ab. Spiel- und Arbeitsplatz, Klassenraum, Thea-

ter, allgemeiner Treffpunkt - von den frühen Morgenstunden bis in die späte Nacht hinein waren die Straßen ein großer, lebhafter Basar. Scharen von Händlern breiteten ihr schier unermessliches Warenangebot auf der Straße aus oder boten es aus Karren feil, die für zehn Cent Tagesmiete zu kriegen waren.

Um 1900 konnte man in den Straßen der Lower East Side über 25.000 solcher Verkaufskarren zählen, die alles Erdenkliche darboten [...]. Den neu Eingetroffenen bot dieser Handel einen Einstieg in die neue Welt.“⁴⁶ (Abb. 11, Abb. 12)

„Diese Masse an Menschen, ihre Energien und Träume, eingeschlossen in der Enge der Mietkasernen, sollten mit der Zeit die amerikanische Kultur von Grund auf verändern und Teil des Mythos Amerikas werden.“⁴⁷

Tenements

„Um 1900 lebten mehr als die Hälfte der New Yorker in standardisierten Mietskasernen. Dort teilten sich – in der Regel auf sechs Etagen- ca. 150 Personen 12 Toiletten sowie 84 beengte und unbelüftete Räume, in die meist kaum Tageslicht einfiel. Noch 1914 lebte ein Sechstel der gesamten Stadtbevölkerung zusammengepfercht in der Lower East Side: Durchschnittlich 100.000 Menschen auf einem Quadratkilometer - die höchste jemals gemessene Besiedlungsdichte. Wäre die ganze Stadt derart überbevölkert gewesen, wäre eine Stadt mit 78 Millionen Einwohner entstanden.“⁴⁸ (Abb. 13)

⁴⁵ Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068.html>>.

⁴⁶ Burns/Sanders 2005, 246.

⁴⁷ Burns/Sanders 2005, 246.

⁴⁸ Burns/Sanders 2005, 300.



Abb. 11
Lower East Side - Mulberry
St., 1900.



Abb. 12
Familie in einer Einzelzimmer-
Wohnung eines Tenments,
in den um in den 1880er
Jahren.

Abb. 11: Burns/Sanders 2005,
VI f.

Abb. 12: Photo by Jacob Riis,
Image © Bettmann/Corbis,
URL <<http://theselvedgeyard.files.wordpress.com/2011/02/be002181.jpg>>.

Am schlimmsten waren die Zustände in den ältesten Häusern, für die noch keinerlei Bauvorschriften gültig waren. Auf schmalen Parzellen, die ursprünglich für je ein Einfamilienreihenhaus gedacht waren, hatten profitgierige Grundbesitzer siebenstöckige, 30 Meter tiefe Mietskasernen hochgezogen, in welchen die Bewohner in der Regel ohne Frischluftzufuhr und ohne jedes Tageslicht auskommen mussten.⁴⁹

Der Tenement House Act von 1867, auch als „Old Law“ bezeichnet schrieb vor, dass Mietshäuser pro 20 Bewohner eine Toilette zur Verfügung stellen mussten, die mit der Kanalisation verbunden war. Schlafzimmer, die kein Fenster hatten, mussten eine mindestens drei Quadratfuß große Lüftungsöffnung über der Tür haben.

Ein neuerer Tenement Act, von 1879, verpflichtete Bauherren dazu, die Schlafzimmer aller neu gebauten Mietshäuser mit einem Fenster auszustatten. Dies wurde für die innen liegenden Räume mittels Lichtschächte gelöst, die dem Grundriss der Gebäude das Aussehen einer Hantel gab. Daher auch die englische Bezeichnung „dumb bell building“. (Abb. 14)

1901 wurde ein weiterer Tenement Act erstellt. In diesem Gesetz wurde der Neubau von Mietshäusern auf Parzellen, die kleiner als 25 x 100 Fuß waren, verboten, und es mussten nun abgetrennte Toiletten mit Fenstern errichtet werden, eine Toilette für 2 Familien. Ältere Wohnungen, in denen Zimmer kein Fenster hatten, mussten nun eine mindestens 3x5 Fuß große Öffnung zu einem belüftbaren Raum besitzen.⁵⁰

„Schließlich wurde 1901 mit dem Tenement House Act ein Gesetz verabschiedet, das einen historischen

Grundpfeiler des amerikanischen Baurechts bildete und den nationalen Maßstab für die Bereitstellung erschwinglichen Wohnraums definierte. Nun konnten bei Neubauten wirksame Vorschriften und Qualitätskontrollen durchgesetzt werden.“⁵¹

⁴⁹ Vgl. Burns/Sanders 2005, 192.

⁵⁰ Vgl. Limmer, Ruth/ Dolkart o. J., URL: <<http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>>.

⁵¹ Burns/Sanders 2005, 300.



Abb. 13
Die Innenhöfe der Mietskasernen in New York. Diese wurden zumeist durch Zäune in kleine Parzellen unterteilt, wodurch der Platz gerade zum Aufhängen der Wäsche genügte.

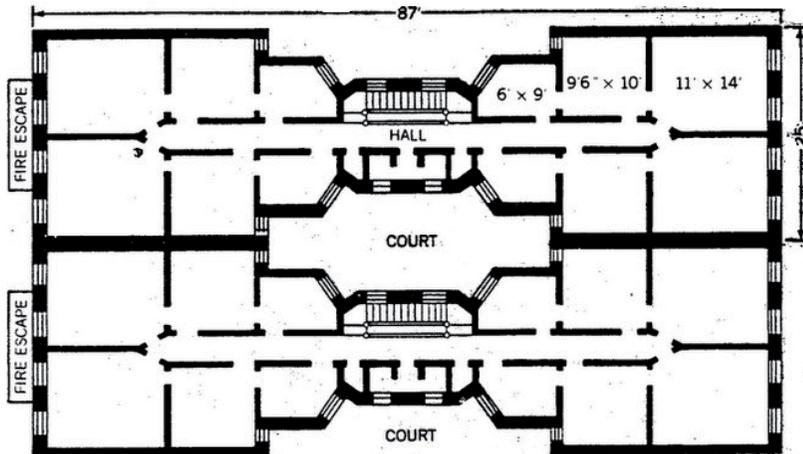


Abb. 14
Grundriss eines „Dumb-bell building“.

Abb. 13: Burns/Sanders 2005, 242.

Abb. 14: Teaching American History Grant, URL <http://www.etsu.edu/cas/tahg/pictures/Industrial/images/era6_Dumbbell%20tenement%20floor%20plan.jpg>.

Veränderungen und deren Auswirkungen auf die Lower East Side

Gesellschaftspolitische Änderungen

1901 wurde in New York zum ersten Mal in einer amerikanischen Großstadt die allgemeine Schulpflicht für alle Kinder bis zum zwölften Lebensjahr eingeführt und die Einwandererkinder wurden somit in Rekordzeit amerikanisiert. Dadurch ließen die Immigranten schon bald die Grenzen ihrer Wohnviertel hinter sich und die Verschmelzung der Gruppen aus den verschiedenen Nationen nahm in der Lower East Side ihren Lauf.⁵²

Doch in der Nachkriegszeit machte sich die tiefe Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart in der New Yorker Gesellschaft bemerkbar. Fremdenhass, Isolation und die Angst vor Strömen von Nachkriegsflüchtlingen, die das Land überschwemmen könnten, führten zu einer Quotenregelung, festgelegt in einem Notstandsgesetz, um die Immigration aus Süd- und Osteuropa einzudämmen. Somit fand 1921 die Epoche der unaufhaltsamen Einwanderung ihr Ende.

Nur wenige Jahre später wurde das Gesetz fest verankert und es gingen nur noch rund 75 000 Einwanderer im Jahr in New York zu Land, waren es die Jahre vor dem Krieg noch fast eine Million jährlich.⁵³

Städtebauliche Änderungen

Mit dem Jahre 1898 gelang es der Stadt New York, durch den Zusammenschluss mit Brooklyn (Abb. 15), Queens, Staten Island und der Bronx zu Greater New York, ihre Grenzen weiter auszudehnen. Dadurch wurde New York nach London zur zweitgrößten Metropole der Welt.⁵⁴ In den 20er Jahren des darauf folgenden Jahrhunderts durchlebten die Außenbezirke eine rasante Änderung,

die die Landschaft von Greater New York völlig umgestaltete und das Bevölkerungsgleichgewicht zwischen Manhattan und den umgebenden Boroughs für immer verschob. 1920 konzentrierte sich die Bevölkerung noch eindeutig auf der zentralen Insel, auf der 2,3 Millionen Menschen lebten. Aber in den darauf folgenden 10 Jahre vollzogen sich der größte Bauboom in der Stadtgeschichte, der Ausbau der Verkehrsstränge und die Erweiterung des U-Bahnnetzes, wodurch New York mit den anderen Stadtbezirken verbunden wurde. Zahlreiche Neubauprojekte wurden in den folgenden Jahren fernab des Zentrums realisiert.⁵⁵ (Abb. 16) Diese neuen Wohnbauprojekte von immensem Ausmaß halfen beim Prozess der Verteilung der Menschen auf die gesamte Fläche der ganzen Stadt.⁵⁶

In Folge verlor Manhattan in den 20er-Jahren eine halbe Million Einwohner während Brooklyn und Queens zusammen 1,2 Millionen Zuwachs bekamen. Somit wurde Brooklyn zum dicht besiedeltesten Gebiet innerhalb Greater New Yorks.⁵⁷

Eine wichtige Rolle spielte dabei Robert Moses, welcher heute als einer der einflussreichsten Stadtplaner in der Geschichte gilt und oft mit dem Pariser Stadtplaner Baron Haussmann verglichen wurde.⁵⁸ Er war auch Vorsitzender des Ausschusses für Slum-Bereinigung und ließ dazu zigtausende Bewohner umsiedeln, vor allem Schwarze und Puertoricaner, die er in den neu errichteten sozialen Wohnbauvierteln in Brooklyn und der Bronx unterbrachte.⁵⁹ „Es war der erste große Auszug der Immigranten aus den Slums.“⁶⁰ Doch diese von Moses errichteten sterilen, trostlosen und billigen Wohn-

⁵² Vgl. Burns/Sanders 2005, 250-254.

⁵³ Vgl. Burns/Sanders 2005, 315ff.

⁵⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, 207f.

⁵⁵ Vgl. Burns/Sanders 2005, 399.

⁵⁶ Vgl. Burns/Sanders 2005, 399.

⁵⁷ Vgl. Lueken 2003, 60.

⁵⁸ Vgl. Burns/Sanders 2005, 404.

⁵⁹ Vgl. Lueken 2003, 78f.

⁶⁰ Vgl. Lueken 2003, 60.



Abb. 15
Luftaufnahme von Brooklyn
und Manhattan, 1971.

Abb. 15: Burns/Sanders 2005,
535.

silos waren bei den Bewohnern unbeliebt und wurden innerhalb kürzester Zeit wiederum zu Slums.⁶¹

Weniger als ein Jahr nach der Wahl von Bürgermeister Fiorello La Guardia 1934 begannen dieser und Robert Moses mit der Umgestaltung der New Yorker Stadtlandschaft.⁶² Im Zuge dessen kümmerte sich der Bürgermeister auch um das älteste Problem der Stadt, nämlich das der Slums, in denen noch immer eine halbe Million Menschen lebte. Dazu gründete er 1934 gegen die private Immobilienlobby, die die Regierung seit langem am Eingreifen in den Wohnungsmarkt gehindert hatte, die New Yorker City Housing Authority, die erste solche Behörde in Amerika. Daraufhin entstanden 1935 die ersten Sozialwohnungen Amerikas in der Lower East Side auch „First Houses“ genannt, für die eine Reihe der alten Mieshäuser umgebaut wurden. 1974 erklärte man diese sogar zu einem Wahrzeichen der Stadt. (Abb. 17) In den nächsten fünf Jahren lies die Stadt 11.000 neue Wohnungen errichten.⁶³

1949 wurde schließlich ein Bundesgesetz erlassen, das grundlegende Änderungen für Amerika bringen sollte. Nach Jahren nahm sich der Kongress jetzt endgültig der Slumgebiete an. Die Lösung stellte eine neue Wohnungsbaurichtlinie namens „Title I“ dar. Diese Richtlinie gab dem Staat die Macht zur Enteignung von privatem Grundbesitz. Die folgenden 15 Jahre würde Title I Milliarden von Dollar an öffentlichen Mitteln zur Verfügung stellen, mit denen die Kommunalverwaltungen Grundstücke in der Stadt erstehen bzw. enteignen konnten, um dann darauf staatlich geförderte oder auch private Bauprojekte zu verwirklichen. Aber eine Bedingung musste dabei erfüllt werden nämlich der Abriss aller

Gebäude in dem ausgewiesenen Bezirk, um die Title I – Gelder beziehen zu können. In New York verfügte Robert Moses über diese der Stadt zugewiesenen Gelder. Ganze Viertel der Lower East Side wurden im Zuge dessen abgerissen und neu bebaut. Diese Maßnahmen liefen unter dem Namen „Stadterneuerung“ und stellten alles bislang da gewesene in den Schatten.

Doch der Großteil des neu Entstandenen hatte nichts mehr mit dem vertrauten und geschätzten Bild der Stadt zu tun. Die Bauten orientierten sich nicht mal am Straßenraster, denn ganze Blocks wurden zu so genannten Superblocks zusammengelegt. Die darauf errichteten riesigen kastenförmigen Wohnhäuser waren in Winkeln angelegt und von vorstadtartigen Grünanlagen mit geschwungenen Wegen umgeben. Zwar waren die Häuser solide gebaut, aber sie waren anonym und abweisend.⁶⁴ (Abb. 18, Abb. 19)

Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein Trend zur Erhaltung historischer Bausubstanz. Dabei lies die Koch-Administration tausende städtische Miethäuser in Sozialwohnungen umwandeln. Da auch der Staat kein Geld mehr in den öffentlichen Wohnungsbau investierte, lag es nahe, die vorhanden als wohnlicher empfundenen Miethäuser (die sich auch besser in der Stadt einfügten als die Superblockbebauung) umzubauen.⁶⁵

Einwanderungswelle nach 1975

„Die Bevölkerungsstruktur New Yorks hatte sich durch Einwanderungswellen aus Asien, dem karibischen

⁶¹ Vgl. Lueken 2003, 80.

⁶² Vgl. Burns/Sanders 2005, 434.

⁶³ Vgl. Burns/Sanders 2005, 445.

⁶⁴ Vgl. Burns/Sanders 2005, 495ff.

⁶⁵ Vgl. Burns/Sanders 2005, 546f.



Abb. 16
Levittown – die erste auf dem Reißbrett entworfene Vorstadt der Welt.



Abb. 18
Die Alfred E. Smith Houses wurden 1953 fertiggestellt und beherbergen 1.931 Wohnungen in 12 Gebäuden



Abb. 17
„First Houses“, 1935.



Abb.19
Die Jacob Riis- an Lillian Wald Houses wurden 1949 fertig gestellt. Sie reichen von der East Houston Street (Norden) bis in die 13. Straße (Süden) und von der D Avenue (Westen) bis zum FDR Drive (Osten).

Abb. 16: Burns/Sanders 2005, 505.

Abb. 17: Burns/Sanders 2005, 445.

Abb. 18: New York in focus, URL <<http://nycinfocus.org/wp-content/uploads/2010/10/smith-houses.jpg>>.

Abb. 19: Affordable Housing Institute US, URL <http://affordablehousinginstitute.org/blogs/us/wp-content/uploads/manhattan_1949_jacob_riis.jpg>.

Raum und Mittelamerika fundamental gewandelt. Diese Migration war durchaus mit den großen Immigrationenschüben der Iren und Deutschen in den Jahren zwischen 1840 und 1860, der Italiener und Juden zwischen 1880 [...] vergleichbar. Zwangsläufig verlief der Abschied vom bislang typischen (weißen) New York nicht ohne Wehklagen. Aber all das war nun einmal Vergangenheit – und der neue typische New Yorker (mit vielleicht bengalischem oder koreanischem Akzent) noch nicht wirklich integriert.“⁶⁶

An die jüdischen Wurzeln der heute vorwiegend von Hispaniern und Asiaten bewohnten Lower East Side erinnern heute noch einige jüdische Einrichtungen.⁶⁷ Die meisten New Yorker Juden leben heute in Williamsburg, Brown Hights oder in Brooklyn.⁶⁸ Denn als die Industrie abwanderte, floh die weiße Mittelschicht in die Vorstadt. Zurück blieben die Armen und die Arbeitslosen und in der Lower East Side begannen erneut wilde Zeiten, die von der Drogenszene und Kriminalität geprägt waren.⁶⁹

⁶⁶ Burns/Sanders 2005, 545.

⁶⁷ Vgl. Fischer/Jeier/Kretschmer 2010, 88.

⁶⁸ Vgl. Martin 2011, 118.

⁶⁹ Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugenda-783068-2.html>>.

Die Kunstszene in der Lower East Side

Subkultur

„Die Lower East Side zog seit jeher die Unangepassten an [...]. Dies ist der Geburtsort der Volkskunst in New York. Das Varieté, das jiddische Theater, Die Burleske - hier an der Bowery hat alles angefangen.“⁷⁰

Der Stadtteil galt als wild, gefährlich und frei und lockte dadurch Künstler an. So zum Beispiel das Künstlerkollektiv namens „Colab“, welches Guerilla-Ausstellungen in den leerstehenden Häusern der Lower East Side organisierte. Das Publikum setzte aus der jungen New Yorker Kunstszene zusammen.⁷¹

„Zuerst waren die düsteren Werke nur in den improvisierten Galerien im Viertel zu sehen, später wagten sich Kunsthändler aus der Oberstadt in die dunklen Gassen, immer auf der Suche nach neuem Material.“⁷²

Kunstszene

Auch wenn Läden für Gaststätteneinrichtungen und kleine Handwerksbetriebe noch immer das Bild der Straßen prägen, hat die Kunstszene hier nun endgültig Einzug gehalten und das Quartier wurde einen starken Strukturwandel unterworfen:⁷³

„[...] nachdem das New Museum an der Bowery eröffnet hatte, herrschte an der Lower East Side Goldgräberstimmung. Es schien, als böte das Viertel mit seinen niedrigen Mieten die ideale Alternative zum überfüllten und überteuerten Galerienquartier mit Quadratmeterpreisen bis zu hundert Dollar weiter

nördlich.

[...] Ein zweites Chelsea schien in greifbarer Nähe. Doch dann kam der Wirtschaftscrash, und viele hochtrabende Neu- und Zweiteröffnungen downtown [...] wurden nicht mehr realisiert. Nun scheint die Krise zumindest für den New Yorker Kunstmarkt überstanden, und seit etwa einem Jahr sortiert sich die Szene an der Lower East Side mit Hochdruck neu. Mittlerweile finden sich im Gebiet zwischen Canal Street, Bowery und East Houston Street an die hundert Galerien - noch vor drei Jahren war es kaum eine Handvoll.

[...] Auch die Zahl der hier ansässigen Kunsthändler hat sich in den vergangenen drei Jahren locker verzehnfacht. Neben etablierten Galeristen [...] formiert sich eine ständig wachsende Zahl winziger „Storefront Galleries“ in ehemaligen Ladenlokalen.

[...] Die Orchard Street hat sich in den vergangenen Monaten zur dichtbesiedelten Galerienmeile entwickelt [...].

[...] Es wird deutlich: Die Lower East Side wird Chelsea auch in nächster Zeit wohl nicht als wichtigsten Galeriestandort ablösen. Sie bildet vielmehr eine vitale, aber umso wichtigere Alternative für die Kunstszene der Stadt. In Chelsea wird die Kunst gehandelt; auf der Lower East Side wird sie erfunden.“⁷⁴

⁷⁰ Holman z. n. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068.html>>.

⁷¹ Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-2.html>>.

⁷² Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-3.html>>.

⁷³ Vgl. Adam 2007, 76.

⁷⁴ Kröner 2010, URL <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>>.

Die Lower East Side heute

Fakten

Die Lower East Side zählt zum Community District 3, in dem rund 163,277 Menschen leben.⁷⁵ (Abb. 20)

Heute befinden sich die Grenzen des Viertels im Groben auf der Höhe der Canal Street, der Bowery und der East Houston Street.⁷⁶ (Abb. 21)

Gentrifizierung

„Die Lower East Side war einst der verruchteste Stadtteil Manhattans, heute ist sie ein Treffpunkt der Kreativen. Trotzdem trauern manche Einwohner vergangenen Zeiten nach: Die Mietpreise steigen ins Astronomische - und die Seele des Viertels geht verloren.“⁷⁷

Mit der Eröffnung des New Museums, zog die Kunstszene, die in seinem Umfeld entstanden ist, auch ein neues Publikum an und verdrängte das alte immer mehr.⁷⁸

So finden zwischen chinesischen Ausstattern für Restaurantküchen und neben den neuen Galerien auch immer mehr luxuriöse Einrichtungen Platz. Dies bestätigt, dass hier eindeutig die Gentrifizierung eingesetzt hat.⁷⁹ Vor allem die Bowery repräsentiert die Folgen der Gentrifizierung des Viertels so markant wie keine andere Straße:⁸⁰

Noch in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts war diese als ein gefährlicher Ort mit hoher Kriminalitätsrate bekannt.⁸¹ Die Zeiten, als die Polizei in der Lower East Side nichts zu sagen hatte, sind seit Bürgermeister Rudy Giuliani längst vorbei und New York gehört heute zu den sichersten Großstädten der USA.⁸² Längst ist die Straße nicht mehr Ort der Junkies, der

Prostituierten, der Obdachlosen und der Punks. Dafür gibt es jetzt das schicke Bowery Hotel, jede Menge Modeboutiquen, einen Wholefoods-Bioladen und den eindrucksvollen achtstöckigen Galerienneubau „Sperone Westwater“, der von Sir Norman Foster entworfen wurde.⁸³ (Abb. 22)

Lange galt die Lower East Side als zu verrufen und zu verkommen, um je aufgewertet zu werden. Doch in den Straßen, die weitgehend immer noch schäbig und abgewirtschaftet erscheinen, entstehen nun auch immer Wohnhäuser für das reiche Publikum,⁸⁴ so zum Beispiel das exquisite Apartmenthaus 40 Bond, das Herzog & de Meuron planten.⁸⁵ oder der Blue Residential Tower, entworfen von Bernd Tschumi.⁸⁶ (Abb. 23)

Das reiche Manhattan, hat somit auch in der von Subkulturen geprägten Nachbarschaft Einzug gehalten.⁸⁷

Eine bunte Mischung

Aber nicht nur der Kunstszene sondern auch den Kindern der einst stadtlüchtigen weißen Mittelklasse, die sich in der Suburbia gelangweilt hatten und zurück nach New York kehrten, bot die Lower East Side das ideale Gegenmodell zur faden Vorstadt.⁸⁸ So mischen sich gegenwärtig eine Welle von Studenten und junge Berufstätige unter die langjährige Bewohnerschaft, wodurch die Vielfalt der Bevölkerung in diesem Gebiet weiter wächst.¹⁰⁴ Wobei die meisten Latinos heute in den Sozialwohnungsblöcken am Rand und weniger im alten Viertel wohnen.⁸⁴

⁷⁵ Vgl. NYC Department of City Planning 2012, URL <<http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/lucds/mn3profile.pdf#profile>>.

⁷⁶ Vgl. Kröner 2010, URL <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>>.

⁷⁷ Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068.html>>.

⁷⁸ Vgl. Kröner 2010, URL <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>>.

⁷⁹ Vgl. Temel 2008, 98.

⁸⁰ Vgl. Kröner 2010, URL <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>>.

⁸¹ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁸² Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-3.html>>.

⁸³ Vgl. Kröner 2010, URL <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>>.

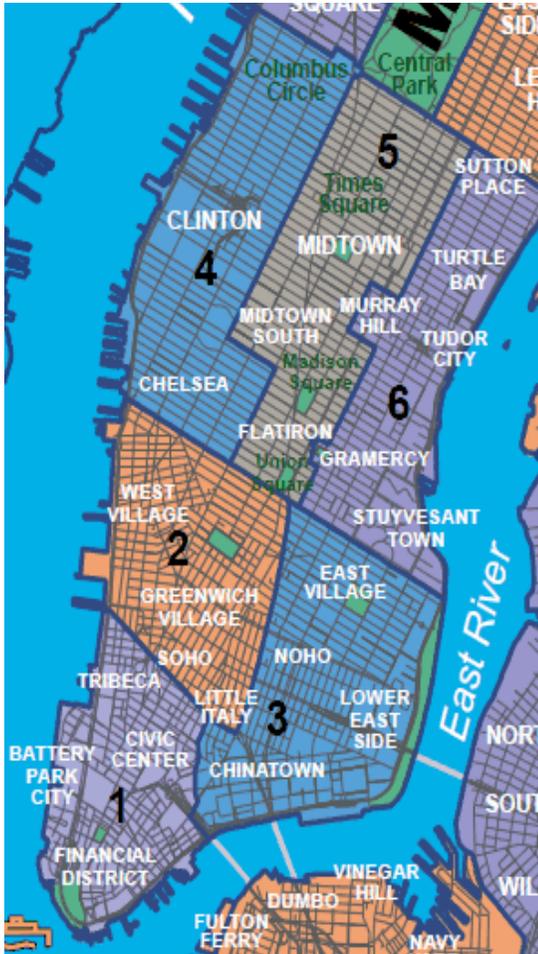


Abb. 20
Die Lower East Side und die angrenzenden
Nachbarschaften

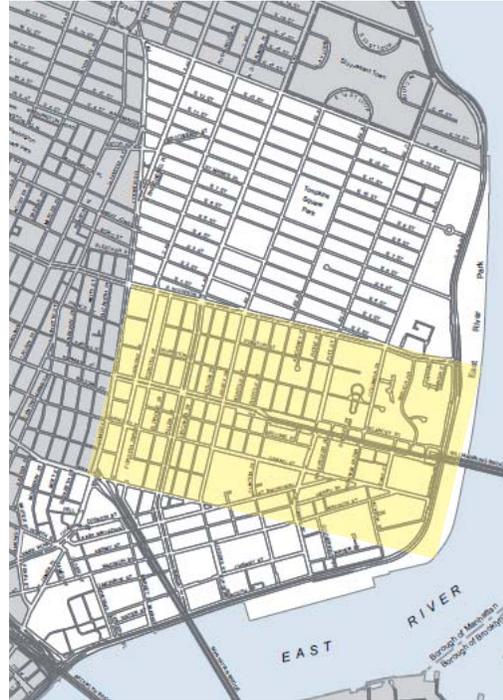


Abb. 21
Gebiet der Lower East Side

Abb. 20: NYC Department of
City Planning, URL <<http://www.nyc.gov/html/dcp/html/neighbor/neighe.shtml>> .

Abb. 21: NYC Department of
City Planning, URL <<http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/lucds/mn3profile.pdf#profile>> .

„Einige Straßenzüge vermitteln noch den leicht abgewetzten Charme des Arbeiterviertels. [...] Doch überall wird renoviert, saniert und modernisiert.“⁸⁹

Die Lower East Side hat sich zu einer vielseitigen Gritmeets-Glam-Nachbarschaft gewandelt. Die Gegend ist zum Ausgehviertel mit vielen Konzertlokalitäten geworden und ist bekannt für eine ganze Reihe von trendigen Bars und Lounges, die in den frühen 2000er entstanden sind.⁹⁰

„Im ehemaligen jüdischen Geschäftsviertel hat sich eine interessante Mischung an Einkaufsadressen entwickelt. Vom exotischen Lebensmittelladen über Haushaltswaren bis zu Designermode ist in den Geschäften und bei den hier zahlreichen Straßenhändlern beinahe alles zu haben.“⁹¹

Auch heute noch sind in dieser Gegend jüdische Hinterlassenschaften anzutreffen. Neben zahlreichen jüdischen Geschäften gibt es heute noch 300 Synagogen, von denen aber die meisten jetzt anderen Zwecken dienlich sind.⁹²

(Abb. 24, Abb. 25)

⁸⁴ Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-3.html>>.

⁸⁵ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁸⁶ Vgl. Hilal 2007, URL <<http://www.architecturelist.com/2007/11/21/blue-residential-tower-opened-in-new-york/>>.

⁸⁷ Vgl. Adam 2008, 16.

⁸⁸ Vgl. Schaefer 2011, URL <<http://www.spiegel.de/reise/fernweh/wer-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-4.html>>.

⁸⁹ Vgl. Martin 2011, 118.

⁹⁰ Krauze 2010, URL <<http://manhattan.about.com/od/neighborhoodguide/a/lowereastside.htm>>.

⁹¹ Fischer/Jeier/Kretschmer 2010, 88.

⁹² Vgl. Martin 2011, 118.



Abb. 22
Die Sperone Westwater Gallery und das New Museum



Abb. 24
Die Anshe Meseritz Synagoge, 415 East Sixth Street



Abb. 23
Blue Residential Tower



Abb. 25
Lower East Side - heute

Abb. 22: Spread artculture, URL <<http://www.spreadartculture.com/tag/norman-foster/>>.

Abb. 23: Ari Burling Photography, URL <<http://ariburling.com/375/blue-condo/>>.

Abb. 24: Greenwich Village Society for Historic Preservation, URL <<http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/08/14/fate-of-lower-east-side-shul-stirs-emotions/>>.

Abb. 25: Ian Hunter, URL <<http://demonobservatory.files.wordpress.com/2011/01/les2.jpg>>.

COMIC

Comic als Ausstellungsobjekt



Überblick

Definition

„Zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen.“⁹³

Bezeichnung für eine anfänglich humoristische, um die Jahrhundertwende in Pressewesen der USA aufgekommene Form der Bildergeschichte. Die signifikanten Gattungsmerkmale des Comics sind das enge Zusammenspiel von Text und Bild und die Präsentation der Handlung in einer Folge von Einzelbildern.⁹⁴

Das Besondere an Comics

Der französische Literatur- und Filmwissenschaftler Francis Lacassin ordnete 1971 den Comic als die „Neunte Kunst“ in den Kanon der bildenden Künste ein.⁹⁵ Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Ausdruckskraft der Comics, die sie ihren Zeichnern zu verdanken haben, denn diese vollbringen oft wahre künstlerische Taten. Nicht umsonst spricht zum Beispiel bezeichnete man den amerikanischen Comikzeichner Caniff als „Rembrandt“ der Comics.⁹⁶

„Die monomentalisierenden, Körper und Raum eingefangenen Bildfindungen sind beim einen genauso signifikant wie das malerische, verlaufende Hell-Dunkel beim anderen. [...] Nicht anders sind die zum Teil grafisch oder malerisch hervorragend gelösten Sequenzen, Einzelszenen oder Details zu verstehen.“⁹⁷

Darüber hinaus können Comics als ein international verständliches Medium angesehen werden. Da sie wenig Text aufweisen und man sie vom Bildablauf her betrachten bzw. lesen muss, sind sie auch ohne ausführliche Sprachkenntnisse, verständlich.⁹⁸

„Als Goethe die Bildergeschichten Rodolphe Töpffers kennenlernte [!], kam er zum Schluß[!], daß[!] eines der wenigen Dinge, die vielleicht die moderne Kultur zur Einheit führen könnte, eben diese Art der Bildzählung sei.“⁹⁹

Außerdem erreichen die Comics ein breites Publikum denn so vielseitig die Zeichner, so viele Arten von Comics existieren. Zum Beispiel gibt es den Girl-Strip mit jungen Frauen als Hauptfiguren aber auch den Domestic-Strip als eher biederer Spiegel des häuslichen Lebens, Funnys, deren Zielpublikum meist Kinder sind, und Sophisticated Strips mit geistreichem Witz für Erwachsene, Autoren-Comics mit unverwechselbarer persönlicher Handschrift oder auch den Educational-Comic, der stets von einer pädagogischen Handschrift geprägt ist.¹⁰⁰

⁹³ Scott McCloud 1994, 17.

⁹⁴ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 327.

⁹⁵ Vgl. McCloud 1994, 5.

⁹⁶ Vgl. Frank G. Zehnder, zit. n. Kolmayr 1998, 2.

⁹⁷ Frank G. Zehnder, zit. n. Kolmayr 1998, 2.

⁹⁸ Vgl. Kolmayr o. J., 2.

⁹⁹ Kolmayr 1998, 4.

¹⁰⁰ Vgl. Frank G. Zehnder, zit. n. Kolmayr 1998, 2.

Medien des Comics

Cartoon

„Aus einem Bild bestehender Gag, Witzzeichnung.“¹⁰¹
Wurde ursprünglich auf Karton gezeichnet, daher der Name.¹⁰²

Comics

veröffentlicht als: Album (Gelumbeckte Broschüre etwa im A4 Format), Buch (beliebiges Format) oder Taschenbuch, Großband (meist geklammerte Seiten zw. A5 und A4 aber auch in Übergröße), Kleinband (geklammerte Seiten in etwa A5), Kolibri (geklammertes Heftchen etwa A6), Piccolo (geklammertes Heftchen ca. 17 cm breit und 8 cm hoch, Seiten geklammert), JIS B6 (geklebtes Heft ca. 13 cm breit und 18 cm hoch, Standardformat für Manga-Sammelbände)¹⁰³

Comic- Strip

„Abfolge von zumeist 2-4 Bildern mit Fortsetzungshandlung oder einen abgeschlossenen Gag, die in horizontaler Richtung in einer Tageszeitung erscheint.“¹⁰⁴

- Daily- Strip

Täglich an den Wochentagen in einer Zeitung erscheinender Comic- Strip, der meist kürzer und weniger aufwendig als die Sunday page gestaltet ist.¹⁰⁵

- Sunday page/Sonntagsseite

„In der Comic- Beilage der Sonntagsausgabe der amerikanischen Tageszeitung erscheinende, farbige, in sich abgeschlossene oder das Fortsetzungsprinzip verwendende Comic- Seite. [...] Seit den 50er Jahren füllt die Sonntagsseite nur noch selten tatsächlich eine ganze

Zeitungssseite, die Regel sind heute halbseitige Formate.“¹⁰⁶

Graphic Novel

„Damit werden meist längere grafische Erzählungen bezeichnet, die oft im Buchformat erscheinen, und überwiegend für erwachsene Leser gedacht sind.“¹⁰⁷

Karikatur

„Von lateinisch carrus „Karren“, also: Überladung, von italienisch caricare „überladen“, „übertreiben“. Ist erst seit dem späten 16. Jhd. (caricatura, „Ritrattini carichi“) als künstlerischer Gattungsbegriff bekannt.“¹⁰⁸

„Komische übertreibende Zeichnung oder Ähnliches, die eine Person, eine Sache oder ein Ereignis durch humoristische oder satirische Hervorhebung und Überbetonung bestimmter charakteristischer Merkmale der Lächerlichkeit preisgibt.“¹⁰⁹

Manga

„„Spontanes Bild“, japanische Bezeichnung für Comics.“¹¹⁰

- Manga Zasshi

„Im Gegensatz zur in westlichen Ländern vorherrschenden Verlagspraxis, werden Mangas in Japan zunächst kapitelweise in speziell dafür gedruckten Manga Zasshi, telefonbuchdicken Comiczeitschriften, gedruckt. Diese Mangamagazine enthalten eine Vielzahl von Serien und sind mit billiger Technik auf sehr schlechten, dünnen (manchmal auch farbigen) Papier gedruckt.“¹¹¹

¹⁰¹ Kolmayr 1998, 57.

¹⁰² Vgl. Bremer 2011, 10.

¹⁰³ Vgl. Wikipedia 2012, URL <<http://de.wikipedia.org/wiki/Comicformat>>.

¹⁰⁴ Kolmayr 1998, 58.

¹⁰⁵ Dolle-Weinkauff 1990, 327.

¹⁰⁶ Kolmayr 1998, 61.

¹⁰⁷ Dudenverlag & Trendbüro 2009, URL:< <http://szenesprachenwiki.de/definition/graphic-novel/>>

¹⁰⁸ Karikaturmuseum Krems 2012, URL<http://www.karikaturmuseum.at/de/kunstvermittlung/schule-kindergarten/karikatur_definition-vermittlung>.

¹⁰⁹ Karikaturmuseum Krems 2012, URL<http://www.karikaturmuseum.at/de/kunstvermittlung/schule-kindergarten/karikatur_definition-vermittlung>.

¹¹⁰ Kolmayr 1998, 60.

¹¹¹ Ossmann 2004, 5.

„Die Erstausgabe japanischer Comics im billigen, einfarbig gedruckten Manga Zasshi bedingt, dass die Mangas überwiegend in Schwarzweiß verlegt werden und nur sehr wenige, wenn überhaupt, Farbseiten aufweisen. Der Schwarzweiß- Druck hat zur Folge, dass viele Zeichnungen mit Schattierungen, Rasterfolien, und Ton-in-Ton-Abstufungen äußerst kunstvoll aufgebaut sind.“¹¹²

- Tankōbon
Manga-Sammelbände mit ca. 200- 230 Seiten. Hier sind Druck und Papierqualität besser als bei den Mangamagazinen.¹¹³

Pulps

„Billige Romanhefte, die vor allem während der zwanziger und dreißiger und vierziger Jahre in den USA populär waren.“¹¹⁴

Panel

„Einzelnes Bild im Comic.“¹¹⁵

- Splash Panel
„Großes, oft ganzseitiges angelegtes Eröffnungsbild einer Comic - Geschichte [...].“¹¹⁶

- Split- Panel
„In zwei oder mehr Einzelbilder zerteilte Szene [...]“¹¹⁷

Portfolio

„Ursprünglich die Mappe mit der sich ein Zeichner

einem Verlag vorstellt. Heute auch die Bezeichnung für eine oft hochwertig aufgemachte Sammlung von signierten Einzelzeichnungen in limitierter Auflage.“¹¹⁸

Scribble

Entwurfsskizze zu einer Comic-Geschichte.¹¹⁹

Zeichentrickfilm

Comics zählen zur räumlich sequenziellen visuellen Kunst, da die Bilder räumlich aufeinander folgen. Unter Animation versteht man hingegen zeitlich sequenzielle Kunst. Das bedeutet, dass die Bilder zeitlich aufeinander folgen.¹²⁰ Die Auffassung Comics seien ein erstarrter Film bzw. eine Folge von Momentaufnahmen, zeigt den engen Zusammenhang der beiden Medien in diesem Bezug. So entstanden auch viele Comics als Folgeprodukte des Films und wurden ebenfalls vermarktet.¹²¹ Selbst der Begriff „animatet cartoon“, die bewegte Witzzeichnung, leitet sich aus der engen Beziehung der beiden Medien ab.¹²² Umgekehrt ist aber auch der erste erfolgreiche Zeichentrickfilm „Gertie the Dinosaur“ von Winsor McCay (Abb. 26), einem Comiczeichner und es wurden in den darauf folgenden Jahren auch viele Comicserien verfilmt. Der Durchbruch gelang dann 1928 mit Walt Disneys „Mickey Mouse“ im Zeichentrickfilm „Steamboat Willie“. ¹²³ (Abb. 27)

Comics in der Pop Art

Kurt Schwitters (1987-1948) war einer der ersten Künstler, der deutlich erkennbar Comicstripbilder in seinen Kunstwerken verarbeitete. (Abb. 28)

¹¹² Ossmann 2004, 32.

¹¹³ Vgl. Ossmann 2004, 17.

¹¹⁴ Kolmayr 1998, 60.

¹¹⁵ Kolmayr 1998, 57.

¹¹⁶ Kolmayr 1998, 62.

¹¹⁷ Kolmayr 1998, 62.

¹¹⁸ Vgl. Dolle-Weinkauff, 332.

¹¹⁹ Vgl. McCloud 1994, 15.

¹²⁰ Vgl. Kolmayr 1998, 73.

¹²¹ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 61.

¹²² Vgl. Kolmayr 1998, 85.

¹²³ Vgl. Kolmayr 1998, 85.

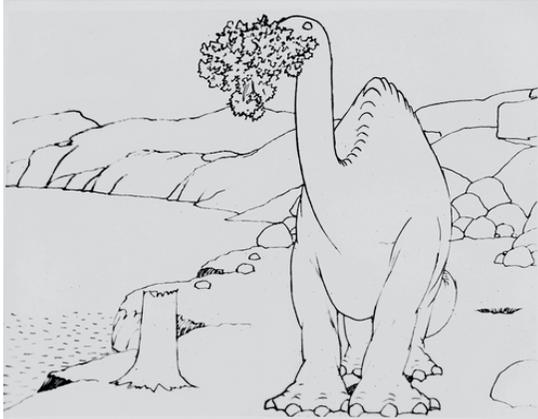


Abb. 26
Winsor McCay, *Gertie the Dinosaur*, 1914. USA.
35mm Film, Schwarz Weiß; Stummfilm, 17min.

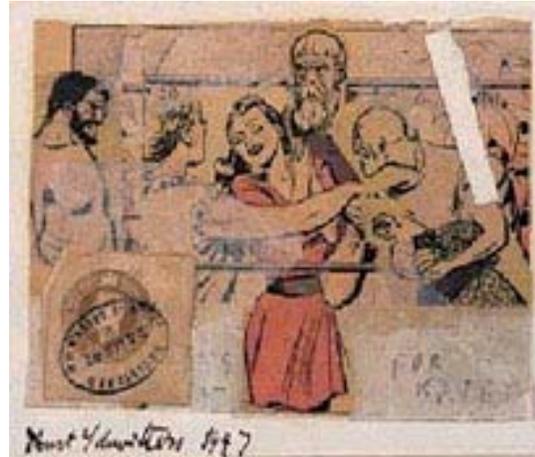


Abb. 28
Kurt Schwitters, *For Käthe*, 1947

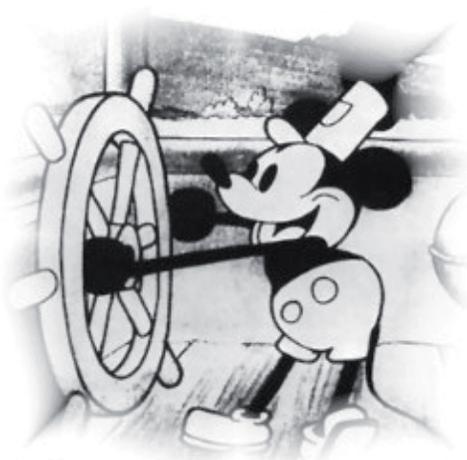


Abb.27
Ub Iwerks, *Mickey Mouse „Steamboat Willie“*

Abb. 26: MoMA, URL <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3A%3A8&page_number=51&template_id=1&sort_order=1>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 27: Joe Tracy, URL: <<http://www.digitalmediafx.com/Features/ubiwerks.html>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 28: Art aujourd'hui, URL <<http://www.artaujourd'hui.info/e1666-schwitters-alleranfang-ist-merz-von-schwitters-bis-heute.html>>, (Abrufdatum: 22.10.2012)

Als einer der ersten Künstler erkannte Saul Steinberg, dass sich die Stilmittel des Comics - die Ausrufe, die Sprechblase, die Gedankenblase - zu einer modernen dekorativen Ordnung entwickelt hatten und setzte diese für seine eigenen Werke ein. Sein bevorzugtes Mittel war dabei die Sprechblase bzw. die Gedankenblase, welche er zu einer Formen- und Substanzvielfalt weiterentwickelte. (Abb. 29)

1961 füllte Andy Warhol (1930-1987) eine Kaufhausauslage mit einer Reihe plakativ wirkender Bilder, deren Motive aus billigen Werbeanzeigen und Comics (Dick Tracy, Popeye und Superman – Comichelden seiner Kindheit) stammten. Warhols Originalität liegt in der Isolierung seiner Comic-Bilder: Der Detektiv, das kleine Mädchen und der Superheld werden durch die starre und plakative Darstellung zu Ikonen.¹²⁴
„Das Originelle an Warhol ist nicht, daß[!] er Dick Tracy malte, sondern daß[!] er eben nur Dick Tracy malte.“¹²⁵
(Abb. 30)

Der wohl bekannteste Vertreter der Pop Art war Roy Lichtenstein (1923-1997), dessen Werke die Comicsszenen zum Motiv haben, meist den Kriegs- und Liebescomics entstammen und oft Gesichter in Nahaufnahme in Augenblicken extremer Emotionen zeigen. Dabei sind auch Lautmalereien wie „Whaam!“, „Ratatata“ für ihn unverzichtbar.¹²⁶ (Abb. 31)

„[...] Lichtenstein isoliert und verstärkt manche der bevorzugten stilistischen Verfahren dieser Künstler, fügte andere Elemente hinzu, wie die vergrößerten „Benday

– Punkte“, die diese Künstler gar nicht als Stilisierung empfunden hätten, und redigierte und verfeinerte all diese Elemente in einer Form, die zu einem dauerhaften Symbol für die Erscheinungsweise der Comics wurde.“¹²⁷

¹²⁴ Vgl. Kolmayr 1998, 74ff.

¹²⁵ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, zit. n. Kolmayr 1998, 76.

¹²⁶ Vgl. Kolmayr 1998, 76.

¹²⁷ Kirk Varnedoe, Adam Gopnik, zit. n. Kolmayr 1998, 82.

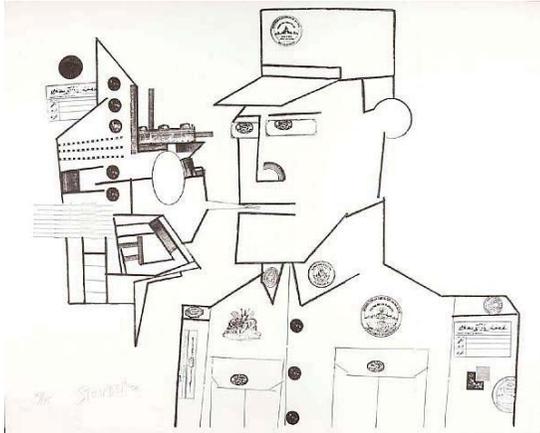


Abb.29
Saul Steinberg, Untitled , 1970



Abb.31
Roy Lichtenstein, Sweet Dreams Baby, 1965



Abb. 30
Andy Warhol, Dick Tracy, 1960

Abb. 29: artnet, URL <http://www.artnet.com/artwork/426070272/425111916/saul-steinberg-untitled-from-the-peace-portfolio.html>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 30: <http://hecollectsdicktracy.blogspot.co.at/2009/12/art-imitates-art.html>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 31: http://preguntas-de-arte.blogspot.co.at/2011_05_01_archive.html, (Abrufdatum 22.10.2012)..

Geschichte des Comics

Vorläufer

Nach der Definition des Comicforscher McClouds liegen die Ursprünge des Comics bereits in der Antike. So finden sich zum Beispiel im ägyptischen Grab des Menna (um die 3400 Jahre alt) Malereien, die in einer Bildfolge Ernte und Verarbeitung von Getreide zeigen. (Abb. 32) Derartige Beispiele früher Formen von Bildergeschichten stellen auch die römische Trajanssäule und Tuschezeichnungen japanischer Mönche dar.¹²⁸

In Südamerika wurden genauso früh Erzählungen in Form von sequenziellen Bildfolgen wiedergegeben. 1519 wurde von Hernán Cortés ein Beispiel dieser Kunst entdeckt, welches vom Leben eines präkolumbianischen Herrschers aus dem Jahre 1049 berichtet und dessen Bilder mit erklärenden Schriftzeichen ergänzt waren.

Mit dem Mittelalter entstand der Teppich von Bayeux in Frankreich, der sich einer ähnlichen Darstellungsweise bedient.¹²⁹ Später wurden durch die Erfindung des Buchdrucks in Europa, Drucke von Märtyrergeschichten, die zuerst nur der Oberschicht vorbehalten waren, auch im Volk weit verbreitet. Diese Bildergeschichten wurden schon bald verfeinert. Ihren Höhepunkt erreichten diese durch William Hogarth, der unter anderem den Stich „A Harlot’s Progress“ schuf. (Abb. 33) Diese Geschichten bestanden aus mehreren Bildern, die in Galerien als eine Folge aufgehängt waren und später alle gemeinsam verkauft wurden. Die Bilder waren dazu konzipiert im Zusammenhang, also als Sequenz, betrachtet zu werden.¹³⁰

Entwicklung

In Europa tauchten schon bald in Satireblättern, wie der 1841 gegründeten Zeitschrift „Punch“ (Abb. 34) humoristische Bildergeschichten auf. Der Punch war es auch, der die Bezeichnung Cartoon für witzige Einzelbilder erfand.¹³¹

Als Erfinder des modernen Comics betrachtet McCloud Rodolphe Töpffer, welcher Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals Panelrahmen verwendete und cartoonhafte Zeichnungen mit Text kombinierte.¹³² Seine Werke wurden auch von Johann Wolfgang Goethe bemerkt mit den Worten „Wenn er künftig einen weniger frivolen Gegenstand wählte und sich noch ein bisschen mehr zusammennähme, so würde er Dinge machen, die über alle Begriffe wären.“¹³³

Weiters fertigen Carl Spitzweg und Wilhelm Busch für die Zeitschrift „Fliegende Blätter“ (Abb. 35), die erstmals 1844 erschien, viele humoristische Beiträge an.¹³⁴ Die englischen Satireblätter führten diese Tradition der Kombination von Text und Bild fort und schon bald tauchten die ersten Comics auf, die man auch schon Comics nannte.¹³⁵

In den USA wurden ab Mitte des 19. Jahrhunderts kurze Comicstrips in den Zeitungen herausgebracht. Allerdings unter dem Namen „funnies“ da die Inhalte bis 1929 rein komischer Natur waren.

Der Zeitungstreifen „The Yellow Kid“ (Abb. 36) von Richard Felton Outcault aus dem Jahr 1896 wird teilweise als erster moderner Comic gesehen, jedoch markiert dieser eher die Durchsetzung des Comics beim Massenpublikum,¹³⁶ denn bald kannte jeder die farbigen Bildge-

¹²⁸ Vgl. McCloud 1994, 22f.

¹²⁹ Vgl. McCloud 1994, 18ff.

¹³⁰ Vgl. McCloud 1994, 23ff.

¹³¹ Vgl. Bremer 2011, 10.

¹³² Vgl. McCloud 1994, 25.

¹³³ McCloud 1994, 25.

¹³⁴ Vgl. Bremer 2011, 14.

¹³⁵ Vgl. McCloud 1994, 26.

¹³⁶ Vgl. McCloud 1994, 4f.



Abb. 32
Grab des Menna,
von vor 3400 Jahren



Abb. 33
William Hogarth, A Harlot's Progress, April 1733



Abb. 34
Titelseite des
Punch (1867)



Abb. 35
Seite 1 Nr.1
Band 1 Flie-
gende Blätter
1. Nov. 1844

Abb. 32: URL <<http://www.semataui.de/NR/18.Dyn/18-08a-TT69.htm>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb.33: Michael Finney, URL <http://www.michaelfinney.co.uk/catalogue/category/item/index.cfm?asset_id=1652>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 34: Wikipedia Commons in Bremer 2011, 11.

Abb. 35: Universität Heidelberg, URL <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb1/0005>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

schichten „The Yellow Kid“, die ab 1897 im Hearst New York Journal abgedruckt wurden und eine rasche Auflagensteigerung des Blattes hervorriefen. In diesem Zusammenhang entstand auch der Begriff „yellow press“ für die Sensationspresse.¹³⁷ Outcault war es auch, der die Kontinuität von Figuren und Situationen durchsetzte und zu einer regelmäßigen Verwendung von Bildfolgen überging.¹³⁸

Bald darauf erschienen auch der Comicstrip „The Katzenjammer Kids“ von Rudolph Dirks (Abb. 37) und die Serie „Krazy Kat“ von George Joseph Herriman.¹³⁹

„Kurz nach der Jahrhundertwende waren zwar die wichtigsten Elemente der Comic-Grammatik - Feststehende Figuren, fortschreitende Handlung in Folgen von Einzelbildern, Dialogen in Form von Sprechblasen - bereits gut entwickelt, hatten sich aber noch nicht als verbindlich für das neue Medium durchgesetzt.“¹⁴⁰

Auch in Japan etablierten sich Karikaturmagazine und Comic-Strips. Kitazawa Rakuten gilt als erster professioneller japanischer Zeichner, der in Japan Comicstrips kreierte und dafür den Begriff Manga 1899 wieder einfuhrte. Zuvor wurde der Begriff für Holzschnittkunst verwendet.¹⁴¹

Ab 1925 erschien der erste franko-belgische Comic-Strip von Aalin Saint-Ogan namens „Zig et Puce“, welcher in Fortsetzung wöchentlich in der Zeitung „Le Dimanche Illustré“ abgedruckt wurde. Im Jänner 1929 folgte dann die Serie „Tintin au pays des Soviets“ von Hergé, die in einer Kinderbeilage deiner Tageszeitung „Le Vingtième

Siéclé“ veröffentlicht wurde und ab September 1946 in einer eigenen Zeitschrift namens „Tintin“ erschien.¹⁴² (Abb. 38)

In Amerika wurden dann schon bald längere Geschichten in Beilagen der Sonntagszeitungen herausgegeben. So zum Beispiel bei dem 1929 erschienen Tagesstreifen „Tarzan“ von Harold Foster, der ab 1931 auch als längerer Sonntagsstreifen veröffentlicht wurde. Waren es bis dahin ausschließlich komische Geschichten, die abgedruckt wurden, begann 1929 mit „Tarzan“ außerdem auch ein völlig neues Genre, nämlich das der Abenteuer-Comics.¹⁴³ (Abb. 39) Die berühmten Walt Disney-Figuren „Micky Maus“ und „Donald Duck“, ursprünglich Zeichentrickfiguren, folgten diesem Beispiel und erlebten nun ebenfalls längere Abenteuer geschichten (der erste Zeitungsstreifen erschien 1930).¹⁴⁴

Bis 1935 erschienen in den USA die meisten Comics in Form von Comicstrips in Zeitungen, erst danach etablierte sich der Vertrieb von Comics in Heft- und Buchform.¹⁴⁵ Vor allem „Superman's“ Werdegang steht eng in Verbindung mit dem Durchbruch der Comichefte in den USA. Die Erscheinung von „Superman“ von Jerry Siegel und Joe Shuster 1938, markierte weiters auch den Beginn des Genre der Action/Superhelden-Comics und löste in Folge einen Boom an übermenschlichen Comic-Helden aus.¹⁴⁶ (Abb. 40)

Während des 2. Weltkrieges standen Comics in den USA, ähnlich wie die Mangas in Japan oft im Dienst der Kriegspropaganda.¹⁴⁷ (Abb. 41)

¹³⁷ Vgl. Bremer 2011, 24.

¹³⁸ McCloud 1994, 5.

¹³⁹ Vgl. Bremer 2011, 24f.

¹⁴⁰ Kolmayr 1998, 8.

¹⁴¹ Vgl. Ossmann 2004, 11f.

¹⁴² Vgl. Kohlmayr 1998, 48f.

¹⁴³ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 75.

¹⁴⁴ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 62f.

¹⁴⁵ Vgl. Bremer 2011, 23.

¹⁴⁶ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 194f.

¹⁴⁷ Vgl. Ossmann 2004, 12.

¹⁴⁸ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 15.



Abb. 36
Richard Outcaults „the Yellow Kid“, 1897



Abb. 38
Ab 1929 zu einem Klassiker des 20. Jahrhunderts geworden Hergés „Tintin“, im Stil der ligne claire, der klaren Linie. sowie dem am Kino orientierten Erzählen – in Dramaturgie mittels Cliffhangern, Close-up-, Panorama-Perspektiven usw.

THE KATZENJAMMER KIDS ENTERTAIN THE DOCTOR



Abb. 37
20.01.1901 in den USA veröffentlichter Strip „The Katzenjammer Kids“ Rudolph Dirks



Abb. 39
Tarzan (1929) von Hal Foster

Abb. 36: Wikipedia, URL <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:YellowKid.jpeg>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 37: URL <http://einestages.spiegel.de/static/entry/mickys_deutscher_grossvater/101070/_the_katzenjammer_kids.html>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 38: Culturmag, URL <<http://culturmag.de/litmag/tom-mccarthy-tim-struppi-und-das-geheimnis-der-literatur/6228>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 39: Daniel Schwamm, URL <http://www.daniel-schwamm.de/index.php?pg=comics#a_2_13>, (Abrufdatum 22.10.2012).

In Deutschland beginnt die Geschichte der Comics auf Grund von Zensur erst mit dem Zusammenbruch des NS-Regimes. Alles was sich dort davor ereignete ist dem Bereich der traditionellen Bildgeschichte zuzuordnen.¹⁴⁸

Nachkriegszeit und Zensur

Nach dem Krieg widerfuhr den Comics in den USA ein Tief, da sie von vielen Kritikern als schädlich für die Jugend abgestempelt wurden.

Noch massiver als in Amerika entwickelte sich in den Nachkriegsjahren in Deutschland, als immer mehr Comics und Bildergeschichten auf dem deutschen Jugendbuchmarkt eingeführt wurden und wöchentlich sogar eine Millionenaufage erreichten, von Seiten besorgter Eltern eine kritische Haltung gegenüber dem Comic. Deshalb wurde 1953 das Gesetz über die Verbreitung jugendgefährdender Schriften erlassen, welches bis heute gültig ist (letzte Gesetzesnovellierung war 1985). In Japan entwickelte sich der Comic in der Nachkriegszeit neu, da die Sehnsucht der Bevölkerung nach Ablenkung der Comicszene ein erstes Hoch bescherte.¹⁴⁹ Aber auch dort gab es bis in die 1990er Jahre hinein strenge Abbildungsrichtlinien und Selbstzensuren, die sich erst mit der Zeit entschärften.¹⁵⁰

Neuentwicklung

Erst mit den 60er Jahren erlebten die Comics einen Umbruch. Neue Genres, Stoffe und Helden und Trends entwickelten sich und bestehende wurden erweitert.¹⁵¹

„Mit den amerikanischen Superhelden, den franko-

belgischen Grand Prix- und Luftwaffenmatadoren wie auch den deutschstämmigen Sachwalter der Interessen Terras in fernen Galaxien, Perry Rhodan, hielt ein dick aufgetragener Pseudofuturismus Einzug; Astérix versöhnte die Comics mit humanistischer Bildung [...]“¹⁵²

Eine Weiterentwicklung vollzog sich auch in der Darstellungstechnik, bei der man sich einer komplexeren Darstellungsweise zu bedienen begann. Aufmerksamkeit erregten auch Popbilderbücher französischer und italienischer Comic-Avantgardisten und die neu entstandenen Undergroundcomics.

Erhebliche Unterschiede vollzogen sich ebenfalls in der Wahrnehmung der Comics durch die Presse, welche ein vorsichtiges Interesse an einzelnen Ausprägungen entwickelte und schon bald über die Ästhetik der Comics debattierte. Die Tabuisierung der Comics war kaum mehr aufrecht zu erhalten. Strömungen wie die Pop-Art, Comic-Einflüsse auf namhafte Filmemacher wie Alain Resnais, Jean Luc Gorard, lenkten das Interesse auf die gestalterische Eigenart von Comics.

All dies trug dazu bei, dass Comics von einem Faktum des Zeitschriftenmarktes zu einem künstlerisch-literarischen Phänomen aufstiegen.

Schon bald wurde auch die Frage nach der gesellschaftlichen Bedeutung und der relevanten Wirkung der Comics gestellt, welche die Anfänge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser Gattung darstellt.¹⁵³

¹⁴⁹ Vgl. Ossmann 2004, 12.

¹⁵⁰ Vgl. Ossmann 2004, 62f.

¹⁵¹ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 224.

¹⁵² Dolle-Weinkauff 1990, 224.

¹⁵³ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 224-228.

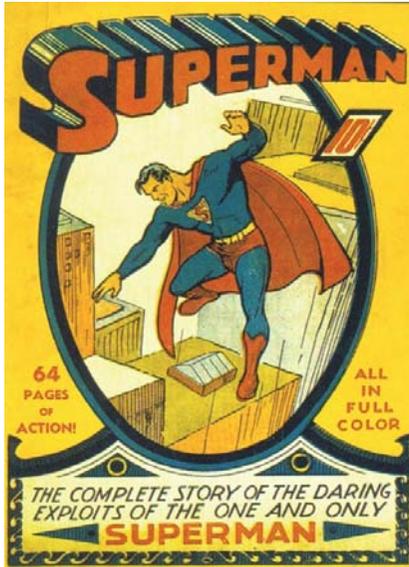


Abb. 40
„Superman“ Nr.1 (1939)



Abb. 41
Auszug aus „How Superman Would End The War“ von Jerry Siegel and Joe Shuster, abgedruckt im Look Magazine 1940.

Abb. 40: Comic Books. Tumblr, URL <<http://comicbooks.tumblr.com/image/8171540610>>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Abb. 41: Paul Gravett, URL <http://paulgravett.com/articles/115_jewish_comics/superman_extract.jpg>, (Abrufdatum 22.10.2012).

Comics heute

„Manga und Anime gehören heute in Japan zu den wichtigsten Kultur- und Wirtschaftszweigen. Etwa ein Drittel aller in Japan verlegten Printmedien besteht aus Mangas, welche rund 40% des Gesamtumsatzes aller japanischen Druckerzeugnisse ausmachen. [...] Mangas sind allgegenwärtig, nicht nur in Comicheften oder als Zeitungstrips, wie bei uns üblich, sondern auch in Sachbüchern, in der Werbung oder in Kochbüchern, Bedienungsanleitungen, Steuererklärungen und öffentlichen Bekanntmachungen.“¹⁵⁴

Ab den Neunzigern wurden Mangas auch außerhalb Japans populär.¹⁵⁵

„Im Zuge der „Nouvelle Vague“ des französischen Films und eines sich vor dem Hintergrund der Studentenbewegung wandelnden Kulturverständnisses wurden die Comics in Europa ab Mitte der sechziger Jahre als Erzählkunst wiederentdeckt.“¹⁵⁶

Schließlich nahm der französische Literatur- und Filmwissenschaftler Francis Lacassin 1971 den Comic auch als die „Neunte Kunst“ in den Kanon der bildenden Künste auf.

Zahlreiche Ausstellungen und Festivals wurden organisiert, Fachzeitschriften herausgebracht und eine Flut an Sekundärliteratur, die versuchte das Medium aufzuarbeiten, veröffentlicht.¹⁵⁷

Galt der Comic lange Zeit als Schundliteratur, so genießt er heute den Ruf, ein eigenständiges Kunstgattung zu sein. Es vollzog sich eine gewaltige Entwicklung in der

Comic-Literatur selbst, wie auch in der gesellschaftlich-kulturellen Wahrnehmung der Comics. Der Comic erfreut sich heute auch einer zunehmenden erwachsenen Leserschaft.¹⁵⁸ Dabei etablierte der Comicautor Will Eisner - als er seinen Comic „A Contract with God“ in den Siebzigerjahren auf dem Cover mit dem Zusatz versah, dass es sich dabei um eine „Graphic Novel“ handelt, um klarzustellen, dass sein Comic als Literatur verstanden werden soll und die Geschichten sich explizit an ein erwachsenes Lesepublikum richten - eine neues Medium der Comic-Literatur. Das Buch, das außerdem in gebundener Form und im kleineren Buchformat erschien, kam dem Zielpublikum und dessen Erwartung an ein literarisches Werk noch näher. Ausgehend von diesem Buch hat sich bis heute ein eigenes Segment entwickelt, das formal dem Comic angehört und sich inhaltlich in viele Richtungen entwickelt hat.¹⁵⁹ (Abb. 42 - 44)

„Man kann sich die heutige Ausprägung der Graphic-Novel-Landschaft wie die Belletristik-Abteilung einer Buchhandlung vorstellen: Da gibt es anspruchsvolle und bewegende Werke mit literarischem Anspruch, autobiografisch inspirierte Geschichten, aufschlussreiche Reiseberichte, lyrische Erzählungen, kenntnisreiche Biografien, nicht immer lustige Kinder- und Jugendbücher und spannende Krimis.“¹⁶⁰

Die neue Generation von Comic-Autoren erzählt politische, aber auch persönliche Geschichten, entwickelt innovative Bildsprachen und zeigt, was der Comic heute ist: ein aufregendes Medium mit literarischer Qualität.¹⁶¹

¹⁵⁴ Ossmann 2004, 15.

¹⁵⁵ Vgl. Ossmann 2004, 23.

¹⁵⁶ Mc Cloud Seite 5

¹⁵⁷ Vgl. McCloud 1994, 5.

¹⁵⁸ Vgl. Dolle-Weinkauff 1990, 13.

¹⁵⁹ Vgl. Groenewald (2011), URL <http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032>.

¹⁶⁰ Groenewald (2011), URL <http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032>.

¹⁶¹ Vgl. Ulrich 2012, URL <<http://www.avant-verlag.de/aspects/view/verlag>>.



Abb. 42
Art Spiegelmans mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichnete Geschichte „Maus“ über die Holocausterfahrungen seines Vaters, die das Leben seiner Familie geprägt haben

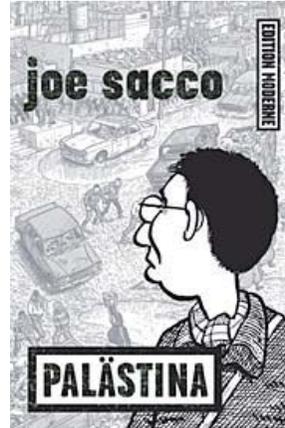


Abb. 44
Joe Sacco, der Begründer des Comicjournalismus, berichtet mit „Palästina“ über Israel und das besetzten Gebieten.

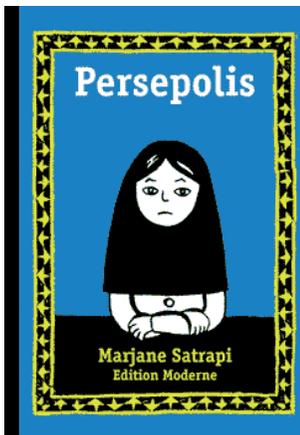


Abb. 43
Marjane Satrapi erzählt ihre Geschichte „Persepolis“ über das Aufwachsen im Iran vor der Revolution. Mehrfach ausgezeichnet und erfolgreich als Zeichentrickfilm adaptiert.

Abb. 42 - 44: Graphic Novels,
URL < http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032 >,
(Abrufdatum 22.10.2012).

Ausstellen von Karikaturkunst

Am Beispiel des Museum Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst

Fertige (Wander-)Ausstellungen werden höchstens um eigene wenige Exponate ergänzt. Dabei wird versucht, die vorgegebene Ausstellungsästhetik mit ihren Rahmen, Passepartouts, Text- und Bildtafeln, Objekten, Filmen, Themengruppen, Reihenfolgen und Spannungsbögen so sinnvoll und attraktiv wie nur möglich in den Wechsellausstellungsräumen unterzubringen.

Die Hintergrund-(=Wand-)farbe ist ein sehr helles Grau, das sich diese an der Wand über die Jahre hinweg kaum verändert und sich ziemlich gut punktuell ausbessern und reparieren lässt.

Stammen die Objekte aus dem Bestand werden die zu meist losen Originale mit Passepartouts und Rahmen versehen. Die Wahl des Passepartouts und des Rahmens hängt natürlich vom jeweiligen Exponat ab. Sowohl Holz- als auch Metallrahmen passen gut zu einem breiten Spektrum verschiedenster Werke der „Karikatur und Zeichenkunst“ und lassen sich ebenfalls gut mit den meisten bereits gerahmten Werken anderer Herkunft kombinieren.¹⁶²

„Ein wesentliches Moment der Ausstellungsgestaltung ist das sogenannte Stellen, also das Verteilen, Sortieren und Gruppieren der zu hängenden Bilder nach thematischen, szenographischen und praktischen Gesichtspunkten: In welcher Reihenfolge sollen die Bilder gesehen werden, wieviele Bilder kann oder muss man dem Publikum zumuten oder bieten, wie behängt man die Wände so mit Bildern, daß[!] sie (die Wände) und der ganze Raum auch im Großen interessant und anziehend wirken und zum Näherkommen einladen, wie hoch oder

wie tief kann man welche Bilder noch sinnvoll hängen, wohin mit den Bildlegenden und Texttafeln (hier staut sich z.B. gerne der Besucherstrom), wieviel Inszenierung und Dekoration verträgt die Ausstellung überhaupt? [...] Zum Schluss noch zwei Details, in denen sich das „In-Szene-setzen“ von Karikaturkunst vielleicht unterscheidet von der Inszenierung sogenannter Freier Kunst. Karikaturen sind erstens zuweilen texthaltig, wenn nicht –lastig; ihrer Lesbarkeit wegen hängen wir die Mitte der Bilder (bzw. die Mitte eines Blocks übereinanderhängender Bilder) auf 1,45 m Höhe, was manchen niedrig erscheint, und können auch nicht sehr weit nach oben oder unten ausweichen. Zweitens sind Karikaturen eher „kammermusikalische“ Kunst, da der größte Teil dieser Werke auch gerahmt nicht mehr als 50 x 60 cm misst.“¹⁶³ (Abb. 45)

¹⁶² Vgl. Wetzel 2012

¹⁶³ Wetzel 2012

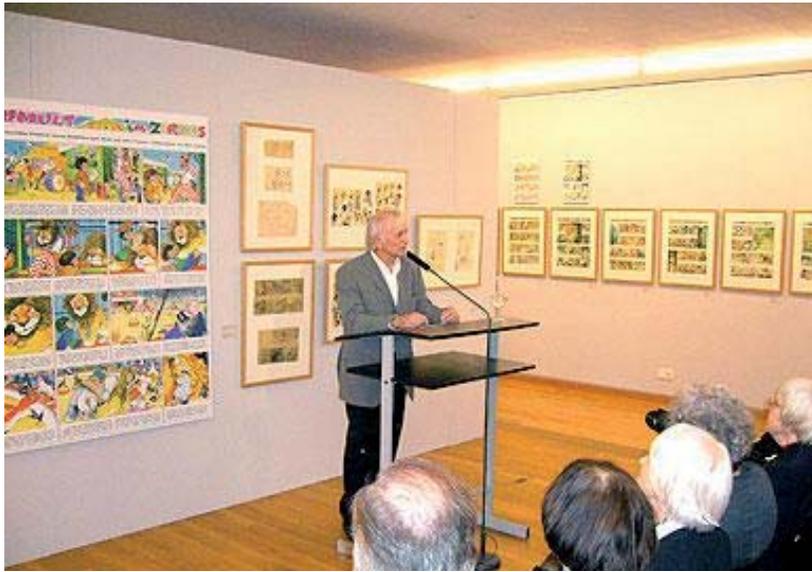


Abb. 45
Ausstellung im Museum Wilhelm Busch
– Deutsches Museum für Karikatur und
Zeichenkunst

Abb. 45: Museum Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst (2011), URL <http://www.karikatur-museum.de/488_Meckki-Ausstellung_mehr.html>, in: www.karikatur-museum.de, (Abrufdatum 20.09.2012).

Museum of Comic and Cartoon Art – MoCCA

Die Aufgabe des Museums ist die Sammlung, die Bestandserhaltung, das Studium, die Bildung und die Ausstellung von Comic und Kunst von Zeichengeschichten. Dabei wird jede Gattung dieser Kunst repräsentiert: Animation, Anime, Zeichentrickfilme, Comichefte, gezeichnete Bildergeschichten, Illustration, Karikatur, Comicroman, Zeichentrickfilme usw.. Weiteres, gewährleisten die strengen Sammlungsrichtlinien des Museums, dass die Kunstsammlungen in einer Umgebung höchster Integrität verwahrt werden.

Das Museums hat es sich zum Ziel gemacht das Verständnis und die Wertschätzung von Comic- und Cartoon-Kunst zu fördern wie auch die künstlerischen, kulturellen und historischen Auswirkung des populären Kunstgattung zu behandeln und zu untersuchen. Comics und Karikaturen haben signifikante Diskurse, die Gesellschaft, Kultur und Philosophie betreffend, bewirkt. Die Vergangenheit hat gezeigt, dass sie als Mittel zur Dokumentation und zur Interpretation historischer Ereignisse und gesellschaftlicher Veränderungen dienen können. Künstlerisch betrachtet, sind Comic- und Cartoon-Kunst auf höchstem graphischen Niveau und somit von Zeichenkünstlern kreiert.

Die Hauptintention des Museums ist somit die Öffentlichkeit über Comic und Cartoon Art zu unterrichten.¹⁶⁴

Es wird im Auftrag vom State Education Department organisiert und betrieben.

Das Museum befindet sich zurzeit in SoHo am Broadway 594 (zwischen Houston and Prince St.) in der Suite 401.¹⁶⁵

(Abb. 46 - 48)

¹⁶⁴ MoCCA, URL <<http://www.moccany.org/content/about>>, in: <http://www.moccany.org/>.

¹⁶⁵ MoCCA, URL <<http://www.moccany.org/content/blog>>.



Abb. 46
Ausstellung im
MoCCA

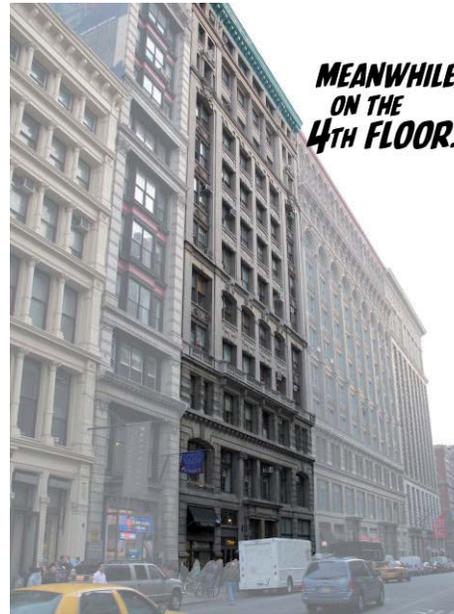


Abb.48
Derzeitiger Standort des MoCCA Broadway 594



Abb. 47
Ausstellung im MoCCA

Abb. 46 - 47: Eigene Bilder.

Abb. 48: MoCCA, URL
<<http://www.mocccany.org/content/blog>>, (Abrufdatum
04.10.2012).

MUSEUM
Geschichte bis heute



Das Museum als Bauaufgabe

Die Galerie

Die Galerie war ein Raumtyp, der im Zusammenhang mit der Schloss- und Palastarchitektur in Frankreich und Italien entstanden ist, der aber bereits in der Antike seine Wurzeln hat.¹⁶⁶

Anfänglich hatte diese gar nichts mit der Aufstellung von Kunstwerken zu tun, sondern hatte lediglich die Aufgabe, entfernte Räume, großer Palastanlagen miteinander zu verbinden. Es lag allerdings nahe, solche Verbindungsräume auch zur Ausstellung von Kunst zu verwenden.¹⁶⁷

Denn als lang gestreckter Innenraum, der meist durch Fenster an beiden Längsseiten belichtet wurde, war er für das Ausstellen von Gemälden und Plastiken bestens geeignet. Ein Beispiel eines solchen Raumes ist das unter Herzog Albrecht V. gegründete Antiquarium der Münchner Residenz, eine Mischung aus Galerie und Schatzkammer, realisiert von Wilhelm Egkl 1568-71 und später durch Friedrich Sustris zu einer Festhalle umgestaltet. Der 66m langen Galerie, die von einer relativ niedrigen und breiten Tonne überwölbt wird, sind je Längsseite 17 Stichkappen eingeschnitten. Weiters bieten die hochgelegenen Fenster eine optimale Belichtung der Skulpturen. (Abb. 49)

Als nahezu unverzichtbare Elemente des Palastbaus finden sich Galerien im 17. und 18. Jahrhundert auch in den Stadtpalästen von Rom. Eine besonders glanzvolle ist, die von Antonio del Grande und Circlamo Fontana entworfene Galleria im Palazzo Colorina (1675-78) in Rom. (Abb. 50)

In England findet man Galerien häufig in der Kombination mit einem Zentralraum.

Bernardo Buontalenti plante für die Unterbringung der mediceischen Kunstsammlung, die berühmte Tribuna, in den Uffizien in Florenz. Ein oktogonaler, kuppelüberwölbter Raum. Die museumstechnisch ausgezeichnete Beleuchtung durch das zentrale Oberlicht macht die Tribuna zu einem Meilenstein in der Geschichte der Museumsarchitektur. (Abb. 51) Auf die Qualität der Beleuchtung von oben hatte bereits Sebastiano Serlio in seinem 1540 veröffentlichten Architekturtraktat aufmerksam gemacht und dabei das antike Pantheon in Rom, auf Grund seines Lichteinfalls und seiner Raumform, als Vorbild für Sammelräume genannt.

Während der Revolutionszeit in Frankreich sehen die Museumsentwürfe fast ausnahmslos eine Rotunde im Zentrum einer groß angelegten Vierflügelanlage vor, deren quadratischer Grundriss meist durch vier Innenflügel in Form eines griechischen Kreuzes in vier Höfe geteilt wird. So zum Beispiel beim Museumsentwurf von Jacques-Nicolas-Louis Durand, der unter Zeitgenossen als Lehrbeispiel galt. (Abb. 52)

Somit gehörte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die überkuppelte Rotunde auf verschiedene Art und Weise mit einer Galerie kombiniert zum festen Programm des Museumsbaus.¹⁶⁸

Museen als öffentliche Gebäude

1769-77 hatte Simon Louis du Ry in Kassel für den Landgrafen Friedrich den II. ein Gebäude (das Fridericanum) für die Unterbringung von einem Museum mit Bibliothek, realisiert. Die symmetrisch angelegte, zweigeschossige dreiflügelige Anlage, die in ihrer architek-

¹⁶⁶ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 19.

¹⁶⁷ Vgl. Moos 1990, 18.

¹⁶⁸ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 19f.



Abb. 49
Das Antiquarium ist der älteste erhaltene
Raum der Münchner Residenz.



Abb. 51
Bernardo Bountalenti, Tribuna der Uffizien
in Florenz 1518



Abb. 50
Antonio del Grande und Cirlamo Fontana,
Galleria im Palazzo Colorina 1675-78, Rom

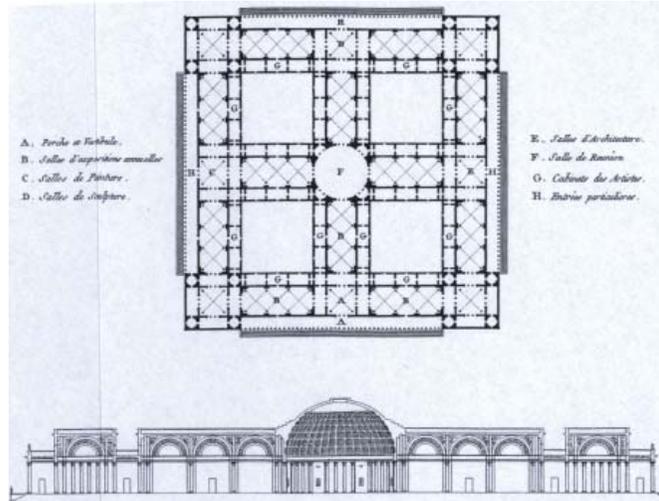


Abb. 52
Museumsentwurf von Jacques-Nicolas-Louis Durand

Abb. 49: Residenz München,
URL <<http://www.residenz-muenchen.de/deutsch/museum/antiquar.htm>>, (Abrufdatum:
05.10.2012).

Abb. 50: Naredi- Rainer 2004,
19.

Abb. 51: Naredi- Rainer 2004,
19.

Abb. 52: Naredi- Rainer 2004,
21.

tonischen Form die barocke Schlosstradition und den frühen Klassizismus vereint, war von Anfang an vom Schlosskomplex gelöst und als ausschließlich öffentlich zugänglich geplant und gilt somit als erster autonomer Museumsbau in Europa.¹⁶⁹ (Abb. 53)

Erst 1811-1814 entstand die erste eigenständige Gemäldegalerie, die von Sir John Soane entworfene Dulwich Picture Gallery am Rande Londons, welche eine heute noch als vorbildlich geltende Oberlichtkonstruktion besitzt. Der Bau bestand ursprünglich aus einer Abfolge von fünf abwechselnd quadratischen und rechteckigen Haupträumen und wurde von Kabinetten flankiert. (Abb. 54)

Mit der von König Ludwig I. in Auftrag gegebenen Glyptothek in München wurde Leo von Klenze beauftragt, der für diesen von 1816-30 realisierten Entwurf erstmals die Anzahl, Form, Dekoration und Belichtung der Räume an die aufgestellte Sammlung adaptierte. Durch den Vierflügelbau mit quadratischem Innenhof ergibt sich die Möglichkeit eines, durch die verschiedenen Räume führenden Rundganges. Die Hauptfassade besteht aus einem achtsäuligen ionischen Portikus zwischen niedrigeren Seitenflügeln und nimmt somit Bezug auf den Sammlungsinhalt im „griechischen Stil“. (Abb. 55)

Im Jahr 1822 wurde Leo von Klenze des Weiteren mit einem Entwurf für die Alte Pinakothek in München beauftragt. In dem lang gestreckten Gebäude zur optimalen Anordnung der Gemäldegalerie, finden sich im Obergeschoß 7 unterschiedlich große aneinander gereihete Säle, die durch ein Oberlicht beleuchtet werden. Die Kabinette an der Nordseite, die mit den Sälen verbunden sind erhalten nördliches Seitenlicht. Ihr Gegenstück

im Süden ist eine Galerie, die es ermöglicht jeden der Haupträume unmittelbar zu erreichen. Kurze Querflügel enthalten das Treppenhaus und Sonderräume. im Erdgeschoß befinden sich die Magazine und Verwaltungsräume. Mit dieser Komposition hatte Klenze den wegweisenden Typus der modernen Gemäldegalerie geprägt. (Abb. 56)

Karl Friedrich Schinkel schuf mit dem 1823-30 errichteten Alten Museum in Berlin ein Bauwerk, das den gleichen Stellenwert wie ein Schlossbau besaß. Es besitzt eine als kolossale Kolonnade ausgebildete Schauseite und überragt durch ein Sockelgeschoß, das von einer Freitreppe unterbrochen wird die Alltagsarchitektur. Der zweigeschossige geschlossene Block beinhaltet seitlich belichtete Ausstellungssäle auf beiden Ebenen, wobei die unteren von zwei Säulenreihen gestützt werden. Die vierflügelige Anlage umschließt ein Rechteck, welches durch einen kubischen Mittelbau, der eine Rotunde umschließt und den restlichen Bau überragt, wiederum in zwei kleinere Höfe geteilt wird.¹⁷⁰ (Abb. 57)

„Die Grundrissfigur des Alten Museums in Berlin [...] respektive die ihr zugrunde liegende Kombination von Galerien und zentralen Erschließungsraum [...] hat sich dabei als besonders langlebige Vorbild erwiesen.“¹⁷¹

Das Museum, das wegen seiner klaren und prägnanten Architektur, die das Zweckmäßige mit dem Erhabenen verbindet und die überkuppelte Rotunde als Motiv der Museumsarchitektur bleibend etabliert hat, gilt auch als jenes Bauwerk mit dem das Museum als Bauaufgabe endgültig nobilitiert worden ist.¹⁷²

¹⁶⁹ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 21.

¹⁷⁰ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 21f.

¹⁷¹ Moos 1999, 20.

¹⁷² Vgl. Naredi-Rainer 2004, 22.



Abb. 53
Simon Louis du Ry, Fridericianum 1769-77, Kassel

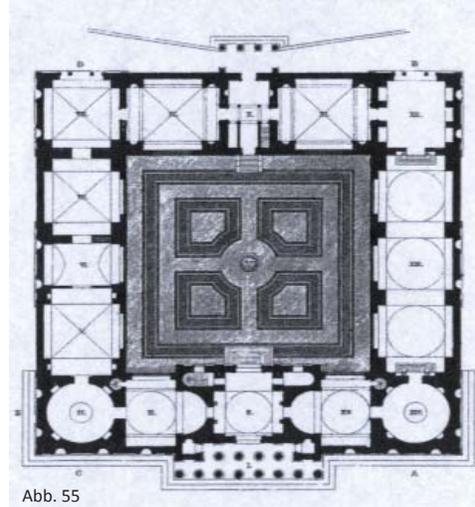


Abb. 55
Leo von Klenze, Glyptothek in München, 1816-30

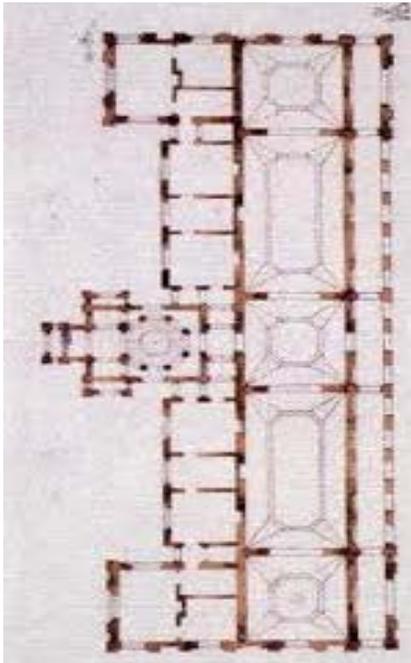


Abb. 54
Sir Johan Soane, Dullwich Picture Gallery 1811-14, am Rande von London

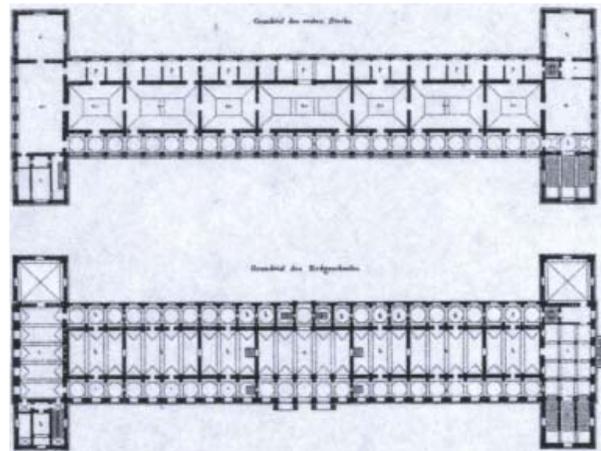


Abb. 56
Leo von Klenze, Alte Pinakothek in München, 1822-36

Abb. 53: Foto von Nils Klinger, URL <http://www.art-magazin.de/cityguide/kassel/37082/kunsthalle_fridericianum_szenetipp_kassel>, (Abrufdatum: 05.10.2012)

Abb. 54: Dullwich Picture Gallery, URL <<http://dulwich-galleryfriends.files.wordpress.com/2008/09/quiz-plan-soane.jpg>>, (Abrufdatum: 05.10.2012)

Abb. 55-56: Naredi- Rainer 2004, 22.

Diese frühen fürstlichen Museumsbauten in Berlin und München, die man als Prototypen des repräsentativen Museums bezeichnen könnte, übten auch außerhalb Deutschlands großen Einfluss aus und die von Schinkel und Klenze gefundenen Lösungen wurden immer wieder als Vorbild verwendet. Nicht zuletzt hatte auch Friedrich Semper die auf Klenze zurückgehende Anordnung von Ausstellungsräumen im Obergeschoß des Kunsthistorischen Museums in Wien (1872-89) angewendet, das in Zusammenarbeit mit Carl von Hasenauer entstanden ist. Es diente der Präsentation der habsburgerischen Gemäldesammlung und wurde in neobarocker Architektur realisiert, doch im Unterschied zur Pinakothek in München liegt die entscheidende Betonung auf einen kuppelgekrönten Mittelrisalit.¹⁷³ (Abb. 58)

„Die noch um einiges größer dimensionierten dynastischen Museen des späteren 19. Jahrhunderts, allen voran Sempers Kunsthistorisches Museum in Wien, haben das ihre dazu beigetragen, den klassischen Museumstypen im Bewusstsein späterer Generationen als zwingend für die Institution Museum zu verankern.“¹⁷⁴

Architektur und Exponat

Das Prinzip, das schon in den ersten großen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts angewandt wurde, zwischen dem Museumsbau und dem ausgestellten Inhalt einen stilistischen Zusammenhang herzustellen, wird schließlich auch 1906 im „Handbuch der Architektur“ gefordert. Denn die Besucher sollen die ausgestellten

Objekte in, ihrer Eigenart entsprechenden, architektonisch ausgebildeten Räumen betrachten, um in ein kulturhistorisches Milieu eintauchen zu können. Ein Beispiel dafür ist das 1894-1900 von Gabriel Seidl realisierte Bayerische Nationalmuseum (Abb. 59), für dessen Planung er sich unter anderem an dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich von Gustav Gull und an dem von Lambert und Stahl geplanten Historischen Museum in Bern, orientierte. Gemeinsam ist den zuletzt erwähnten Bauten ihr unregelmäßig gruppierter, den verschiedenen Ausstellungsbedürfnissen angeglichenen Grundriss, der prinzipiell beliebig erweitert werden konnte und von Zeitgenossen als „Angliederungssystem“ beschrieben wurde. Dieser unterschied sich grundlegend von den klaren symmetrischen Strukturen der frühen Museumsbauten. Folglich entwickelte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts schon bald ein neues museales Verständnis, das eine neue Gestaltungsfreiheit bot und ein Abwenden von der sich als zu starr und unflexibel erwiesenen, auf die Milieurekonstruktion bezogenen Architektur, hervorrief.

Aber auch die Rücksichtnahme auf die zunehmend enger werdende städtebauliche Situation, stellte für die Architekten eine neue Herausforderung dar und so wurde das Erscheinungsbild der Museen, ohne Hinweis auf deren spezifischen Inhalt, an die urbanen Umgebung angepasst.

Daraus ergab sich eine Fülle an formalen Lösungen. Gleichzeitig zeichnete sich aber eine Tendenz zur Verwendung klassischer Hoheitsmotive ab. Vor allem angloamerikanischen Raum verwendete man klassische Motive bis ins 20. Jahrhundert, um das Museum als hu-

¹⁷³ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 22f.

¹⁷⁴ Moos 1999, 20.

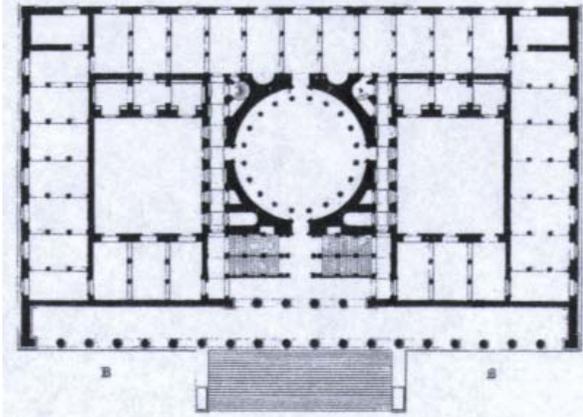


Abb. 57
Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum Berlin, 1823-30



Abb. 58
Friedrich Semper und Carl von Hasenauer, Kunsthistorisches Museum Wien, 1872-89



Abb. 59
Gabriel Seidl, Bayerisches Nationalmuseum, 1894-1900

Abb. 57: Naredi- Rainer 2004, 22.

Abb. 58: Naredi- Rainer 2004, 23.

Abb. 59: Foto von FOTAG, URL <<http://www.m-luftbild.de/luftbild/bayerisches-nationalmuseum-280.html>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

manistisches Heiligtum zu kennzeichnen. Dementsprechend finden sich Portikus und Rotunde an der 1941 fertiggestellten National Gallery in Washington, entworfen von John Russell Pope (Abb. 60) und an der National Gallery in London (1837 von William Wilkins errichtet, Abb. 61) wieder.¹⁷⁵

Neutralität

Schließlich aber führten die Museumsreformen, zur Abkehr vom Typus repräsentativer Museen und wurde durch die Vorstellungen, der Avantgarde von einer neutralen Atelierstimmung ersetzt.

Auch wenn sich die totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts noch einmal der repräsentativen Formensprache bedient haben und diese sogar noch gesteigert, wie zum Beispiel beim „Haus der Kunst“ in München,¹⁷⁶ war nach dem Zweiten Weltkrieg die klassische Moderne, mit dem Prinzip des neutralen, durch Stellwände gegliederten weißen Raums, endgültig tonangebend.¹⁷⁷

„Die Kulturpolitik der „Pax Americana“ begann jedenfalls, sich immer entschlossener in der Bildersprache der Avantgarde zu artikulieren. Die Moderne war im Begriff, zum Hauptlieferanten der offiziellen Kunstsprache der „Freien Welt“ aufzurücken.“¹⁷⁸

Ein gebautes Beispiel dafür war das 1939 im „international Style“ (mittlerweile erweiterte) eröffnete Museum of Modern Art in New York, entworfen von Philip L. Goodwin und Edward D. Stone.¹⁷⁹ (Abb. 62)

Flexibilität

In der Nachkriegszeit machten die Unterscheidung zwischen permanenter und Wechselausstellung wie auch die Erkenntnis darüber, dass Erhaltungs- und Ausstellungskriterien einer ständigen Veränderung unterliegen, eine flexible Raumgestaltung unabdinglich und man lehnte ein monofunktionales Gebäude ab. Auch Walter Gropius forderte maximale Flexibilität im Innern eines Museums und die Vermeidung einer starren Wandordnung. Am besten erfüllten diese Forderungen Bauten aus Eisen und Glas. Vorläufer solcher Raumkonstruktionen waren die ein Jahrhundert davor entworfenen Bauten für die Weltausstellung, wie der Kristallpalast in London (1850-51) von Joseph Paxton (Abb. 63). In Amerika wurde diese Art des Ausstellungsbaus bereits früh für Museen verwendet, doch in Europa kam diese Form des flexiblen Grundrisses erst ein Jahrhundert später im Museumsbau zum Einsatz, zu dessen Vertreter man das Centre Pompidou zählen kann.¹⁸⁰ (Abb. 64) Auch für das Centre Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers war das Prinzip des flexiblen Raums grundlegend. Ein Raum in dem alles möglich ist, der als demokratisch gilt, und in dem man die größtmögliche Flexibilität durch eine ideale technische Einrichtung erzielte.¹⁸¹ (Auch wenn nachträglich ein Ausbau für die optimale Ausstellung der Kunstwerke vorgenommen wurde.)¹⁸²

Das Museum als Kunstwerk

Die Fertigstellung des Centre Pompidou 1977 gab auch den entscheidenden Impuls für die zunehmende Popu-

¹⁷⁵ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 23f.

¹⁷⁶ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 24.

¹⁷⁷ Vgl. Maier-Solagk 2008, 10.

¹⁷⁸ Moos 1999, 17.

¹⁷⁹ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 24.

¹⁸⁰ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 27.

¹⁸¹ Vgl. Moos 1999, 21f.

¹⁸² Vgl. Magnago Lampugnani 1999, 12.



Abb. 60
John Russell Pope, National Gallery in Washington 1941



Abb. 62
Philip Goodwin und Edward D. Stone, Museum of Modern Art
New York, 1939



Abb. 61
William Wilkins, National Gallery London, 1832-38



Abb. 63
Sir Joseph Paxton Kristallpalast in London, 1850-51

Abb. 60: Washington Blog, URL
<<http://www.washington-la.org/national-gallery-of-art-ausstellungen-in-washington-d-c>>, (Abrufdatum: 05.10.2012)

Abb. 61: URL <<http://vorr-eiterin.files.wordpress.com/2008/09/national-gallery/>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 62: Newhouse 1998, 150.

Abb. 63: BBC Hulton Picture Library, URL <<http://www.merriam-webster.com/concise-images/12552.htm>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

larität des Museumbaus, denn dieser Bau zeigte sich offen als Kunstmaschine.¹⁸³

Unter dem Deckmantel der Bauaufgabe Museum wurde ein Manifest einer neuen Architekturhaltung materialisiert, das des technischen Expressionismus. Das ohne Kompromisse sichtbar gelassene Stahltragwerk mit all seinen Stützen, Fachwerkträgern und Aussteifungen hat nicht nur eine konstruktive Aufgabe, sondern auch symbolischen Charakter. Das Museum sollte stimulierende Hülle für neuartige Prozesse, der Aneignung von Kultur durch die Massen, sein. Doch es ist kein Geheimnis, dass hier die Architektur und nicht die Kunst die eigentliche Attraktion darstellt.¹⁸⁴

Zwei Jahrzehnte zuvor setzte das Guggenheim Museum New York die Grundlage für eine neue Art, die Kunst zu betrachten, fest. Wright ersetzte den traditionellen Kubus durch die kontinuierliche Spirale und prägte dadurch die Entwicklung des Museums als Raumkunstwerk.¹⁸⁵ (Abb. 65)

So beanspruchte spätestens die Postmoderne in den frühen 80er Jahren eine eigenständige Aufmerksamkeit und führte dazu, Museen als bildhaft-pittoreske Objekte und als eigenständigen Typus von Gesamtkunstwerken wahrzunehmen.¹⁸⁶ Die Architektur legte ihre dienende Rolle ab und wurde zur Protagonistin. Damit war ein Leitmotiv für das 20. Jahrhundert gefunden, welchem die meisten Museumsneubauten folgten.¹⁸⁷

Dekonstruktivismus - Minimalismus

In den 90er Jahren erlangte innerhalb des Stipluralismus, der Stil des Dekonstruktivismus die meiste Auf-

merksamkeit. Eine expressionistische Formensprache, wie sie Daniel Libeskind oder Zaha Hadid verwenden, prägte die Museumsarchitektur.¹⁸⁸

„Der Höhepunkt am Ende des 20. Jahrhunderts war dann das von Frank O. Gehry entworfene Guggenheimmuseum in Bilbao (1991-1997). Der sofort zu beobachtende „Bilbao-Effekt“ zeigte zwei wichtige Dinge klar auf: Erstens, eine Stadt und sogar eine ganze Region kann von einem neuem Museum profitieren und zweitens, die Architektur hatte sich endgültig von der Kunst, die in den Museen ausgestellt wird, emanzipiert.“¹⁸⁹

Einen solchen Bau kann man heute überall auf der Welt finden. Auf Grund ihrer signifikanten Wiedererkennbarkeit hat man in solchen Fällen von sogar von Markenarchitektur zu sprechen begonnen. Dass Gehry hierbei führend ist, liegt sicher an seiner spielerischen und skulpturalen Formensprache, die auf dem Feld der Museumsarchitektur den Erfolg zu sichern scheint. Der Bauherr ersteht mit der Architektur die bekannten Eigenschaften einer universellen Marke.

Die Gegenbewegung, der Minimalismus propagiert den Trend zur Reduktion und zur formalen Zurückhaltung.¹⁹⁰ Diese Auffassung beansprucht eine völlig neutrale und demokratische Ausgangsposition für die ausgestellte Kunst zu sein. Peter Zumthor (Kunsthaus Bregenz 1990-1997) und Herzog de Meuron, mit ihrem 24 mal 8 Meter dimensionierten Kubus für die Privatsammlung Goetz in München (1989-1992, Abb. 66) , sind dieser Linie gefolgt.¹⁹¹

¹⁸³ Vgl. Greub/Greub 2005, 2f.

¹⁸⁴ Vgl. Magnago Lampugnani 1999, 12.

¹⁸⁵ Vgl. Newhouse 2008, 11.

¹⁸⁶ Vgl. Maier-Solagk 2008, 10.

¹⁸⁷ Vgl. Magnago Lampugnani 1999, 12.

¹⁸⁸ Vgl. Maier-Solagk 2008, 10.

¹⁸⁹ Greub/Greub 2005, 2f.

¹⁹⁰ Vgl. Maier-Solagk 2008, 11.

¹⁹¹ Vgl. Greub 2006, 10.



Abb. 64
Renzo Piano und Richard Rogers, Centre Georges Pompidou, Paris, 1977



Abb. 66
Herzog & de Meuron, Sammlung Goetz, München, 1992



Abb. 65
Frank L. Wright, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1959

Abb. 64: Foto von conservapedia.com, URL <<http://www.archdaily.com/64028/ad-classics-centre-georges-pompidou-renzo-piano-richard-rogers/>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 65: eigenes Bild

Abb. 66: Sammlung Goetz, URL <http://www.sammlung-goetz.de/de/Architektur.htm#panel_museum>, (Abrufdatum: 05.10.2012)

Das Museum als Bauaufgabe – heute

War anfangs des 20. Jahrhunderts die Frage über das Verhältnis von Architektur zur ausgestellten Kunst noch offen, hat sich die Emanzipation der Architektur immer weiter durchgesetzt. Denn kaum eine andere Bauaufgabe erlaubt ein so freies, die Funktionen überwindendes Spiel der Formen, wie der Museumsbau. Mit dem Erfolg der Museen wurde auch den Architekten ein aussichtsreiches Terrain gesichert.¹⁹² So präsentieren sich die Museen heute in einer breiten stilistischen Vielfalt, deren Grundstimmung experimentell ist.¹⁹³ Jedoch lassen sich im Museumsbau in den letzten Jahren neben den gestalterischen Extremen auch andere formale Trends ablesen:¹⁹⁴

Klassische Bescheidenheit

Eine weitere Antwort auf die Artikulationsmöglichkeiten der Museumsarchitektur ist die goldene Mitte zwischen den beiden Extremen, Minimalismus und Expressionismus, welche man als „klassisch“ bezeichnen könnte. Eine derartige Bescheidenheit findet man auch in den zahlreichen Umbauten und Erweiterungen bestehender Gebäudekomplexe neben den reinen Neubauten. Ein Beispiel dafür ist das von Taniguchi and Associates erweiterte MoMA in New York.¹⁹⁵

Neue Transparenz

„[...] so ist die Transparenz als direkte Antwort auf die spätestens nach 1968 laut gewordene Kritik am klassischen Museumstempel und als Offenheit gegenüber neuen technischen Möglichkeiten zu verstehen. Transparenz meint kurz gesagt die Nivellierung von Innen-

und Außenbereich.“¹⁹⁶

Sozial gesehen öffnet sich die Institution Museum ihrer Umgebung und ermöglicht Aus- und Einblicke. Seitdem 1968 die Neue Nationalgalerie von Mies van der Rohe eröffnete wurde, galt diese im Bezug auf Offenheit, Licht und Außenbezug als Maßstab für den Museumsbau.¹⁹⁷

Ein jüngeres Beispiel stellt die Mediathek in Sendai (Japan) von Toyo Ito, die 2000 eröffnete wurde dar.¹⁹⁸ (Abb. 67)

Symbolismus

Besonders beim Entwurf des New Yorker Eyebeam, von Diller Scofidio + Renfro ersichtlich, in dem ein sich durch das ganze Gebäude windendes „Band“ als Boden und Geschoßdecke funktioniert und weiters die verschiedenen Bereiche von einander abgrenzt. (Abb. 68)

Ein weiteres solches Motiv eines Bandes bzw. einer Endlosschleife findet sich im Entwurf des Mercedes-Benz Museum von UN Studio in Stuttgart. (Abb. 69) Frank Lloyd Wrights Spirale, des Guggenheim-Museums in New York und Le Corbusiers als Idealform des Museums zitierte Schneckenstruktur, sind Vorläufer dieser Idee. Diese Formen verkörpern Dauer. Eine altehrwürdige Symbolik tritt somit über die formale Grundstruktur wieder in die gegenwärtige Architektur ein.¹⁹⁹

Typologien anhand der Raumeigenschaften

Gerichtete Raumfolgen

Die geschlossene Raumflucht, die von der repräsentati-

¹⁹² Vgl. Maier-Solagk 2008, 7.

¹⁹³ Vgl. Maier-Solagk 2008, 11.

¹⁹⁴ Vgl. Greub 2006, 11.

¹⁹⁵ Vgl. Greub 2006, 11.

¹⁹⁶ Greub 2006, 12.

¹⁹⁷ Vgl. Greub 2006, 12.

¹⁹⁸ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 178.

¹⁹⁹ Vgl. Greub 2006, 13.



Abb. 67
Toyo Ito, Mediathek in Sendai, Japan, 2000

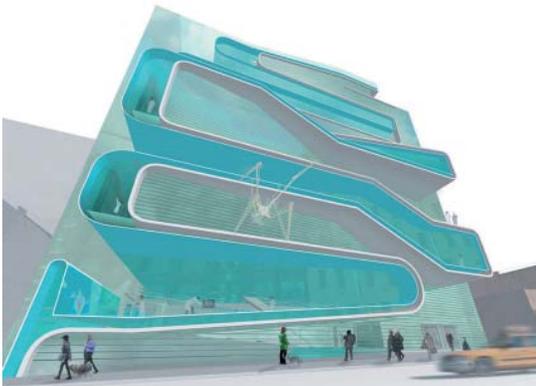


Abb. 68
Diller and Scofidio, Entwurf von 2001 Eyebeam Museum of Art and Technology, New York

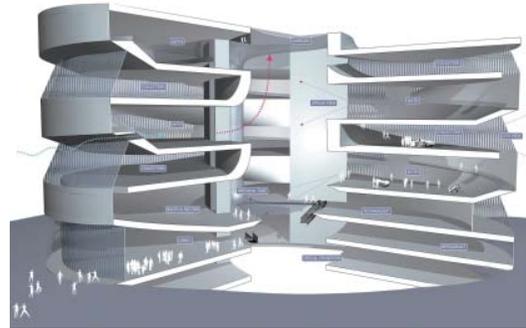


Abb. 69
UNStudio, Mercedes-Benz Museum, Stuttgart, 2001-2006

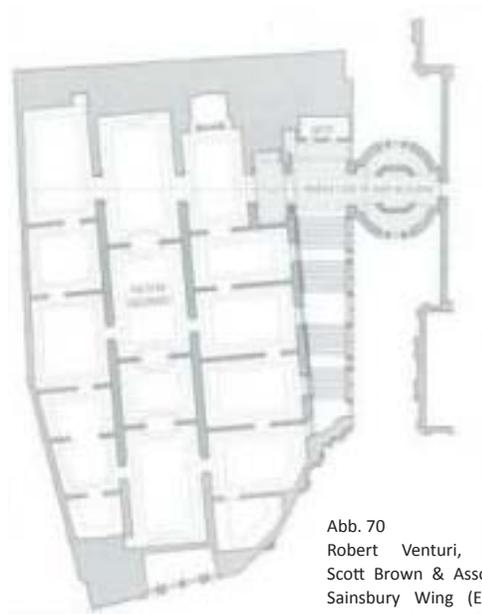


Abb. 70
Robert Venturi, Denise Scott Brown & Associates, Sainsbury Wing (Erweiterung der National Gallery), 1991

Abb. 67: Floornature, URL <<http://www.floornature.de/projekte-kultur/projekt-toyo-ito-die-mediathek-in-sendai-japan-4123/>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 68: Archisspass, URL <<http://www.archisspass.org/?m=200702&page=3>>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 69: UNStudio, URL <<http://www.unstudio.com/projects/mercedes-benz-museum>>, (Abrufdatum: 05.10.2012)

Abb. 70: Andis Silis, URL <http://www.anothertravelguide.com/eng/europe/united_kingdom/london/connoisseurs_guide/architectural_tourism_handbook_by_andis_silis/london>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

ven Schlossarchitektur des Barocks abstammt, wird als Enfilade bezeichnet. Enfiladenartige Raumverbindungen, die eine Durchsicht durch mindestens drei Räume ermöglichen werden heute als „gerichtete Raumfolge“ bezeichnet und fanden auch in der Museumsarchitektur der letzten Jahrzehnte mehrfach Anwendung.

Zu dieser Raumanordnung werden auch Adaptionen gezählt, die nicht nur einen Hauptweg, sondern auch alternative Wege gestatten.

Ein Beispiel der gerichteten Raumfolge ist die National Gallery London, Sainsbury Wing, von Robert Venturi, Denise Scott Brown & Associates.

Durchdringungen dieser Raumformung leiten zur Unterategorie den Matrixartigen Raumanordnung über.²⁰⁰ Dies bedeutet die Überlagerung und Mehrdeutigkeit von Raumstrukturen.²⁰¹

Offener Großraum

Der offene Raum galt in den 60er und 70er Jahren als Muster von demokratischer Transparenz. Auch galt er als eine neutrale Hülle für eine (durch Technik unterstützte) Flexibilität und Wandelbarkeit. Ein Beispiel eines solchen „flexiblen Containers“ wäre die neue Nationalgalerie Berlin.²⁰² (Abb. 71)

Plastische Raumbildung

Bezeichnend für diese Richtung sind die Abkehr vom rechten Winkel und ein unverwechselbares Erscheinungsbild. Das aufsehenerregende Beispiel ist wohl das Guggenheim Museum von Frank O. Gehry in Bilbao.²⁰³ (Abb. 72)

Umgenutzte und ergänzte Baudenkmäler

Die Bandbreite dieser Kategorie reicht von der Erhaltung von historischer Bausubstanz bis hin zur Ergänzung von Bestandsgebäuden. Entwurfsatlas

Viele der berühmtesten und ältesten Museen sind aus der Umnutzung bestehender Gebäude entstanden. So zum Beispiel das Louvre oder die Uffizien.²⁰⁴

Gängig ist auch die Unterbringung von Kunstmuseen und Kunsthallen in ausgedienten Industriedenkmälern, wie beim Musée d'Orsay.²⁰⁵ (Abb. 73)

²⁰⁰ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 69.

²⁰¹ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 115.

²⁰² Vgl. Naredi-Rainer 2004, 173.

²⁰³ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 201.

²⁰⁴ Vgl. Naredi-Rainer 2004, 223.

²⁰⁵ Vgl. Moos 1999, 20.

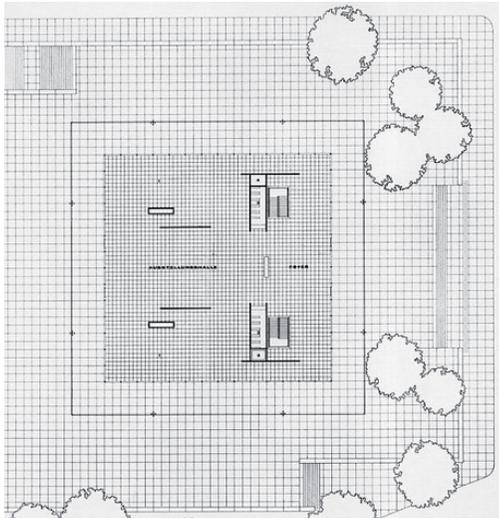


Abb. 71
Ludwig Mies van der
Rohe, New National
Gallery, Berlin, 1968.

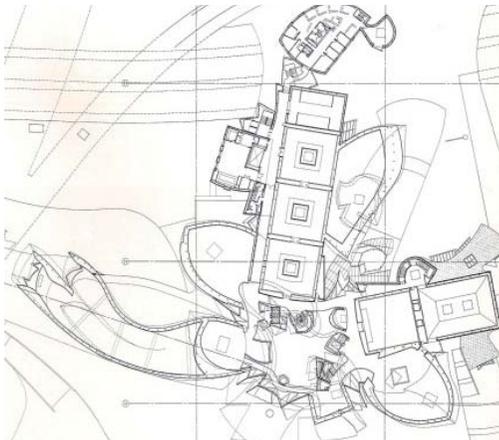


Abb. 72
Frank O. Gehry, Guggenheim-Museum
Bilbao Grundriss Erd-
geschoß, 1997

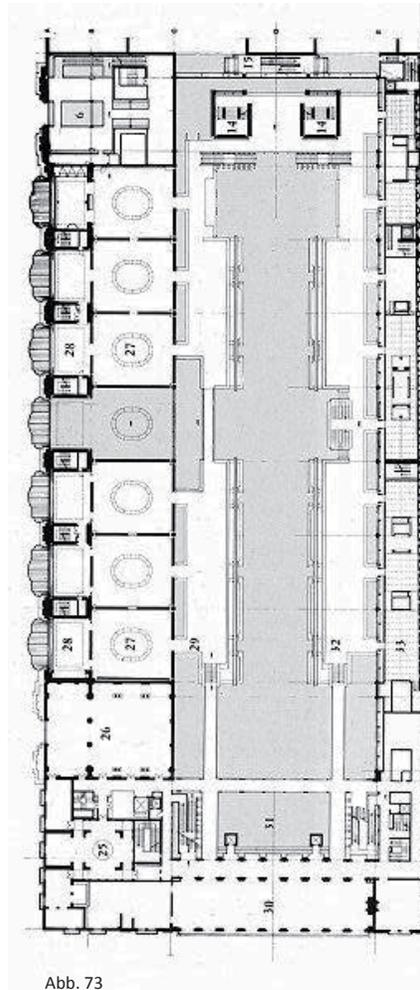


Abb. 73
Gae Aulenti, Umbau Musée d'Orsay, Paris, France,
1980-87.

Abb. 71: Alisa Quint, URL
<<http://pinterest.com/pin/73535406386059113/>>,
(Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 72: Archidialog, URL
<<http://archidialog.com/tag/guggenheim-museum-in-bilbao/>>,
(Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 73: the delineator, URL
<http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Musee_d_Orsay.html/Musee_d_Orsay_Plan_2.jpg>,
(Abrufdatum: 05.10.2012).

Städtebauliche Bedeutung - das Museum als neue Kathedrale

Der Bürgerstolz im 19. Jahrhundert hat dazu geführt, dass sich die Residenzstädte zu Großstädten entwickelten. Dabei wurde ihnen all das hinzugefügt, was ihren Charakter als Mittelpunkt von Leben und Gesellschaft unterstützte, nämlich öffentliche Bauten.

Mit dem Aufbruch in die Moderne pries der deutsche Werkbund Bahnhof, Fabrik und Kaufhaus als neue Großformen und feierten die „Ingenieurbauten“, welche ihre äußere Form aus sich selbst entwickeln ohne Maskierung durch Architekten, als neue Formensprache.²⁰⁶ „Le Corbusier verglich industriell produzierte Formen lobend mit dem Pantheon.“²⁰⁷

Als „Moderne Nutzbaumontalität“ wurde diese Haltung 1913 von Karl Scheffer, in seiner Arbeit „Die Architektur der Großstadt“ bezeichnet und er war es auch, der die Fabriken als die neuen Kathedralen bezeichnete. Heute noch wenn ein Bau großes Aufsehen erregt wird dieser als „neue Kathedrale“ bezeichnet.

Auch das Hamburger Architektur Zentrum plädierte, im Gegensatz zur Auffassung, städtebauliche Projekte spielen die wichtigere Rolle für die Stadtentwicklung, mit dem Slogan: „Große Häuser mit großer Wirkung/ Kulturprojekte als Impuls für die Stadtentwicklung.“ „Anziehungspunkte, Publikumsmagneten sollen sie sein, Grenzen sprengen und Ausdruck moderner Urbanität werden.“ So gesehen setzt sich die Geschichte der Großbauten (den Anfang machten die Pyramiden) fort, in welche die Museen die führende Rolle einnehmen:²⁰⁸

„Die Städte haben die Museen als Marketingfaktoren entdeckt: Ein spektakulärer Museumsbau besitzt überregionale Ausstrahlung, sichert der Stadt im bes-

ten Fall sowohl ein markantes Wahrzeichen als auch Zentrumsfunktion zu.“²⁰⁹

Aus der Sicht der Kommunalpolitik sind Museen Bausteine für die Stadtentwicklung. So funktioniert ein Museum als kulturelles Stadtzentrum, zur Aufwertung oder Belebung vernachlässigter Viertel, als städtebaulicher Impulsgeber, als kulturellen Landmarks auf der Landkarte und als Anziehungspunkt für Touristen. Weiters lassen sie in ihrer Umgebung ein neues Dienstleistungsangebot entstehen.²¹⁰

Als bestes Beispiel zeigt Bilbao, dass ein Museum einen ganzen Stadtteil bzw. sogar einer ganzen Region zum ökonomischen Aufschwung verhelfen kann.

Waren es bislang nur die Kunstwerke, die das Publikum in das Museum lockten, sind es heute oftmals die spektakulären Bauten, welche die Hauptattraktion darstellen.²¹¹

Somit wird aber auch klar, so lange der Architekt einem Museum nicht eine Form mit Wiedererkennungswert verleiht, wird der Erfolg höchstens ein kommerzieller nicht aber ein kultureller sein.²¹²

Doch der Verdacht liegt nahe, dass sich das Phänomen der Museen, als Kunst-Bauten auf die Architektur reduziert, die gemäß der jüngsten Mode, als Skulptur gehandelt wird und nicht, zumindest ausschließlich, mit dem ungestillten Durst nach Kunst erklärt werden kann.

Somit führt nichts an der Erkenntnis vorbei, dass Museumsbauten als Kathedralen von heute und das Museum als Institution zwei verschiedene Dinge bedeuten.²¹³

²⁰⁶ Vgl. Oechslin 2006, 5.

²⁰⁷ Newhouse 2008, 8.

²⁰⁸ Vgl. Oechslin 2006, 5.

²⁰⁹ Greub 2006, 9.

²¹⁰ Vgl. Maier-Solagk 2008, 7.

²¹¹ Vgl. Greub 2006, 9.

²¹² Vgl. Oechslin 2006, 7.

²¹³ Vgl. Oechslin 2006, 5.



Abb. 74
Frank O. Gehry, Guggenheim-Museum Bilbao, 1997

Abb. 74: eigenes Bild

Das Museum als Institution

„Das Museum bezeichnet im ursprünglichen Wortsinn-griechisch „museion“- den Sitz der Musen.“²¹⁴

„Die Musen stehen für jenen Funken der Inspiration, der in einer Idee oder in einem Gedanken enthalten ist und (...) bei der Betrachtung eines Kunstwerkes [...] überspringt.“²¹⁵

Antike Wurzeln

Am Anfang der musealen Entwicklung stehen die griechischen Schatzhäuser, Thesauroi genannt, in denen man den Göttern geweihte Gaben aller Art ausgestellt hat.²¹⁶ (Abb. 75)

„Die griechische Kunst schafft jene Werke, die die Sammelleidenschaft nachfolgender Kulturen begründet. An erster Stelle stehen dabei die Römer, die in ihrer Begeisterung [...] bedeutende Sammlungen zusammengetragen haben.“²¹⁷

Doch Rom instrumentalisierte die griechische Kunst und wichtig war nicht das Kunstwerk selbst, sondern die Sammlung, welche von Reichtum und Einfluss zeugte. Auf staatlicher Ebene sind es die aus allen Provinzen nach Rom getragenen Beutestücke, die von der imperialen Größe Roms zeugen.²¹⁸

Mittelalter

Im Mittelalter findet man Sammlungen in Form von Schatzkammern und kostbarer Kirchenschätze, ähnlich der Zusammenstellung der antiken Tempelschätze. Ein

solches gängiges Schatzgewölbe konnte man beispielsweise am Hof von Mantua finden. Dort war über diesem als „Grotta“ bezeichneten Raum auch ein so genanntes „Studiolo“ angelegt, ein in Italien und Frankreich üblicher und seit dem 14. Jahrhundert nachweisbarer Raumtypus, der als Aufbewahrungsort von Sammelobjekten aber auch zum Studium diente. Im Laufe des 15. Jahrhunderts verlor das Studiolo nach und nach den Charakter eines Arbeitsortes und wurde immer mehr, vor allem an den Höfen humanistisch gebildeter Fürsten, zum reinen Sammlungsraum. Exemplarisch war das Studiolo des toskanischen Großherzogs Francesco I.²¹⁹ (Abb. 76)

15. Jahrhundert

Der Wille nach wissenschaftlicher Erfassung der Welt und das erwachende Interesse für Geschichte waren die Voraussetzung für die Entwicklung des Museums.

Im 15. Jahrhundert begann man an den Fürstenhöfen neben zeitgenössischer Kunst auch Relikte der klassischen Antike zu sammeln und verlieh diesen aus ihren Zusammenhang gerissenen Objekten einen neuen Sinn, der durch den Kunstbegriff legitimiert wurde.

Ebenso ehrgeizig widmete man sich im Zeitalter des Humanismus auch der Erforschung der Natur und umgab sich mit zahlreichen Materialien aus dieser. Das gleichzeitige Interesse an der Kunst und an den Besonderheiten der Natur führte im 16. Jahrhundert zur Entstehung von „Kunst- und Wunderkammern“, deren Nebeneinander von Kunst und Natur den Grundstock für viele spätere Museen bilden sollte.²²⁰ Ein Beispiel ist das Antiqua-

²¹⁴ Grimm 1999, 50.

²¹⁵ Grimm 1999, 50.

²¹⁶ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 13.

²¹⁷ Grimm 1999, 50.

²¹⁸ Vgl. Grimm 1999, 50.

²¹⁹ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 13.

²²⁰ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 13.



Abb. 75
Delphi, Schatzhaus der
Athener 490 vor Christus,
1906 wiederaufgebaut



Abb. 76
Studiolo des Großherzogs
Francesco I. de' Medici,
1570-72; Florenz, Palazzo
Vecchio



Abb. 77
Das Antiquarium der Münch-
ner Residenz.

Abb. 75-76: Naredi- Rainer
2004, 13.

Abb. 77: Naredi- Rainer 2004,
19.

rium in München.²²¹ (Abb. 77)

Solche „Kuriositätenkabinette“ erfreuten sich in Europa so großer Beliebtheit, dass sogar Angehörige der Mittelschicht solche Kammern anlegten. Diese Kabinette sollten in erster Linie unterhalten und in Erstaunen versetzen.²²² Es gab aber auch enzyklopädisch angelegte Sammlungen, die auf die Bildung ihres Betrachters abzielten. Ein Beispiel ist das vom Jesuiten Kircher gegründete Museum Kircherianum in Rom. (Abb. 78) Dadurch kam es zu einer Tendenz, welche die einzelnen Bereiche und Themen wieder von einander trennte.²²³

Die Anordnung wertvoller Gegenstände, die aus ihrem Kontext gelöst betrachtet werden, ist somit schon seit langem Praxis, doch im Gegensatz zur geheimen Aufbewahrung stellt erst die ansprechende Zurschaustellung der Kunstwerke den Beginn dessen dar, was wir heute Museum nennen.²²⁴

Galerie und Öffentlichkeit

Das seit der Frührenaissance erwachte Interesse für die Antike ließ viele derartige Sammlungen entstehen. Gleichzeitig entstanden an vielen Höfen auch Gemäldegalerien, in denen sich Geschmack, Mäzenatentum und Repräsentationsbedürfnis der Fürsten widerspiegelten. Ein Beispiel dafür ist die Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm, die heute den Kern der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien bildet. (Abb. 79) Die Beschränkung des Sammlungsgebiets löste die Kunstkammer ab und führte allmählich zur Kategorisierung und einem Kunstverständnis, das die Basis des Mo-

dernen Museums bildet.²²⁵

„Spezialisierung und Klassifizierung hatten zur Folge, daß[!] man sich Kunst auf neue, didaktische Weise näherte und von dieser nun eher Belehrung als bloße Unterhaltung erwartete. Neben der Ansicht, daß[!] die Kunst in der Lage sei, die Menschheit zu verbessern entwickelte sich die allgemeine Auffassung, daß[!] die Öffentlichkeit einen Anspruch auf Kultur habe.“²²⁶

Somit führte im 18. Jahrhundert das Ersetzen der Repräsentation durch das Kennertum zusammen mit der Emanzipation des Bürgertums zu einer allgemeinen Zugänglichkeit der fürstlichen Sammlungen.²²⁷

„Unter Museen verstand man nun – gemäß Johann Georg Sulzers einflussreicher, 1771 erstmals erschienener „Allgemeinen Theorie der schönen Künste“ - bezeichnenderweise ausschließlich Kunstsammlungen. Sie sollten „den Künstlern und Liebhabern zum Studieren beständig offenstehen[!]“, weil sie der „Bildung des Geschmacks“ dienten.“²²⁸

Mit dieser aufklärerischen Haltung wurde auch die Öffnung der extra dafür aus dem königlichen Besitz zusammengestellten Sammlung im Palais Luxembourg 1750 in Paris betrieben, welche zu gewissen Zeiten der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Als Folge der französischen Revolution wurde diese später verstaatlicht und im Louvre eingerichtet. (Abb. 80) Bei freiem Eintritt war sie für die Öffentlichkeit zugänglich und zum Studium für Künstler gedacht. 1802 hatte dieses Museum

²²¹ Vgl. Grimm 1999, 50.

²²² Vgl. Newhouse 2008, 15.

²²³ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 13f.

²²⁴ Vgl. Newhouse 2008, 14.

²²⁵ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 14.

²²⁶ Newhouse 2008, 46.

²²⁷ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 14.

²²⁸ Naredi- Rainer 2004, 14.

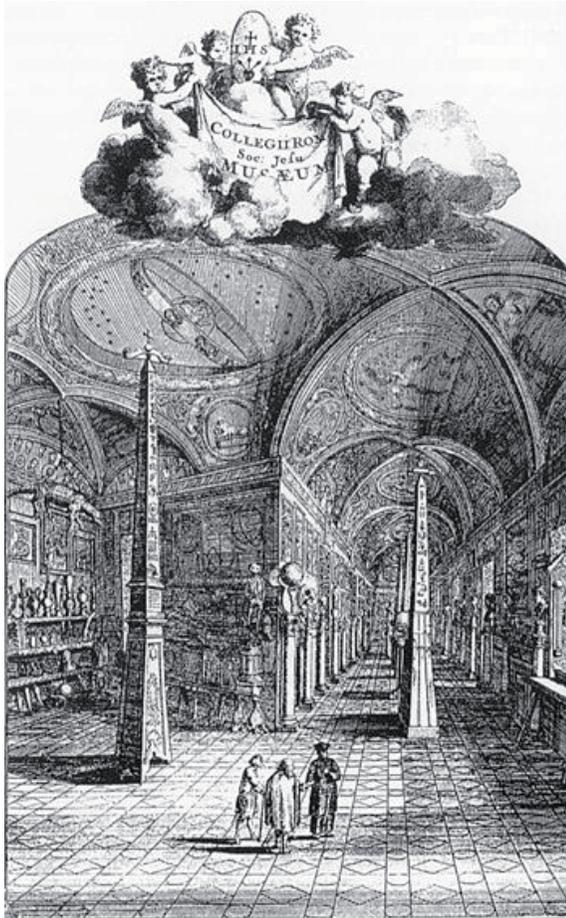


Abb. 78
Das Museum Kircherianum wurde im Jahre 1651 im Collegium Romanum in Rom eingerichtet. Es war eine typische barocke Wunderkammer und Vorläufer der späteren wissenschaftlichen Museen. Es trug den Namen des Universalgelehrten Athanasius Kircher.



Abb. 79
Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Gemäldegalerie in Brüssel 1651, welche den Grundstock des späteren Kunsthistorischen Museums in Wien bildet.



Abb. 80
Hubert Robert, Grande Galerie im Louvre. 1794/96; Paris

Abb. 78: Wikipedia, URL <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Kircher-Museum_im_Collegium_Romanum.jpg&filetimestamp=20090515181940>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

Abb. 79: Naredi- Rainer 2004, 14.

Abb. 80: ART.com, URL <http://imgc.artprintimages.com/images/art-print/hubert-robert-la-grande-galerie-du-louvre-entre-1794-et-1796_i-G-50-5077-HKE2G00Z.jpg>, (Abrufdatum: 05.10.2012).

bereits eine Verwaltung wie sie auch heute noch üblich ist. Kataloge, Beschriftungen an den Bildern sowie Führungen untermauerten den Charakter des Museums als staatliche Erziehungsinstitution, die das Bewusstsein verstärkt hat, dass Kunstwerke nationaler Besitz seien, der durch die Institution Museum geschützt und präsentiert werden müsse.²²⁹

Kunst- und Kulturhistorische Museen

Kunstverehrung und nationale Begeisterung ließen zu Beginn des 19. Jahrhunderts die vorhandenen Sammlungen, welcher Art auch immer, unter neuen Aspekten erscheinen. Die Entstehung einzelner Wissenschaften sicherte ihnen große Wertschätzung und unterstützte gleichzeitig die Entwicklung unterschiedlicher Museumsformen. Hauptaugenmerk lag dabei auf den Kunstmuseen, für die (zunächst in Deutschland) die ersten großen Museumsbauten entstanden.²³⁰ Abgesehen von weiteren Räumlichkeiten, die diese Bauten boten, haben sie auch das Ansehen erhöht, das mit bedeutsamen Sammlungen verbunden war.²³¹

„Ihre an der barocken Schloss- wie auch der antiken Tempelarchitektur orientierte Gestalt unterstrich den Rang des Museums als Ort nationaler Repräsentation und Weihstätte der Kunst.“²³²

Nach und nach wurden die Kirchen, die zur Anbetung Gottes erbaut wurden durch Museen ersetzt, die man für die Anbetung der Kunst errichtete.²³³ Das Kunstmuseum hatte vor allem aber die Aufgabe, das

künstlerische Erbe der Vergangenheit nicht nur zu erhalten, sondern auch für die Gegenwart fruchtbar zu machen. Es ist deswegen ein Ort, an dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einen gemeinsamen Schnittpunkt haben.²³⁴ Das Museum des 19. Jahrhunderts wurde somit zum Hüter traditioneller Werte und zum Ort wissenschaftlicher Forschung. Denn Kunst sollte nicht nur Freude bringen, sondern auch geschmacksbildend und erzieherisch wirken.²³⁵ Im Mittelpunkt standen meist nicht die Kunstwerke als solche, sondern die Einordnung dieser in chronologische Abläufe, in inhaltliche oder thematische Zusammenhänge, für welche das Museum einen mehr oder weniger dekorativen Rahmen schuf.²³⁶

Viele Kritiker waren jedoch der Meinung, dass das Lösen der Kunstwerke aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen deren Begräbnis gleichkäme. Die Verlagerung der Kunstwerke aus ihren Ursprungsort in architektonische Strukturen, die ausschließlich zu Ausstellungszwecken errichtet wurden - auch wenn diese im 19. Jahrhundert oft den Stil der Paläste nachempfunden war, für welche die Exponate angefertigt waren - würde die Kunst von einer lebendigen Erfahrung trennen und sie zu einer weltlichen Religion erheben. Dieses Argument verschaffte den Museen somit die Bezeichnung als „sakraler Raum.“²³⁷

Strategien ästhetischer Wirkung

Die Spannung zwischen historischem Bewusstsein und kultureller Schöpferkraft führten dazu, dass Museen immer mehr als schwere Gewichte der Vergangenheit,

²²⁹ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 14.

²³⁰ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 15.

²³¹ Vgl. Newhouse 2008, 15.

²³² Naredi- Rainer 2004, 15.

²³³ Vgl. Newhouse 2008, 47.

²³⁴ Vgl. Grimm 1999, 50f.

²³⁵ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 16.

²³⁶ Vgl. Grimm 1999, 50.

²³⁷ Vgl. Newhouse 2008, 9.

die auf der Gegenwart lasten, gesehen wurden. Außerdem trug die zunehmende Musealisierung von Kulturgütern dazu bei, dass der Bestand der Museen derart zunahm, dass der Besucher durch die Fülle kaum im Stande war, sich auf ein einzelnes Werk zu konzentrieren.²³⁸ Vergessen schien die griechische Auffassung vom Museum als eine Stätte der Inspiration. Denn zu viele Museen kamen durch die Ausstellung zu vieler, aus dem Zusammenhang gerissener Gegenstände einer Trophäensammlung gleich.²³⁹ Einen Ausweg sah man in Ausstellungsstrategien, die nicht enzyklopädisch, sondern ästhetisch orientiert waren. Es ging nicht mehr darum möglichst viele Belegstücke für die einzelnen Schulen und Meister zusammenzutragen, sondern von den meist bewunderten Künstlern möglichst viele Werke zu erstehen und auszustellen.

Die ästhetische Wirkung stand nun im Vordergrund und es wurden sorgfältig arrangierte Zusammenstellungen inszeniert.²⁴⁰ Exemplarisch für diese museologische Reformbestrebung ist das von Wilhelm von Bode eingerichtete, 1904 eröffnete Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, das zu diesem Zwecke umgestaltet wurde.²⁴¹ (Abb. 81 - 82)

Die Moderne

Damit war auch die stilisierende Milieurekonstruktion überholt und die Avantgarde der Museumsfachleute, allen voran der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, gelangte zu der Auffassung, dass Kunstmuseen eine neutrale Atelierstimmung vermitteln sollten. Ausgehend von der ästhetischen Kraft der Kunstwerke,

reduzierte man die museale Inszenierung auf ein Minimum.²⁴² So begann man architektonisch gegliederte Räume durch offene, flexible Strukturen zu ersetzen, in denen man die Bilder auf weiße Raumteiler hängte. Dieser neutrale Hintergrund eignete sich bestens für die Kunst der Moderne, die sich als autonom und selbstgenügsam sah.²⁴³ Doch laut Kritikern wurde die Kunst somit nur noch mehr ihres architektonischen Kontexts beraubt. Der Museumsraum schien immer anonym zu werden und wurde als „weißer Würfel“ bezeichnet.²⁴⁴

„Obwohl diese an den Prinzipien des Bauhauses und damit der künstlerischen Avantgarde orientierte Form der Ausstellung bald nach der nationalsozialistischen Machtergreifung bezeichnenderweise wieder revidiert wurde, hat sich das Ideal des zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten „Modernen Museums“ letztlich weltweit durchgesetzt und dominiert die museale Praxis im wesentlichen bis heute, auch wenn die ideologischen Prämissen, auf die sich die Museumsreformer einst berufen haben, längst nicht mehr oder allenfalls noch zum Teil gelten.“²⁴⁵

Es lässt sich also feststellen, dass sich für das Museum zwei charakteristische Begriffe ergeben: das Museum als Archiv für Objekte und der ältere „museion“, als Ort der Musen. Somit wird auch klar das Museum darf sich nicht nur damit begnügen, Dinge zu archivieren sondern muss sich auch damit auseinandersetzen, wie die darin enthaltenen Erfahrungen für uns brauchbar gemacht werden können.²⁴⁶

²³⁸ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 16.

²³⁹ Vgl. Grimm 1999, 50f.

²⁴⁰ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 16.

²⁴¹ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 16.

²⁴² Vgl. Naredi- Rainer 2004, 16.

²⁴³ Vgl. Newhouse 2008, 9.

²⁴⁴ Vgl. Newhouse 2008, 48f.

²⁴⁵ Naredi- Rainer 2004, 16.

²⁴⁶ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 17.



Abb. 81
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Karbinett venezianischer Malerei und Plastiken des späten Quattrocento in der Inszenierung von Wilhelm von Bode, 1904.



Abb. 83
 Köln, Kunstgewerbe-Museum, Ausstellungsraum 1932 (Einrichtung Karl With). An den Prinzipien des Bauhauses orientierte Form der Ausstellung.



Abb. 82
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, derselbe Raum nach Umgestaltung durch Karl Koetschau mit reiner Gemäldeausstellung vor weißer Wand.

Abb. 81-82: Naredi-Rainer 2004, 16.

Abb. 83: Naredi-Rainer 2004, 17.

Das Museum - Bedeutung heute

Das Museum gilt heute als besonders attraktive und beliebte Bauaufgabe und ist immer mehr zum Spiegel architektonischer Möglichkeiten geworden. Nicht nur der daraus resultierende Qualitätsanspruch an die Architektur des Museums, sondern auch die Globalisierung haben dazu geführt, dass das Bauen von Museen zu einer Angelegenheit öffentlichen Interesse und internationalen Anspruchs geworden ist.²⁴⁷

Es lässt sich somit feststellen, dass heute Museen deutlicher als andere Bauten, den Entwicklungsstand der Architektur darstellen.²⁴⁸ „Damit werden Kunstmuseen zu Seismographen der architektonischen Kultur.“²⁴⁹

Funktionen

Wer genauer hinschaut, der merkt, dass sehr vieles was zur Rubrik Museumsbau gezählt wird, der ältesten Museumsaufgaben, nämlich der Aufbewahrung und den Sicherungsmaßnahmen entspricht. Niemand kann die komplexen Aufgaben umfassender Neuorganisation, Verteilung und Präsentation ignorieren.²⁵⁰

Somit ist und bleibt die Infrastruktur ein Faktor, auf den man große Rücksicht nehmen muss.²⁵¹ Die Typologie Museum muss nämlich hinsichtlich flexibler Raumaufteilung, differenzierter Beleuchtungssituationen und moderner Serviceeinrichtungen technisch wie funktional einwandfrei funktionieren.²⁵²

Die Frage nach der Museumstypologie betrifft also nicht nur seine Form, sondern auch das Museum als Institution. Sofern bei den modernen Museen überhaupt die Rede von einem Archetyp sein kann, dann betreffend

die beinhalteten Funktionen und nicht die Form.

Ein französischer Kritiker ist der Meinung, dass das Moderne Museum aus folgenden drei Komponenten besteht:

- Auffangstrukturen (Empfang des Publikums, Eingangsbereich, Garderobe, Restaurants, Cafeterias usw.)
- Präsentationsräume (Galerien, Ausstellungsräume)
- Büros, Werkstätten und Depots für Verwaltung, Konservierung usw.

Allgemein machen heute die Auffangstrukturen Büros, Werkstätten und Depots etwa zwei Drittel des Bauvolumens aus, und die für die Kunst reservierten Räume nur ein Drittel. War das Verhältnis von Kunst zu Erschließung und Verwaltungsräumen, laut Venturi im 19. Jahrhundert noch 9:1, so ist es heute eben 1:2.

Somit lässt sich erkennen, dass das Museum heute längst nicht mehr ein Ort ist, an dem primär Kunstwerke ausgestellt und aufbewahrt werden, sondern es darüber hinaus Werkstätten, Büros, Vortragsäle, Computerräume, Bibliotheken, Räume für das Personal, Shops, Cafeteria mit Küche beherbergen muss.²⁵³ Sogar das Auditorium ist heutzutage nahezu fixer Bestandteil der Museumsräumlichkeiten geworden. Die Ausweitung der Funktionen ist heute somit die Regel, und nicht zuletzt haben sich die Museen immer mehr zu Veranstaltungsräumen entwickelt.²⁵⁴

Bildungsstätte oder Erlebnispark?

In der Nachkriegszeit herrschte meist weltweit bei der Allgemeinheit die Meinung, Museen seien langweilig

²⁴⁷ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 9.

²⁴⁸ Vgl. Oechslin 2006, 6.

²⁴⁹ Vgl. Magnago Lampugnani/ Sachs 1999, 7.

²⁵⁰ Vgl. Oechslin 2006, 7.

²⁵¹ Vgl. Moos 1999, 21.

²⁵² Vgl. Maier-Solagk 2008, 10.

²⁵³ Vgl. Moos 1999, 21f.

²⁵⁴ Vgl. Maier-Solagk 2008, 9.

und elitär, wurden als Tempel oder Gefängnis der Kunst kritisiert und waren dadurch schlecht besucht. Die vorausschauenden Museumsfachleute haben schon am Ende der 50er Jahre Ansprüche erhoben, das Museum zum Markt neuer Ideen und zu einem Mittelpunkt des Gedankenaustausches zu machen. Ergebnis ist „das Museum für eine Gesellschaft von morgen“, das seither eine Gründerzeit erfährt, trotz schwindender finanzieller Mittel. Da öffentliche Gelder knapp sind, wird nach amerikanischem Vorbild auch in Europa die Finanzierung in den privaten Sektor verschoben, was eine Chance und eine Gefahr zugleich birgt, da dies den Museen einerseits mehr Selbstständigkeit sichert, aber ihnen andererseits die Gesetze kommerzieller Effizienz aufzwingt.²⁵⁵

„Spätestens an dem Tag, an dem das Centre Pompidou zum ersten Mal mehr Besucher als der Eiffelturm registrieren konnte, hat sich die Kultur, insbesondere die Finanzierung der Kultur, der Logik der Konsum- und Freizeitgesellschaft unterworfen. Spätestens seit diesem Datum ist die Verfügbarkeit von Subventionen von Kultur zwingend mit ihrer Fähigkeit, die Massen anzuziehen, verknüpft.“²⁵⁶

Einkunftsfördernde Attraktionen sind überlebensnotwendig.²⁵⁷

Durch die Erweiterung der Kunst um neue Medien wie Installationen, Video und Performance ist das Museum auch zunehmend zum Theater geworden, was eine Entwicklung des Museums als Ort der Unterhaltung bestätigt.²⁵⁸ Auch für die von den Massenmedien geprägte

Gesellschaft von heute, muss das Museum eine weitere Funktion, nämlich die der Genuss- und Konsumwelt erfüllen.²⁵⁹

Es scheint als sei die Vergnügungsstätte zum Modell für aktuelle Museumskonzepte geworden.²⁶⁰

Egal ob multifunktionaler Veranstaltungsort oder Forschungszentrum, die Kunstmuseen bestätigen ihre Bedeutung als Kulturzentren.²⁶¹

„Wie es Coop Himmelb(l)au formulierte: „Durch die Anregung zu direkter und aktiver Benutzung handelt es sich nicht nur um einen Museumsbau, sondern um einen urbanen Treffpunkt. Die Architektur bringt die Typologie eines Museums mit der Typologie eines städtischen Freizeitentrums zusammen.“²⁶²

Erfolg

Der Erfolg der Museen hält also an. Dass es vor allem Kunstmuseen sind, die die Erwartung am besten erfüllen, liegt nicht zuletzt am hohen Stellenwert der Kunst und dem heute fast religiösen Respekt vor dieser. Gestiegene Kunstmarktpreise, Exklusivität und das entsprechende Ausstellungsambiente bieten in der Kombination von Glanz und Modernität weltweit eine gewisse Anziehung und Milieubildung.

Schließlich sind es aber auch die Bedürfnisse der Sammler, die sich für ihre Leidenschaft entsprechende Räume und Standorte suchen. Die Sammlung Brandhorst, die Julia Stoschenk Collection, die Galerie Bastian und die Zunahme anderer privater Sammlungen belegen diese Tendenz.

²⁵⁵ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 17.

²⁵⁶ Moos 1990, 26.

²⁵⁷ Vgl. Newhouse 1998, 191.

²⁵⁸ Vgl. Newhouse 1998, 10.

²⁵⁹ Vgl. Naredi- Rainer 2004, 18.

²⁶⁰ Vgl. Newhouse 1998, 191.

²⁶¹ Vgl. Maier-Solagk 2008, 9.

²⁶² Maier-Solagk 2008, 9.

Aufgrund seines Publikumerfolgs wirkt der Typus Kunstmuseum als Vorbild für andere Sammlungen und es scheint als ob das an den Künsten entstandene Interesse und der Wohlgefallen sich auf andere Gebiete ausdehnen würden. Viele spektakuläre Museen der letzten Jahre widmen sich somit anderen Themen wie zum Beispiel Automobil oder Literatur.²⁶³

„Nie zuvor haben mehr Menschen die Museen besucht, und nie zuvor wurden in so kurzer Zeit so viele Museumsbauten errichtet. Nie zuvor gab es auch eine derartige Vielfalt an Museen (...).“²⁶⁴

„In Museen haben sich mehr als in anderen kulturellen Institutionen zugleich städtebauliche wie gesellschaftliche Ziele konkretisiert.“²⁶⁵

Somit ist die Erfolgsgeschichte Museum doppelt bedingt: einerseits durch die Architektur, andererseits inhaltlich durch die Prominenz der Einrichtung.²⁶⁶

²⁶³ Vgl. Maier-Solagk 2008, 6-9.

²⁶⁴ Naredi- Rainer 2004, 17.

²⁶⁵ Maier-Solagk 2008, 7.

²⁶⁶ Vgl. Maier-Solagk 2008, 7.

Museen in Amerika

„Wie überall erlebt der Museumsbau auch in Amerika einen Boom: Die Besucherzahlen steigen, die Sammlungen wachsen und die Institutionen werden größer. Die Architektur erlebt eine neue Wertschätzung und die Architekten, die mit herausragenden Projekten beauftragt werden, entstammen immer häufiger der ersten internationalen Riege.“²⁶⁷ Doch sind es die Finanzen, die bei modernen amerikanischen Museen den Unterschied ausmachen, denn gebaut und erhalten werden diese überwiegend mit privaten Mitteln.²⁶⁸

Organisationsform

62,9% (American Association of Museums kurz AAM, 2004) der amerikanischen Museen sind als Nonprofit-Organisationen angelegt und nur 29% befinden sich in der öffentlichen Trägerschaft von lokalen und regionalen Verwaltungen.²⁶⁹

„Der rechtliche Status, als gemeinnützige Organisation anerkannt zu sein, ist dabei bestimmend für den Handlungsrahmen der Museen.“³⁰⁹ Mit der Erlangung dieses Status bekommen Nonprofit-Organisationen nämlich die Berechtigung, steuerabzugsfähige Spenden entgegenzunehmen, dürfen Volunteers (ehrenamtliche Helfer) einstellen und sind zusätzlich steuerbefreit. Gleichzeitig sind sie damit aber auch verpflichtet, alle Einnahmen im Sinne des Unternehmenszwecks, welcher in einem Mission-Statement festgeschrieben sein muss, zu verwenden.²⁷⁰

„In der Form der Nonprofit-Organisation setzen sich das Personal sowie die Verantwortlichen der Einrich-

tung aus dem board of trustees und dem von den trustees berufenen Director bzw. President, dem staff sowie den volunteers zusammen.

Die ehrenamtlichen boardmembers sind für die Einhaltung der rechtlichen Auflagen sowie Ausrichtung und Zielsetzungen des Museums verantwortlich.

Die aktive Geschäftsführung und die Vermittlung zwischen board und staff obliegen dem Geschäftsführer (meist den Chief Executive Officer CEO oder President).

In den amerikanischen Museen sind nur wenige Mitarbeiter gewerkschaftlich organisiert; ihre Rechte und Pflichten gleichen denen in der freien Wirtschaft.“²⁷¹

Rückgang öffentlicher Fördermittel

„In den USA markieren die Steuerreformen unter Ronald Reagan Anfang der 80er-Jahre den allmählichen Rückzug des Staats aus der Unterstützung der Kultur. Zwei Steuerreformen - 1981 und 1986 - „reduzierten Steuern, aber auch die Abschreibungsmöglichkeiten, wodurch Unternehmensspenden und individuelle Schenkungen an Museen zurückgingen.“²⁷²

Hinzu kam beginnend mit den 70er Jahren die Wirtschaftskrise, welche die finanziellen Auswirkungen weiter verstärkte.²⁷³

Wie in der Abbildung 81 erkennbar, ist der Anteil der eigenerwirtschafteten Mittel am Gesamtbudget relativ hoch. Durch die Rückgänge staatlicher Förderungen und die zeitweiligen Einbrüche der privaten Spenden ist dieser Anteil des Haushalts ab den 1990er Jahren stetig ge-

²⁶⁷ Russell 2006, 158.

²⁶⁸ Vgl. Russell 2006, 158.

²⁶⁹ Vgl. Hegwein 2005, 206.

²⁷⁰ Hegwein 2005, 206.

²⁷¹ Vgl. Hegwein 2005, 206.

²⁷² Hegwein 2005, 206.

²⁷³ Hegwein 2005, 207.

²⁷⁴ Vgl. Hegwein 2005, 207.

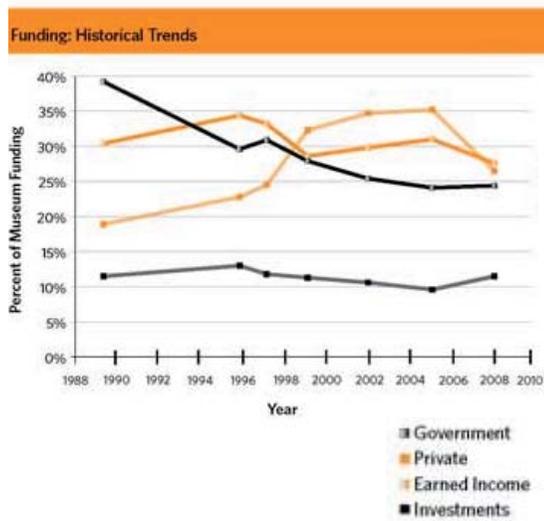


Abb. 81
Förderung amerikanischer Museen

Abb. 81: American Alliance of Museums, URL <<http://www.aam-us.org/pubs/mn/snapshot.cfm>>, (Abrufdatum 13.09.2012).

stiegen. Einen nahezu ebenso hohen Anteil der Gelder stellt der Sektor, der Privaten Förderungen dar.²⁷⁵

Eine solche staatliche Unabhängigkeit bedeutet die Vermeidung staatlicher Begrenzungen und Kontrollen ist aber natürlich auch Ausdruck einer Mentalität der Selbstorganisation.²⁷⁶

„Überall müssen sich die Museen auf geringe öffentliche Unterstützung und kommerziellen Druck einstellen.“²⁷⁷ Der Erfolg amerikanischer Museen hängt somit zu einem großen Teil damit zusammen, wie geschickt diese die Öffentlichkeit für sich gewinnen und Privatmittel erlangen können.²⁷⁸ Aus diesem Grund lassen sich bei den US-Museen Innovationen hinsichtlich Zielgruppenansprache in Form von speziellen Outreach- und Dienstleistungsangeboten beobachten. Dazu zählen spezielle Partys, Camps, Lunchtime-Angebote, Empfänge und Galas.²⁷⁹

„Outreach-Angebote erfolgen im Rahmen einer Verbesserung der Community Relations und dienen vor allem der Legitimation in Form von lokaler Bildungsarbeit für besonders vernachlässigte Bevölkerungsrandgruppen und der Kompensation von Bildungsdefiziten, Arbeitslosigkeit und Beschäftigungsmangel, unzureichend ausgestatteter bzw. fehlender Bildungs- und Kultureinrichtungen.“²⁸⁰

Förderungen durch Stiftungen

Förderungen durch die beiden Nationalstiftungen NEA

und NEH (National Endowments for the Arts, ist vor allem in der Förderung der Kunstmuseen aktiv) und NEH (National Endowments for Humanities, meist in der Förderung von Geschichtsmuseen tätig) besitzt vorwiegend symbolischen Charakter. Beschränkt auf einen Anteil von 15% des Gesamtbudget eines Museums, jedoch maximal 112.500 Dollar, ist die Förderung durch diese Stiftungen eher als ein Gütesiegel zu verstehen, welches den Museen ermöglichen soll, zu weiteren Mitteln zu gelangen. Daher sind viele der Förderungen als „matching grants“ oder „challenge grants“ aufgebaut. Dies bedeutet für die Museen, dass diese, um eine Förderung zu erhalten, den gleichen (matching) oder den entsprechend vielfachen (challenge) Betrag aus privaten Quellen ermöglichen müssen. Gefördert werden durch NEA und die NEH vorwiegend einzelne Ausstellungen und Events sowie Forschungsprojekte der Museen.²⁸¹

²⁷⁵ Vgl. Hegwein 2005, 208.

²⁷⁶ Vgl. Höhne 2005, 22.

²⁷⁷ Russell 2006, 159.

²⁷⁸ Vgl. Russell 2006, 159.

²⁷⁹ Vgl. Höhne 2005, 11.

²⁸⁰ Höhne 2005, 11.

²⁸¹ Vgl. Hegwein 2005, 208.

Salamon R. Guggenheim Museum – NY

Frank L. Wright

Upper East Side - Ecke Fifth Avenue/ 89th Straße

Baubeginn 1956

Eröffnung 1959

Vorgeschichte

„Das Guggenheim Museum ist Ergebnis des Zusammenwirkens dreier bemerkenswerter Persönlichkeiten: Salamon R. Guggenheim, ein wohlhabender Geschäftsmann, der risikofreudig genug war, um als einer der ersten Amerikaner moderne Kunst zu sammeln; Baronin Hilla Rebay, eine [...] Malerin, deren Passion für moderne Kunst an religiösen Eifer grenzte, und Frank Lloyd Wright, dessen Architekturphilosophie genau den Vorstellungen von Guggenheim und Rebay entsprach.“²⁸²

„Wir brauchen einen Kämpfer, einen Liebhaber des Raumes, einen Aufrührer, einen Erfinder und einen weisen Mann... ich will einen Tempel des Geistes, ein Denkmal“²⁸³, schrieb die Kunstberaterin Guggenheims, Hilla Rebay, 1943 in einem Brief an Frank Lloyd Wright, indem sie ihn mit der Planung eines Museums für abstrakte Malerei beauftragte. Dieses Vorhaben entwickelte sich zu einem langen Kampf zwischen Auftraggeber und dem Architekten, den Behörden, der Kunstszene und der Öffentlichkeit.²⁸⁴ So wurden die 1943 eingereichten Pläne erst 1945 genehmigt, auf Grund der wirtschaftlichen Ungewissheit und des Kriegs erst 1956 mit dem Bauen begonnen. Erst ein halbes Jahr nach dem Tod Wrights im Jahre 1959 wurde das Gebäude schließlich fertig gestellt.²⁸⁵

Standort

Wright, von dem es heißt, dass er Städte hasste,²⁸⁶ empfand New York als überbevölkert, zugebaut und als eine Metropole ohne architektonische Ambitionen. Er konnte sich besser geeignete Standorte für ein solches Museum vorstellen. Letztendlich entschied man sich für den Standort Ecke 5th Avenue und 89. Straße, damit der gegenüberliegende Central Park den Lärm und dem Trubel der Stadt dämpfe. Die angrenzende Natur inspirierte auch zur organischen Form des Gebäudes.²⁸⁷ (Abb. 82)

Gebäude

Spiralmotiv

Die Architektur des Guggenheim Museum lässt sich nicht von der Geschichte des Bautyps Museum herleiten.²⁸⁸ „Es geht um das Motiv der Spirale. Die Prämissen dafür liegen in der formalen Grammatik von Wrights Architektur [...]“²⁸⁹ Als Vorläufer könnte man eventuell die Auffahrtsrampen des Ford-Pavillions von Walter Dorwin Teague auf der Weltausstellung von New York, 1939, anführen.²⁹⁰

Bereits 1924/25 hatte Wright mit den Studien zur Spiralform begonnen, die er dann endgültig im Guggenheimmuseum realisierte, mit dessen Entwurf er sich ab 1944 beschäftigte.²⁹¹ Er schlug das Spiralmotiv zuvor für Parkhäuser sowie ein Planetarium in Maryland vor.

Selbst wenn Wright die Symbolik dieser Form gar nicht bewusst war und es gar nicht seine Intention war der uralten Spirale als Bildzeichen für Wachstum und ewige Wiederkehr eine neue Prägung zu verleihen, ändert dies

²⁸² Vgl. Newhouse 1998, 162.

²⁸³ Hilla Rebay zit. n. Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.

²⁸⁴ Vgl. Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.

²⁸⁵ Vgl. Elizabeth Prelinger 1998, 76.

²⁸⁶ Vgl. Elizabeth Prelinger 1998, 76.

²⁸⁷ Vgl. Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.

²⁸⁸ Vgl. Von Moos 1999, 23.

²⁸⁹ Von Moos 1999, 23.

²⁹⁰ Vgl. Von Moos 1999, 23.

²⁹¹ Vgl. Newhouse 1998, 163.



Abb. 82
Guggenheim Museum mit
Umgebung - Upper East
Side und angrenzender Central
Park

Abb. 82: Foto von Warchol ,
in: Jaeger, Falk: Guggenheim-
Museum in New York, in:
Baumeister (1992), H.9, 26.

nichts daran, dass er eben genau dies getan hat. Dennoch dürfte ihm die Rolle dieses Motivs in der Bildersprache der Moderne nicht unbekannt gewesen sein. Auch Le Corbusier verwendete das Motiv der Spirale. Beim „Museum des unbegrenzten Wachstums“ machte er 1931 die quadratische Spirale zur Kernidee. Entsprechend des Wachstums des Bestandes des Museum sollte sich auch die Spirale erweitern.²⁹²

Wrights Auffassung von Architektur deckte sich wie bereits erwähnt ganz und gar mit Rebays Vorstellungen, die den europäischen Funktionalismus vollkommen ablehnte. Denn die Bauten der Funktionalisten zeichneten sich durch Flexibilität und Erweiterbarkeit aus, doch im Gegenteil dazu sollte das Guggenheim eine bleibende Gedenkstätte für seinen Gründer sein und somit nur jene Kunstwerke ausstellen, die er selbst erstanden hat.²⁹³ Weiters bemühte sich Wright, die kubischen Formen und den starren rechten Winkel der Moderne durch organische, fließende Räume zu ersetzen, indem er Wände und horizontale Ebenen auflöste. (Abb. 83) In einem Interview führte Wright einmal an das Museum sei ²⁹⁴ „ein durchgehendes Ganzes. ...Wenn Sie hineingehen...werden sie es als eine Welle empfinden, die niemals bricht.“ ²⁹⁵

Das Museum als Raumkunstwerk

Durch seine zylindrische Form, mit skulpturalen Charakter widersetzt es sich dem strengen rechtwinkligen Straßenraster New Yorks. Es zeigt offen den Willen zur Selbstdarstellung, wodurch die eigentliche Sensation nicht mehr länger die Kunst ist, sondern die Architektur.

Diese Artikulation des Museums als Raumkunstwerk hatte großen Niederschlag auf die Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert ²⁹⁶ und galt schon bald als moderne Architektur – Ikone.²⁹⁷ (Abb. 82)

Galerie

Wright wollte für die Präsentation abstrakter Kunst, Bedingungen schaffen, die sich von der bisherigen statischen Ausstellungsmethode in Museen grundlegend unterschieden. Ergebnis dessen war, was man ein „modernes Museum“ nannte.²⁹⁸ Dennoch respektierte er das klassische Museumsmotiv, mit zentraler Kuppel und repräsentativer Treppenanlage (in Form einer Rampe) und revolutionierte zugleich die Beziehung zwischen Kunst, Architektur und Betrachter.²⁹⁹ Seiner Meinung nach schuf er einen Raum von hoher Feierlichkeit.³⁰⁰

Er kreierte eine Rotunde in Form einer spiralförmigen Rampe, die sich mit 3% Steigung über sechs Ebenen, um einen zentralen, von einer Glaskuppel überdeckten, Raum windet. Die Idee war es, mit dem Lift in das oberste Geschoß zu fahren und von dort die Rampe nach unten zu gehen, während man die Kunstwerke betrachten konnte.³⁰¹ (Abb. 83) Anstatt einer starren Frontalansicht ergeben sich so viele verschiedene Blickwinkel, welche zusammen mit der vielschichtigen Einfügung der Gemälde in ihre räumliche Situation eine neue Relation zwischen Betrachter und Kunstobjekt erlauben.³⁰² Mit seinem Entwurf gab er der dynamischen Bewegung den Vorrang gegenüber einer inmobilen Geometrie.³⁰³ (Abb. 84 -85)

²⁹² Vgl. Von Moos 1999, 23.

²⁹³ Vgl. Newhouse 1998, 163.

²⁹⁴ Vgl. Newhouse 1998, 166.

²⁹⁵ F. L. Wright zit. n. Newhouse 1998, 166.

²⁹⁶ Vgl. Magnago 1999, 11f.

²⁹⁷ Vgl. Newhouse 1998, 162.

²⁹⁸ Vgl. Newhouse 1998, 163.

²⁹⁹ Vgl. Newhouse 1998, 220.

³⁰⁰ Vgl. Elizabeth Prelinger 1998, 76.

³⁰¹ Vgl. Mapei 2010, 48.

³⁰² Vgl. Newhouse 1998, 163.

³⁰³ Vgl. Newhouse 1998, 220.

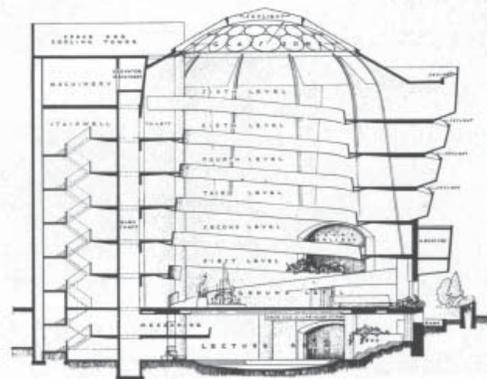
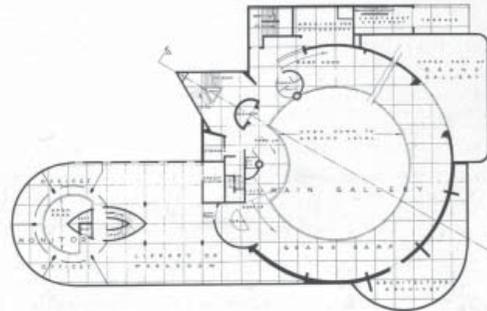
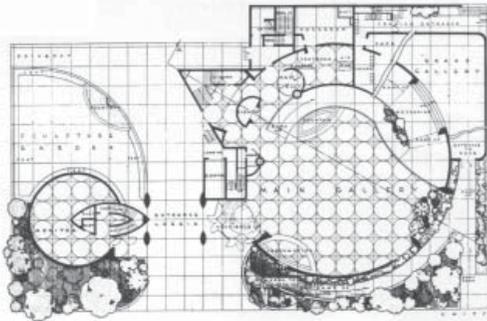


Abb. 83
ursprüngliches
Gebäude: Grund-
riss EG und 2.OG,
Schnitt



Abb. 84
Innenraum mit Rampe



Abb. 85
Innenraum mit Glaskuppel

Abb. 83: Zevi, Bruno/ Wright,
Frank Lloyd: Frank Lloyd Wright,
Basel 41998, 245.

Abb. 84: Newhouse 1998, 167.

Abb. 85: Wright, Frank Lloyd/
Thomson, Iain: Dimensions
of Frank Lloyd Wright. six of
his greatest buildings paper
engineered, Hoo 2002, 9.

Belichtung

Die Rotunde verjüngt sich nach unten und hat leicht nach außen geneigte Wände zur Folge, sodass an denen angebracht, die Bilder ³⁰⁴ durch das Oberlicht, das sich ebenfalls die Spiralwand entlang zieht,³⁰⁵ laut Wright, besser belichtet und gesehen werden können.³⁰⁶ (Abb. 86)

Ausgestellte Kunst

Im Gegenteil zu manch anderen Museen mit wachsenden Bestand und Wechselausstellungen, sollte das Guggenheim Museum als bleibende Gedenkstätte für seinen Gründer, ³⁰⁷ nur dessen Sammlung gegenstandsloser Malerei (basierend auf den Glauben an eine spirituelle Dimension, die in der puren Abstraktion lege) ausstellen.³⁰⁸

Kritik

Schon beim Baubeginn 1956 kritisierten etliche Künstler, wie auch die Bevölkerung das Bauvorhaben.³⁰⁹ Die Künstler empfanden die Architektur des Museums als Selbstzweck, kontraproduktiv und ignorant der Kunst gegenüber.³¹⁰ Sie hielten die gekippten Wände und die Rampe als ungeeignet für das Ausstellen von Kunst³¹¹ und beschuldigten Wright er habe ein Gebäude konzipiert, das die Kunst unterwerfe. Doch Wright widersprach dieser Meinung:³¹² „Ganz im Gegenteil...es ging darum, Gebäude und Gemälde zu einer kontinuierlichen, wunderbaren Symphonie zu vereinen.“³¹³ Einige andere Künstler, deren Werke im Guggenheim

gezeigt wurden, unter ihnen Kandinsky und Gleizes, hießen den Bau aber willkommen und bezeichneten die Spirale als „eine universale Form ... das Alpha und das Omega einer jeden Form“ und waren von ihr fasziniert.³¹⁴

Konstruktion

„Wir bauen kein Raumgewebe aus Einzelabteilungen, sondern eines, in dem alles ein großer Raum im einen durchlaufenden Geschoß ist. Das Ganze aus Gussbeton gleicht der Form nach eher einer Eierschale als einer netzartigen Trägerkonstruktion. Der Beton wird überall durch Stahldrähte, entweder einzeln oder in Matten, genügend verstärkt, um seine Aufgabe zu erfüllen. Die Konstruktionsberechnungen beruhen deshalb mehr auf Verankerungen und Kontinuität als auf konventionellen Pfeiler- und Trägerformeln. Das Reinergebnis solcher Konstruktionen ist größere Ruhe, eine Stimmung der ungebrochenen Woge, die das Auge nicht durch eckige oder jähe Formwechsel trifft. Alles bildet einer Einheit und ist so unzerstörbar, wie es bei einem Gebäude überhaupt möglich ist.“³¹⁵

(Abb. 87 - 88)

Die Idee einer scheinbar stützenlosen Betonspirale, die sich um einen Zentralraum zu einer Glaskuppel hinaufwindet und dabei nach oben hin immer weiter ausladet, war dem damaligen Stand der Technik weit voraus, sodass ein ausführendes Bauunternehmen schwer zu finden war. Schließlich nahm George Cohen die Herausforderung an, ein solches geschwungenes Band aus

³⁰⁴ Vgl. Gössel 1991, 151.

³⁰⁵ Vgl. Newhouse 1998, 164.

³⁰⁶ Vgl. Gössel 1991, 151.

³⁰⁷ Vgl. Newhouse 1998, 163.

³⁰⁸ Vgl. Salamon R. Guggenheim Museum o. J., URL <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/about-the-collection>>.

³⁰⁹ Vgl. Newhouse 1998, 162.

³¹⁰ Vgl. Reinisch 1992, 1560.

³¹¹ Vgl. Gössel 1991, 151.

³¹² Vgl. Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.

³¹³ Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.

³¹⁴ Vgl. Newhouse 1998, 163.

³¹⁵ Wright 1960, 169.



Abb. 86
Obere Gallerie mit Bildern von Kurt Schwitters

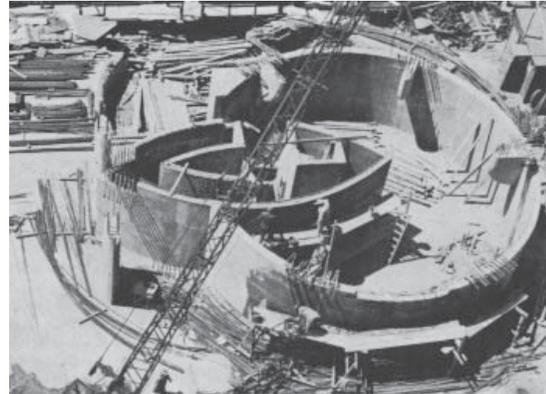


Abb. 88
Errichtung kleine Rotunde

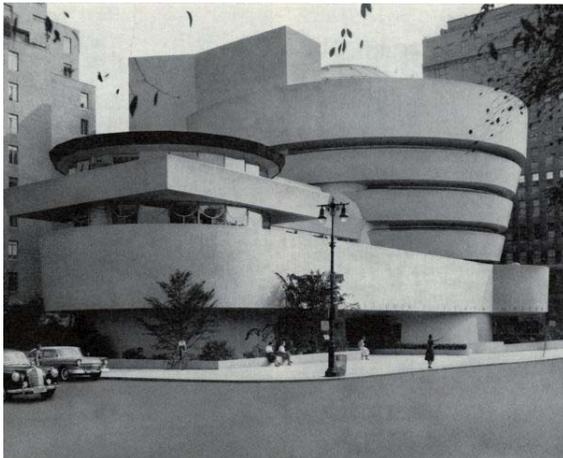


Abb. 87
Ansicht des ursprünglichen Guggenheim Museum

Abb. 86: Giedion-Welcker, Carola: zum neuen Guggenheim-Museum in New York, in: (Das Werk 47 (1960), H.5, 178-181, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-36754> (Stand: 27.06.2012), 180.

Abb. 87: Häberli 1966, 102.

Abb. 88: Zevi, Bruno/ Wright, Frank Lloyd: Frank Lloyd Wright, Basel 41998, 244.

Stahlbeton zu fertigen. Es war somit das bis dahin gewagteste Bauwerk, das die skulpturalen Grenzen von Beton auslotete.³¹⁶

Fassade

„Von außen betrachtet besteht das Museum aus einer monumentalen verwinkelten und geschwungenen Masse, die nur wenige sichtbare Fenster aufweist und beherrscht wird von einer Reihe betont horizontaler, ineinandergeschachtelter [!] Betonbänder.“³¹⁷

Die Sichtbetonflächen weisen keine Fugen auf. Die Außenmauern bestehen aus Spritzbeton, 12,5 cm stark.³¹⁸ An der Außenseite des Gebäudes wurde eine Sperrholzschalung platziert. Nach Anbringung der Bewehrungsstangen und T-Träger wurde ein Beton mit geringem Wasser/Zement-Verhältnis von innen aufgespritzt.³¹⁹

„Die Zusammensetzung des kontrolliert schrumpfenden Spritzbetons wurde speziell auf eine hohe Widerstandsfähigkeit gegenüber Druckbelastung ausgelegt. Der Beton ist folglich von hoher Haltbarkeit.“³²⁰

Änderungen und Erweiterungen

Änderungen

Als 1949 Salomon R. Guggenheim starb, wurde sein Neffe Harry Guggenheim zum Nachfolger ernannt, der wiederum Hilla Rebay durch James Johnson Sweeney (früherer Direktor der Gemäldegalerie im Museum of

Modern Art) ersetzte. Die beiden neuen Zuständigen änderten das Programm und die Zielsetzung des Museums, sodass das Gebäude in vielen Bereichen nicht mehr sehr sinnvoll war.³²¹ Es wurden aber auch Renovierungen und Erweiterungen vorgenommen, die ebenfalls im Widerspruch mit Wrights Planung standen. So wurde zum Beispiel 1965 eine Sammlung auf der Brücke im zweiten Geschoß zwischen Rotunde und Monitor (kleiner Rotunde) ausgestellt, welche ursprünglich als Bibliothek gedacht war. Die Konsequenz daraus ergab eine statische Aufstellung, die Wrights Auffassung gänzlich widersprach, und einen Bogendurchgang, der jene Galerie mit dem Rampengalerieraum verbindet, geplant von William Wesley Peters vom Nachfolge-Architekturbüro Taliesin Associated Architects.

1974 wurde der geschwungene Vorfahrtsbereich unter der Brücke verglast, um Platz für einen Buchladen und einen Café zu schaffen, was der plastischen Form und Dynamik der Komposition aber beträchtlichen Schaden zufügte.

Die einzig einfühlbare Änderung stellt Richard Meiers Aye Simon Lesesaal dar, der 1978 in einen Nebenraum der Hauptrampe integriert wurde.

Sweeney, der im Gegensatz zu Wright ein Vertreter des rechtwinkligen Bezugsrahmens für die Präsentation von Kunstwerken war, erarbeitete ein System die Bilder, mittels aus der Wand kragender Stäbe, vertikal zu hängen. Auch ließ er die Wände, die ursprünglich vom Architekten in cremefarbenen Ton gedacht waren, in ein reines Weiß ändern und eliminierte das Tageslicht gänzlich. Kurz vor seinem Tod im Jahre 1958, fertigte Wright noch Zeichnungen von Ausstellungsmodellen an, um

³¹⁶ Vgl. E.P. 1998, 76.

³¹⁷ E.P. 1998, 76.

³¹⁸ Vgl. Häberli 1966, 102.

³¹⁹ Vgl. Mapei 2010, 48.

³²⁰ Mapei 2010, 48.

³²¹ Vgl. Newhouse 1998, 163.

Sweeney, der sich aber darüber hinwegsetzte, seine Ambitionen näher zu bringen. Die Skizzen sahen höchstens 3 Gemälde pro Wandabschnitt vor, die schräg angelehnt an die Wand, durch das Oberlichtband beleuchtet werden.

Aus den Änderungen und Abweichungen des ursprünglichen Konzepts, entstand auch ein Großteil der Kritik am Gebäude und Wrights ursprüngliche Komposition wurde erheblicher Schaden zugeführt.³²²

Erweiterungen Guggenheim NY

1985 begann das Büro Gwathmey & Siegel mit der Planung eines Erweiterungsbaus. Der Entwurf sah ein 10-stöckiges Hochhaus vor, dessen grün verflieste obere Hälfte über die kleinere Rotunde von Wright auskragte. (Abb. 88) Der Anbau wurde mit einem von Wright 1952 gefertigten Entwurf gerechtfertigt, der einen Appartementblock hinter dem Museum beinhaltete. Doch auch dieses Bauvorhaben löste Proteste aus, welche Anlass zu einem weiteren überdachten Ansatz gaben. Somit wurde das Raumprogramm des Guggenheim von 2690m² auf 2160m² verringert und der grün verkleidete Bau durch einen schmäleren und niedrigeren beigefarbenen Riegel aus Kalkstein ersetzt.

Dennoch herrschte Kritik dem Vorhaben gegenüber und der Streitfall wurde 1986 dem „Board of Standards and Appeals“ der Stadt New York vorgebracht, bei dem von Seiten des Museums eine Ausnahme der vorgeschriebenen Bebauungspläne beantragt wurde, um mit dem Bauen beginnen zu können. Der Museumsdirektor Thomas Messer konnte das Ansuchen durchbringen und nach langem Widerstand begann man 1990 mit der

Errichtung der Erweiterung und der Renovierung des Stammbaues, kurz bevor der Antrag auf Denkmalschutz für das damals dreißigjährige Guggenheim Museum bewilligt wurde,³²³ was das Museum zum jüngsten unter Denkmalschutz stehenden Gebäude in New York machte. 45 Millionen Dollar kosteten die Renovierung und der Zubau.³²⁴

Zusätzlich zu Renovierung und Zubau entschied sich Thomas Krens, Messers Nachfolger ab 1988, Lagermöglichkeiten an der West Side und ein ehemaliges Geschäftshaus direkt am Broadway in SoHo zu erwerben.³²⁵ Das sogenannte Guggenheim SoHo wurde 1992 zur gleichen Zeit wie der Gwathmey & Siegel Neubau eröffnet.³²⁶ Doch in der Zwischenzeit ist dieses schon wieder geschlossen.³²⁷

Heute

Gwathmey & Siegel – Anbau

Der Neubau hinter dem Bestand besitzt nun 10 Stockwerke und eine Kalksteinfassade, welche von nur vier horizontalen Fensterschlitzen unterbrochen wird. (Abb. 89) Der verglaste Raum unter dem Vordach wurde restauriert und zum Skulpturgarten, mit Blick auf den Centralpark umgenutzt und das Café wurde, gemäß den Originalplänen ins Erdgeschoß verlagert. Etliche administrative Funktionen wurden in den Anbau verlegt. Die als Verwaltungsbau gedachte kleine Rotunde wurde so für Besucher zugänglich, die oberste Ebene der Spirale wieder als Ausstellungsfläche anstatt als Depot benutzt. Das Milchglas der Kuppelkonstruktion wurde durch ein

³²² Vgl. Newhouse 1998, 163f.

³²³ Vgl. Newhouse 1998, 162ff

³²⁴ Vgl. Reinisch 1992, 1559.

³²⁵ Vgl. Newhouse 1998, 165.

³²⁶ Vgl. Reinisch 1992, 1560.

³²⁷ Nussbaum 2007, 26.

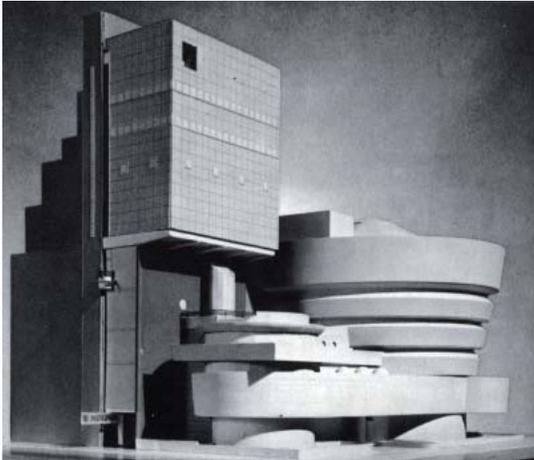


Abb. 88
1. Anbau-Entwurf von Gwathmey & Siegel, 1985

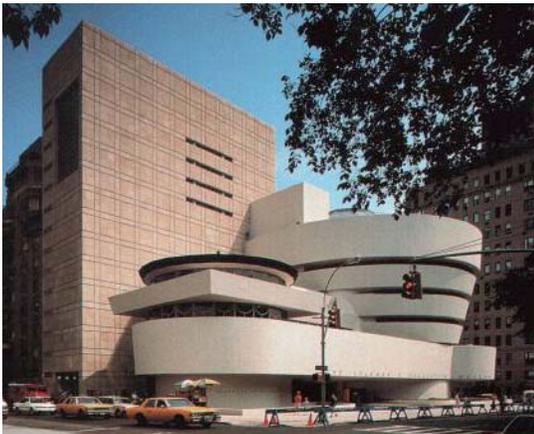


Abb. 89
Guggenheim mit Zubau von Gwathmey & Siegel, 1992

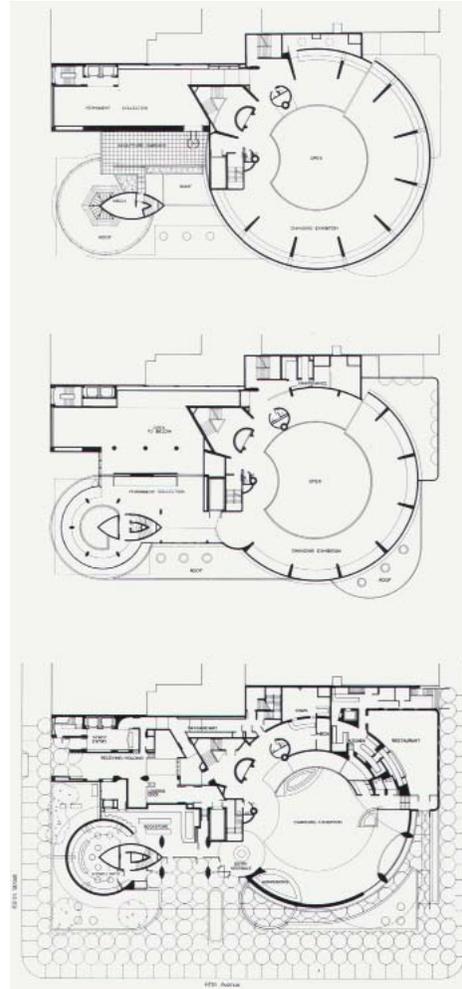


Abb. 90
Grundrisse 5.OG, 3.OG, EG (von Oben nach Unten)

Abb. 88: New York:
L'Ampliamento del Guggenheim Museum, in: Domus (1986), H.3, 66.

Abb. 89: Foto von Jeff Goldberg, in: Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: Werk, Bauen + Wohnen [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 20.

Abb. 90: Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: Werk, Bauen + Wohnen [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 22.

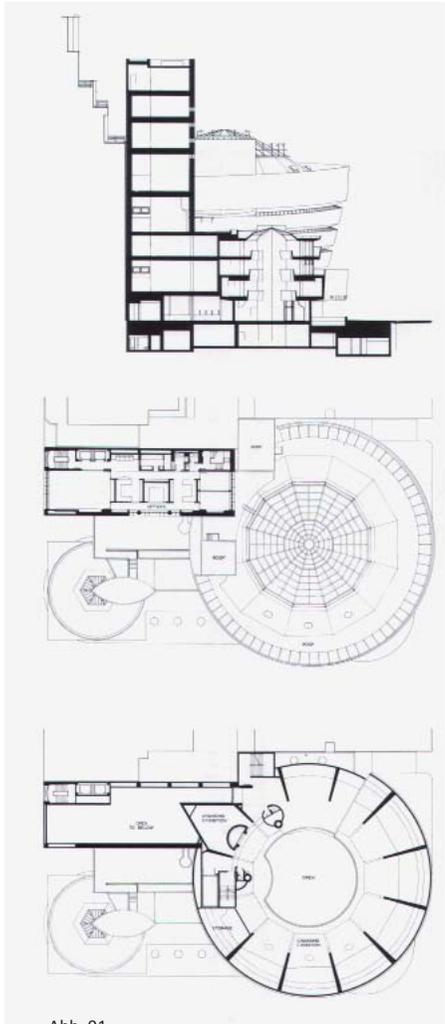


Abb. 91
Schnitt, Grundrisse 8.OG, 6.OG (von Oben nach Unten)

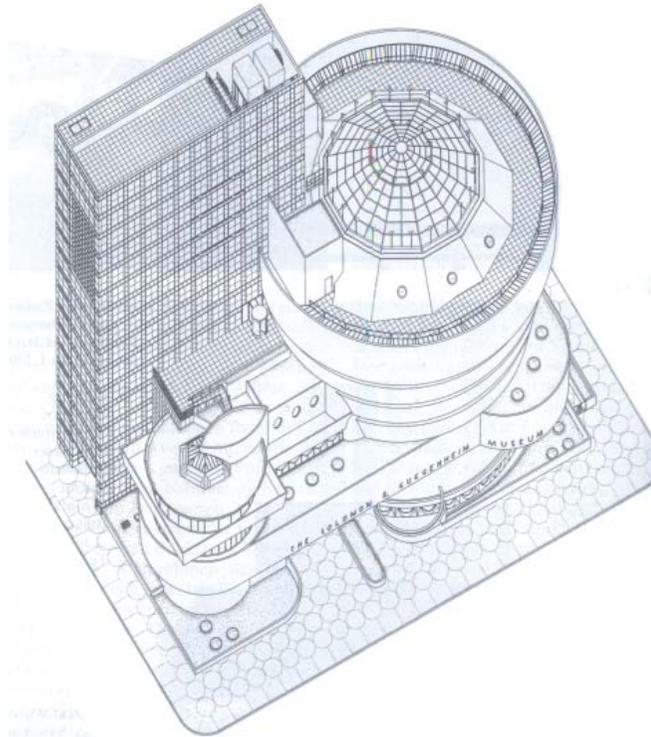


Abb. 92
Isometrie Erweiterung von Gwathmey & Siegel

Abb. 91: Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: *Werk, Bauen + Wohnen* [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 23.

Abb. 92: Gwathmey, Charles / Siegel, Robert: Erweiterung des Salomon R. Guggenheim Museums, in: *Bauwelt* (1992), H 6/7, 310.

transparentes Filterglas ersetzt. Das Oberlichtband wurde freigelegt und dessen Glas erneuert.

Der Neubau ist auf vier Ausstellungsebenen mit den Galerien der Rotunde verbunden. (Abb. 90 - 95) Durch eine angemessene Raumhöhe eignen sich die Galerien im Neubau zur Präsentation großformatiger Gemälde (Abb. 96).³²⁸

Guggenheim Foundation

Die Solomon R. Guggenheim Foundation wurde im Jahre 1937 gegründet. Das globale Netzwerk, entstand in den 1970er Jahren, als sich die Peggy Guggenheim Collection, Venedig, an das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, anschloss. 1997 wurde es um das Guggenheim Museum Bilbao und das Deutsche Guggenheim, Berlin, erweitert. Das Guggenheim Abu Dhabi ist bereits in Planung.³²⁹

Sammlung

Die permanente Sammlung, die sich aus Kunstwerken der klassischen Moderne ab Ende 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwartskunst zusammensetzt, bildet den Kern der Institution. Anders als die meisten Institutionen der bildenden Kunst, ist das Guggenheim nicht in Abteilungen zu spezifischen Medien oder Epochen geteilt.

Zum Bestand zählen bedeutende Werke, wie die von Paul Cézanne, Paul Gauguin, Edouard Manet, Claude Monet, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Pierre Auguste Renoir und Vincent van Gogh.

Im Guggenheim New York werden neben der permanenten Sammlung aber auch Wechselaustellungen gezeigt.³³⁰

Resonanz

Die Kritikerin Emily Genauer bezeichnete das Guggenheim Museum im New York Herald als „das schönste Gebäude Amerikas.“³³¹

„(...) beispiellos und großartig. „Das Guggenheim“ wurde zum Wahrzeichen des New Yorks der Fünfziger und zu einem der berühmtesten Museen der Gegenwart, für manche gar zur schönsten Architektur Amerikas.“³³²

„Wright entwarf ein grandioses Gebäude (...) dessen Architektur heute noch genau so erfrischend ist wie vor 40 Jahren.“³³³

³²⁸ Vgl. Reinisch 1992, 1559.

³²⁹ Vgl. Salamon R. Guggenheim Museum o. J., URL <<http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation>>.

³³⁰ Vgl. Salamon R. Guggenheim Museum o. J., URL <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/about-the-collection>>.

³³¹ Vgl. The Solomon R. Guggenheim Foundation (o. J.), URL <<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions>>.

³³² Vgl. Newhouse 1998, 162.

³³³ Reinisch 1992, 1560.

³³⁴ Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12.



Abb. 93
Anschluss Altbau und Neubau



Abb. 95
Anschluss kleine Rotunde und Erweiterung

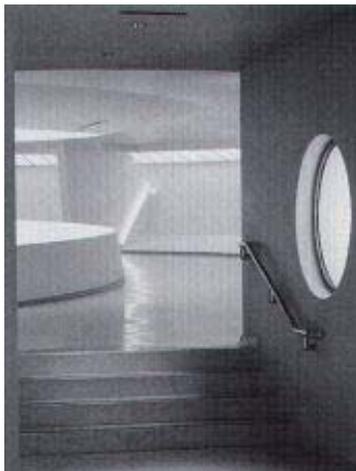


Abb. 94
Zugang vom Neubau in die große Rotunde



Abb. 96
Neue Galerie im Zubau

Abb. 93: Foto von Jeff Goldberg, in: : Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: Werk, Bauen + Wohnen [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 24.

Abb. 94: Foto von Jeff Goldberg, in: : Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: Werk, Bauen + Wohnen [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 25.

Abb. 95 - 96: Foto von Jeff Goldberg, in: : Giuathmey Siegel & Associates Architects: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Renovation und Erweiterung, 1992, in: Werk, Bauen + Wohnen [Schweizer Ausgabe] (1994), H.81, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-61468> (Stand 13.06.2012), 24.

Museum of Modern Art (MoMA) – NY

Yoshio Taniguchi

Midtown Manhattan, 11 West 53rd Street zw. 5th und 6th Avenue

Baubeginn 2001 Eröffnung Ende November 2004

Vorgeschichte

Die Gründung des Museum of Modern Art geht auf Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan und Abby Aldrich Rockefeller zurück, die erkannten, dass in den USA neben den kunsthistorisch orientierten Museen keine Einrichtung für moderne und zeitgenössische Kunst existierte. Es wurde am 7. November 1929 unter der Leitung des Direktors Alfred Barr eröffnet,³³⁵ welcher um modern zu bleiben nur Kunstwerke, der letzten 50 Jahre auszustellen wollte. Lange Zeit nahm das MoMA auch die Pionierrolle im Ausstellen von Gegenwartskunst in Form von Fotografie und anderer Medien ein.³³⁶ Es zeigte immer wieder wegweisende und sogar begriffsprägende Ausstellungen wie „Deconstructivist Architecture“ oder auch „The international Style“, welche 1932 die formalen Ideen des Baushauses nach Amerika brachte und später einer ganzen Strömung ihren Namen gab.³³⁷

Doch um zukünftige Stifter nicht abzuschrecken, entschloss man sich bereits Anfang der 50er einen Sammlungsbestand moderner Kunst aufzubauen, der bei den Nachimpressionisten begann und Kunstwerke, die bis etwa 1980 entstanden sind, beinhaltete. Was in den 30er Jahren als revolutionäre Institution begann war somit bereits in den 60er Jahren Magazin eines Bestandes anerkannter Künstler.³³⁸ So entwickelte sich das MoMA in relativ kurzer Zeit von einer kleinen Institution zum

führendsten Museum Moderner Kunst, mit rund 500 Mitarbeitern.³³⁹

Standort

Das Museum mietete sich zuerst im Heckscher Building ein, bevor es dann 1932 in eine Stadtvilla von John Rockefeller Jr. an der 11 West 53 Street, an dem heutigen Standort, umzog (Abb. 98).

Bis 1935 wuchs aber das Interesse an einem Neubau und das Kuratorium wandte sich an den konservativen Architekten Philip L. Goodwin, trotz Barrs Wunsch, einen anerkannten Europäischen Modernisten zu engagieren. Goodwin wählte den jungen Amerikaner Edward Durrell Stone als Mitarbeiter, mit dem er den 1939 vollendeten Neubau des Museums of Modern Art, mit einer Gesamtfläche von 5202m² und einer Kreuzung aus Beaux-Arts, Art Deco und klassischer Moderne entwarf. Als frühes aber vorsichtiges Beispiel des Neuen Bauens erschienen der strenge kastenförmige Bau, die loft-ähnlichen, von Säulen gestützten Räume mit beweglichen Paravents anstelle von einer starren Wandordnung revolutionär.³⁴⁰ (Abb. 99- 100)

„1951 kam ein siebenstöckiger Anbau mit Büros und einem Seminarraum auf dem Grundstück einer Stadtvilla westlich des Museumbaus hinzu, der Grace Rainey Rogers Memorial Annex von Philip Johnson [...]“³⁴¹

Als Verehrer von Mies van der Rohe verwendete Johnson die moderne Glas- und Stahlformensprache der Europäer für dessen Fassade.³⁴² (Abb. 101)

Im Jahr 1953 stellte man, ebenfalls nach den Plänen von

³³⁵ Vgl. Urbach o. J., URL <<http://www.wissen.de/thema/das-museum-modern-art-moma?chunk=geschichte>>.

³³⁶ Vgl. Newhouse 1998, 148f.

³³⁷ Vgl. Schnittich 2001, 2.

³³⁸ Vgl. Newhouse 1998, 148f.

³³⁹ Vgl. Anonym 1998, 4.

³⁴⁰ Vgl. Newhouse 1998, 149ff.

³⁴¹ Newhouse 1998, 151.

³⁴² Vgl. Newhouse 1998, 151.



Abb. 97
Ansicht des Museum of Modern Art in der 53.
Straße

Abb. 115: Riley 2006, 20.



Abb. 98
Stadtvilla von John Rockefeller Jr. an der 11
West 53 Street



Abb. 100
Galerien im Goodwin & Stone Gebäude



Abb. 99
Goodwin & Stone Gebäude, 1935



Abb. 101
Grace Rainey Rogers Memorial Annex von
Philip Johnson, 1951.



Abb. 102
Ostflügel von Philip Johnson, 1964 und
der Westflügel mit Turm von Cesar Pelli,
1984

Abb. 98: archée, URL <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte3¬e=ok&no=119&surligne=oui&mot=&HPSESSID=e23102ba61987eff7e5f2f704bccefe>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Abb. 99 - 100: Newhouse 1998, 150.

Abb- 101: Newhouse 1998, 151.

Abb. 102: Newhouse 1998, 155.

Johnson den „Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden“ (im Norden der Gebäude) fertig.³⁴²

Zehn Jahre später, 1963 erwarb man den früheren Sitz des Whitney Museums (im Nordwesten der Gebäude) und 1964³⁴³ entstanden ein rund 3500m² großer Ostflügel und ein kleiner Gartenanbau auf zuvor erworbenen Grundstücken an der Ostseite des Museums. Johnson wandte für die Ostflügelfassade erneut die „Miessche Formensprache“ an, arbeitete allerdings geschwungene Verzierungen in die Ecken der Stahlrahmen ein. Der Haupteingang wurde, von der Ecke in die Fassadenmitte verlegt, sodass Besucher auf einer Achse von der Straße in den Garten gelangen konnten. Das bisherige Foyer, mit Stadtvillencharakter wurde in eine Marmorhalle umgestaltet. Die Ausstellungsebenen der beiden neuen Flügel waren die ersten stützenfreien Räume im MoMA. Die größte der neuen Galerien wurde als ein Raum mit großzügiger natürlicher Belichtung von zwei Seiten, und gut dimensioniert, für die Ausstellung großformatiger Gegenwartskunst gelobt. (Abb. 103) Doch wurden auch viele der Vorzüge schon bald wieder zunichte gemacht. So wurden zum Beispiel Verglasungen, um mehr Wandflächen zu bekommen einfach überdeckt.

Seit der Wiedereröffnung nach der Erweiterung im Jahr 1964 hatte sich die finanzielle Lage des Museums verschlechtert, was Anlass zu einem neuen Finanzierungsplan gab. Dieser Plan vom Museumsjuristen Richard H. Koch bestand aus dem Verkauf der Luftrechte und einer Spendenkampagne, deren Erlöse den Bau einer westlichen Erweiterung und eines Wohnhochhauses mitfinanzieren sollte (von dessen Mieteinnahmen das Museum in Folge profitieren sollte). Der Plan funktionierte trotz

heftiger Kritik an dem Hochhausbau und dessen Auswirkungen auf das Stadtgefüge. Außerdem wurde auch die, dem Museum übertragene Vollmacht, zur Zwangsenteignung der angrenzenden Gelände, kritisiert.³⁴⁴

Kurze Zeit später begann man dann mit diesem bis dahin ehrgeizigsten Bauprojekt des Museums, mit dessen Entwurf Cesar Pelli beauftragt wurde: dem Westflügel mit darübergesetztem Wohnturm.³⁴⁵ (Abb. 102)

Pelli gestaltete in Zuge dessen auch die Verkehrsflächen neu, indem er mit der so genannten Garden Hall eine Art Gewächshaus um die, von ihm angelegten Rolltreppen und offenen Korridore schuf, wodurch sich die Gartenfläche beträchtlich verringerte. (Abb. 103) Zwischen Erdgeschoss und ersten Obergeschoß des Goodwin und Stones Baus wurde die Marmortreppe abgetragen. Weitere Probleme wie die lineare Abfolge der Galerien, ließen die Unzufriedenheit mit der 1984 fertig gestellten Erweiterung steigen, auch wenn die finanziellen Einnahmen stiegen.

1995 erwerb das Museum das Dorset Hotel und weitere Grundstücke. Eine Finanzierungskampagne für ein erneutes Bauvorhaben wurde organisiert.³⁴⁶

Wettbewerb

Zum ersten Mal in der Historie des Museums of Modern Art hat man sich dazu entschlossen für eine neue Auftragsvergabe, den Weg eines Wettbewerbsverfahrens zu gehen. Die Kommission entschied sich dabei für eine „Charette“ genannte Vorauswahl, bei der nur geladene Büros teilnahmen. Bereits die Auswahl der Büros unterlag einem längerfristigen Verfahren. Die Wahl fiel 1996

³⁴² Vgl. Riley 2006, 20.

³⁴³ Vgl. Chon 1998, 798.

³⁴⁴ Vgl. Newhouse 1998, 152ff.

³⁴⁵ Vgl. Riley 2006, 20.

³⁴⁶ Vgl. Newhouse 1998, 154ff.



Abb. 103
Galerie im Ostflügel



Abb. 104
Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden von Johnson, 1953 und die Garden Hall von Pelli, 1984
<http://www.thecityreview.com/moma.html>

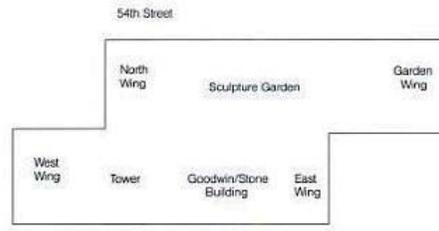


Abb. 105
Gebäude MoMA 1984

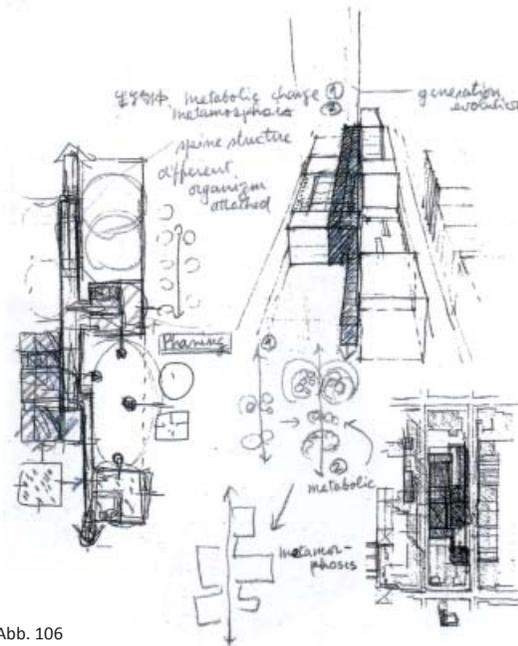


Abb. 106
Slizzen Taniguchi, 2005

Abb. 103: Newhouse 1998, 153.

Abb. 104: Scala archives, URL
<<http://www.thecityreview.com/moma.html>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Abb. 105: Yoshio Taniguchi: Nine Museums, New York 2004, 33.

Abb.106: Riley 2006, 22.

auf folgende internationale Architekten: Weil Arents, Rem Koolhaas, Herzog de Meuron, Toyo Ito, Yoshio Taniguchi, Dominique Perrault, Steven Hall, Bernard Tschumi, Rafaek Viñoly sowie Todd Williams und Billie Tsien. Die Architekten mussten bei diesem „Sketchbook-Wettbewerb“ ihre Ideen auf einen Skizzenblock im Format, der zukünftigen Publikationen des Museum of Modern Art abgeben.³⁴⁷ Dabei sollten sie selber Vorschläge für das Raumprogramm erarbeiten und das neue Museum konzipieren. Glenn Lowery, derzeitiger Direktor des MoMA betonte, dass es nicht Bedarf an mehr Raum gebe, sondern an grundlegend anderem Raum.³⁴⁸ Unter den drei Finalisten Herzog & de Meuron, Bernd Tschumi und Yoshio Taniguchi, konnte sich schließlich letzterer durchsetzen.³⁴⁹ Yoshio Taniguchi, der zum ersten mal Projekt in Amerika realisierte,³⁵⁰ ist aber vor allem in Japan als Architekt von zeitgenössischen Museen bekannt.³⁵¹

Bei der Präsentation des Siegerprojekts, betonte Glenn Lowery, Taniguchi habe bei seinem Toyota Municipal Museum of Art von 1995, das gleiche Formenvokabular verwendet wie das des ursprünglichen MoMA-Gebäudes. Man entschied sich also im Dezember 1997 für den zurückhaltendsten der Entwürfe.³⁵² Denn das Gebäude vermeidet jedes äußere Aufsehen und ordnet sich unauffällig ins New Yorker Stadtgefüge ein.³⁵³ „Die Qualitäten von Taniguchis Projekt liegen eher in der neuartigen Aufteilung des Gebäudeinneren als in neuen Formen.“

³⁵⁴

Das 858 Millionen teure Bauvorhaben, von dem allein 433 Millionen die neu erworbenen Grundstücke aus-

machten,³⁵⁵ wurde pünktlich zum 75. Jubiläum des MoMA, Ende November 2004 eröffnet.³⁵⁶

Gebäude

„Taniguchi setzte an der besonderen urbanen Situation des im Stadtteil Midtown gelegenen Museums an.“³⁵⁷ Er legte somit hohen Stellenwert auf die städtebaulichen Dimensionen des Projekts und schaffte es, die einzelnen Gebäude zu einer Einheit und deren Verbindung zu führen, ohne dadurch ihre Individualität aufzugeben. Dabei integriert Taniguchi erfolgreicher denn je das Museum in seinen beispiellosen urbanen Kontext.³⁵⁸

Nord- und Südseiten

Da das Umfeld auf den beiden Seiten des Museumskomplexes verschieden ist, sollte auch das Museum, als kulturelle Einrichtung darauf Rücksicht nehmen. Daher wurden die kommerziellen Funktionen ins Erdgeschoß an die frequentiertere 53. Straße (im Süden) gelegt, während Taniguchi die ruhigere, 54. Straße (im Norden) für kulturelle Aufgaben als geeigneter sah.³⁵⁹ Nach diesem Prinzip finden sich an der 53. Straße folgende Funktionen, die alle über einen eigenen, vom Museum unabhängigen Eingang verfügen und so direkt von der Straße aus für Besucher zugänglich sind: Der westliche Flügel beherbergt neben dem Museumszugang mit anschließender Ticketkasse einen Shop. Das Goodwin und Stone Gebäude bietet zwei Filmtheater in den zwei Untergeschoßen,³⁶⁰ für deren Zugang der ursprüngliche Haupteingang an der 53. Straße, inklusive geschwungenem Vordach wiederhergestellt wurde.³⁶¹

³⁴⁷ Vgl. Rappaport 1998, 16.

³⁴⁸ Vgl. Newhouse 1998, 156.

³⁴⁹ Vgl. Newhouse 1998, 159.

³⁵⁰ Vgl. Rappaport 1998, 16.

³⁵¹ Vgl. Chon 1998, 798.

³⁵² Vgl. Newhouse 1998, 159.

³⁵³ Vgl. Bernau 2004, 2.

³⁵⁴ Vgl. Newhouse 1998, 160.

³⁵⁵ Vgl. Bernau 2004, 2.

³⁵⁶ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁵⁷ Riley 2006, 20.

³⁵⁸ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁵⁹ Yoshio Taniguchi zit. n. Elderfield/Kernan 1998, 242f.

³⁶⁰ Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁶¹ Vgl. Newhouse 1998, 160.

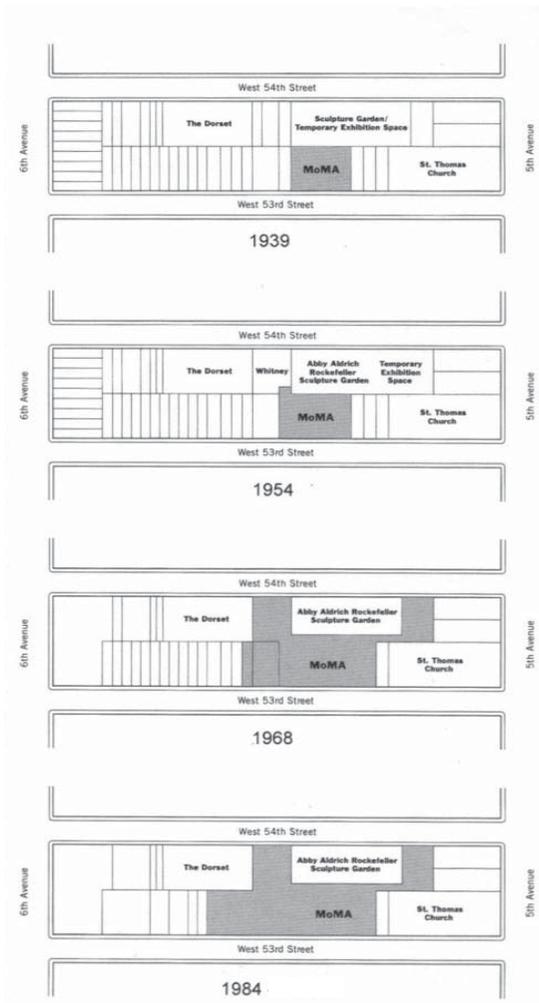


Abb. 107
Expansion MoMA bis 1984

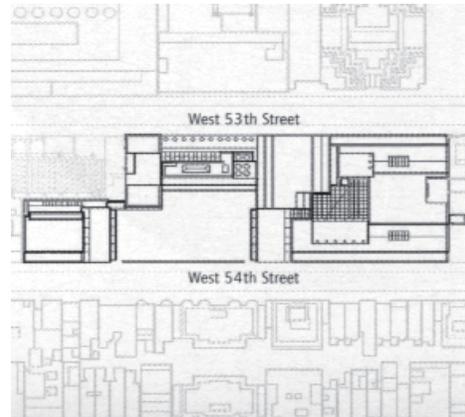


Abb. 108
Draufsicht Gebäudekomplex nach dem Umbau



Abb. 109
Schnitt durch Gebäudekomplex nach dem Umbau

Abb. 107: Newhouse 1998, 195.

Abb. 108: Bernau 2004, 2.

Abb. 109: URL <<http://www.archpaper.com/images/Elevation.jpg>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

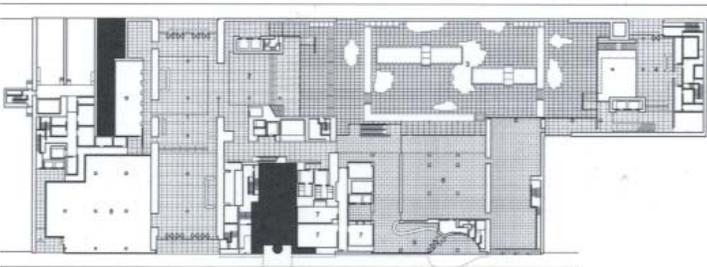
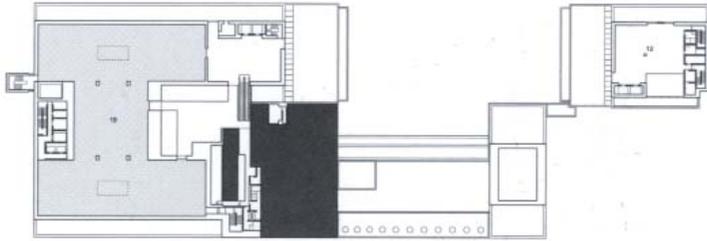


Abb. 110
Grundrisse vom neuen MoMA: 5.OG, 3.OG, EG
(von Oben nach Unten)

Abb. 110: Riley 2006, 24.

Im Johnson Trakt befindet sich im Erdgeschoß das öffentlich zugängliche Restaurant, das seinen Gästen den Ausblick auf den Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden erlaubt. (Abb. 111)

Entlang der nördlich gelegenen 54. Straße reihen sich das Education-Center mit eigenem Eingang, der Skulpturengarten und das neue Galeriegebäude.³⁶² (Abb. 112 - 113) Wobei sich die Galeriebereiche vom Neubau in die 1. und 2. Obergeschoße der historischen Gebäude, die an der 53. Straße liegen, ausdehnen. Durch die innere Verbindung der einzelnen Komplexe, wird der Rundgang durch alle Galerien auf einer Ebene ermöglicht.

Ab dem 3. Obergeschoß des Bestands befinden sich ausschließlich für die Besucher unzugängliche Bereiche,³⁶³ wie zum Beispiel Büros.³⁶⁴

Außerdem können alle Museumsbereiche über das offene Museumsinnere im öffentlichen Erdgeschoß erschlossen werden.³⁶⁵

West- und Ostseite

Die Neubauten an der West- und Ostseite, die das MoMA um 58 500 m² Nutzfläche erweitern,³⁶⁶ spiegeln die zwei verschiedenen kulturellen Aufgaben der Institution – Bildung der Öffentlichkeit und das Ausstellen der Kunst - wieder.³⁶⁷

So befinden sich im östlichen Flügel Bildungs- und Forschungseinrichtungen, Personalbüros mit eigenem Eingang (an der Nordseite), der auch als Eingang für Besuchergruppen dient.³⁶⁸ Wobei sich das für Besucher gedachte Education-Center auf den ersten beiden Etagen befindet und sich im Untergeschoß durch ein Filmtheater und Vortragsräume fortsetzt.³⁶⁹

„Das MoMA erweitert sich zum Westen mit dem Neubau des sechsstöckigen David und Peggy Rockefeller Galeriegebäudes und einem darüber gesetzten, zehnstöckigen Büroturm.“³⁷⁰

Dieses neue Galeriegebäude, das sich winkelförmig um den Pelli-Turm legt³⁷¹ und die Hauptgalerien beinhaltet, erhöht die Ausstellungsflächen im MoMA um rund 50 % und bietet nun eine Ausstellfläche von ca. 11 600m².³⁷² Dadurch kann die ständige Sammlung dauerhaft ausgestellt werden.³⁷³

Zusätzliche Änderungen der Bestandsgebäude

Pelli-Turm 1986

Der Pelli Turm, welcher, einen Infrastruktur- und einen Erschließungskern besitzt,³⁷⁴ tritt durch Öffnungen in seinen Grundmauern ebenfalls mit dem übrigen Komplex in Verbindung.³⁷⁵ Er bietet aber nicht nur die Möglichkeit der horizontalen Erschließung, sondern stellt auch ein wichtiges vertikales Verbindungsglied der einzelnen Trakte mit ihren unterschiedlichen Aufgaben dar.³⁷⁶ So erhält dieser einen neuen Stellenwert im Gesamtgefüge.³⁷⁷

Goodwin und Stone Gebäude 1939

Wie bereits erwähnt stellt Taniguchi den ursprünglichen Haupteingang an der 53. Straße, inklusive geschwungenem Vordach wieder her und die erhaltene innen liegende Bauhaus-Treppe dient nun als Verbindung zwischen den einzelnen Abteilungen.³⁷⁸

Auf der Innenhofseite ist vor das erneuerte Gebäude

³⁶² Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁶³ Vgl. Newhouse 1998, 160.

³⁶⁴ Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁶⁵ Vgl. Bernau 2004, 2.

³⁶⁶ Vgl. Riley 2006, 22.

³⁶⁷ Vgl. Newhouse 1998, 160.

³⁶⁸ Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁶⁹ Stegner 2005, 13.

³⁷⁰ Vgl. Chon 1998, 798.

³⁷¹ Vgl. Stegner 2005, 13.

⁴ Vgl. Bernau 2004, 2.

³⁷² Vgl. Newhouse 1998, 155.

³⁷³ Vgl. Rappaport 1998, 16.

³⁷⁴ Vgl. Yoshio Taniguchi zit. n. Elderfield/Kernan 1998, 243.

³⁷⁵ Vgl. Greub 2006, 22.

³⁷⁶ Vgl. Newhouse 1998, 160f.



Abb. 111
Museum of Modern Art - die 53. Straße mit ihren zahlreichen öffentlichen Funktionen und Zugängen



Abb. 112
Das neue MoMA
im urbanen Ge-
füge

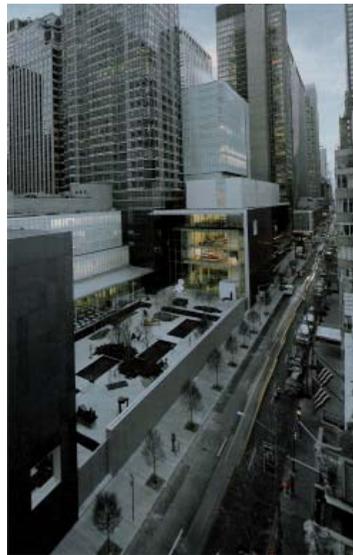


Abb. 113
MoMA nach Um-
gestaltung im städ-
tischen Kontext
(54. Straße)

Abb. 111: MoMA, URL <<http://www.moma.org/images/visit/features/plan-your-visit.jpg?1354235044>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Abb.112: Tim Hursley, URL <<http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0501MoMA.asp>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Abb. 113: URL <<http://epdlp.com/edificio.php?id=1940>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

von 1939 und dem angrenzenden Ostflügel mit den verschiedenen Museumsabteilungen eine durchgehende Glasfassade gesetzt³⁷⁷ und der einstige Gartenbau von Pelli wurde entfernt.³⁷⁸

Eine überdachte Gartenterrasse wurde auf dieser Seite, auf voller Länge des Gebäudes, ebenfalls hinzugefügt.³⁷⁹ Dem gegenüber stehen im Norden, an der 54. Straße, zwei gleich hohe Baukörper,³⁸⁰ mit von riesigen Portiken gerahmten Terrassen,³⁸¹ welche den offenen Innenhof flankieren und den Garten- und den Nordflügel ersetzen.³⁸² Ihre Fassaden im Norden sind im schwarzem Schiefer, mit nur einer einzigen Fensteröffnung, gehalten.³⁸³ (Abb. 112 - 114)

Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden

Dieser Garten stellt eines der bezeichnendsten Elemente des Museums dar.³⁸⁴

„Der 1953 von Philip Johnson entworfene, völlig renovierte Garten ist jetzt von allen Seiten als Mitte erfahrbar.“³⁸⁵ Durch die Ost- und die Westterrasse und die Beseitigung des Gartenglasbaues von Pelli erfährt der Garten eine Vergrößerung, ganz in der Übereinstimmung mit Johnson ursprünglichem Entwurf. Die Ost-Westportiken definieren den Gartenraum auch in seiner signifikanten Längsausdehnung, die im starken Kontrast zur Vertikalität des städtebaulichen Gesamtgefüges, steht.³⁸⁶ (Abb. 113 - 115)

Eingangsbereich

Im neuem Galerienflügel wurde auch die großzügige Eingangshalle vorgesehen, die den Gebäudekomplex

durchdringt und dadurch nicht nur eine Verbindung zwischen der Nord- und der Südfront der Bebauung herstellt (und somit den Zugang von beiden Seiten zulässt), sondern auch den öffentlichen Straßenraum in das Museum hineinführt.³⁸⁷

Über diesen Eingangsbereich erreicht man einen Freiraum, der sich durch eine Verglasung im Osten zum Skulpturengarten hin öffnet³⁸⁸ und die Erschließung beinhaltet. Diese führt in die darüber liegenden 5 Galeriegeschoße,³⁸⁹ die von einem Atrium durchdrungen werden.³⁹⁰ Auch der Pelli Turm steht durch Öffnungen in seinen Grundmauern mit diesem Atrium und dem Freiraum (zwischen Lobby und Skulpturengarten) in Verbindung.³⁹¹ So wird dieser auch im Museumsinnern wahrnehmbar und tritt mit dem Museumskomplex in eine neue Beziehung.³⁹² (Abb. 116)

Weitere Bereiche

Atrium

„Auf jeder Etage beginnt der Haupttrundgang durch die um das Atrium gruppierten Galerien mit einer Brücke, die den Freiraum zwischen dem Skulpturengarten im Osten und dem Atrium im Westen überspannt und so den alten und den neuen öffentlichen Raum zu einer Gesamtkomposition verbindet.“³⁹³ (Abb. 116 - 117)

Die natürliche Belichtung in den Museumsbereichen erfolgt ebenfalls über das Atrium bzw. über dessen Oberlichter, Verglasungen und Fenster, welche auch Ausblicke in den Garten und die Stadtlandschaft bieten,

³⁷⁷ Vgl. Riley 2006, 22.

³⁷⁸ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁷⁹ Vgl. Rappaport 1998, 16.

³⁸⁰ Vgl. Riley 2006, 22.

³⁸¹ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁸² Vgl. Riley 2006, 22.

³⁸³ Vgl. Newhouse 1998, 160.

³⁸⁴ Yoshio Taniguchi zit. n. Elderfield/Kernan 1998, 242.

³⁸⁵ Stegner 2005, 13.

³⁸⁶ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁸⁷ Vgl. Riley 2006, 22.

³⁸⁸ Vgl. Stegner 2005, 13.

³⁸⁹ Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁹⁰ Vgl. Riley 2006, 23f.

³⁹¹ Vgl. Rappaport 1998, 16.

³⁹² Vgl. Riley 2006, 22f.

³⁹³ Riley 2006, 22f.



Abb. 114
 Computer Simulation:
 vorne links das Education Center
 und rechts das David & Peggy
 Rockefeller Galeriegebäude (mit
 Büroturm), deren Portiken den
 Skulpturengarten flankieren.
 Dahinter links der Ostflügel, mit-
 tig das Goodwin & Stone Gebäu-
 de und rechts der Pelli - Turm.



Abb. 115
 Der neu gestaltete Abby Aldrich Rockefeller
 Sculpture Garden

Abb. 114: Riley 2006, 22.

Abb. 115: Baunetz, URL <
http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen_MoMA-Umbau_in_New_York_eroeffnet_18615.html>, (Abrufdatum
 10.20.2012).

wodurch im Museum wiederum der städtische Bezug hergestellt wird.³⁹⁴ (Abb. 118)

Galerien

Die Ausstellungsräume gruppieren sich um das zentrale Atrium. Taniguchi ordnete die ständigen modernen Galerien im ersten Obergeschoß an, lässt diese somit an den größten öffentlichen Raum angrenzen. Dadurch rückt die moderne Kunst wieder in den Mittelpunkt.³⁹⁵ Im zweiten finden neben der Design- und Architektur Ausstellung die Zeichnungen- und Photographieabteilung Platz.³⁹⁶ „Mit seiner Designabteilung besitzt das Museum eine der Welt größten Sammlungen zur Produktgestaltung.“³⁹⁷ Darüber befinden sich die Skulpturen und Gemälde der klassischen Moderne,³⁹⁸ wobei die ältesten Objekte im vierten Stockwerk betrachten werden können.³⁹⁹ Im 5. Obergeschoß befindet sich Platz für Wechselaustellungen.⁴⁰⁰

Taniguchis wollte eine Vielfalt an Galerien schaffen, angemessen für die Gegenwartskunst und die Klassische Moderne. Dazu plante er nicht nur neue, sondern ließ auch bestehende Galerien renovieren.⁴⁰¹ Die Dimensionierung der einzelnen neuen Galerien ist auf die in ihnen ausgestellte Kunst abgestimmt. Es ergeben sich somit eine Reihe verschieden proportionierter Räume auf mehreren Etagen. Begonnen bei nur 4m hohen und 8m langen Räumen für Werke aus dem 19. Jahrhundert bis hin zur 6,5 m hohen und 60m langen Galerie für die Gegenwartskunst, mit der Tendenz zum Großformat.⁴⁰² Eine solche Raumhöhe von rund 6,5m bei fehlenden

Stützen wird durch eine speziell ausgesteifte Decke erlaubt.⁴⁰³

Das Kuratorium legte Wert darauf die, im Laufe der Zeit, entstanden Schwächen auszugleichen. Zum Beispiel bei der entstandenen Raumfolge, die sich nur in eine Richtung fortsetzte und somit den Besucher zwang, immer gradeaus zu gehen, ohne dabei auf Ausblicke zu stoßen. Taniguchi beglich somit diesen Mangel durch das Einplanen zahlreicher überraschender Ausblicke und mehrerer Möglichkeiten an Wegen.⁴⁰⁴

Belichtung

Die öffentlichen Räume, die sich zur 54. Straße hin orientieren, sind durch die großzügigen Fassadenöffnungen mit Tageslicht durchflutet. Dagegen dringt durch das zentral platzierte Atrium nur wenig natürliches Licht in die Galerien vor. So werden diese zusätzlich konservativ mittels kleiner, an Schienen flexibel fixierbaren Halogenstrahler belichtet. (Abb. 119) Nur die Sonderausstellungsräume im fünften Stock besitzen großzügige Oberlichter.⁴⁰⁵ (Abb. 120 - 121) In die Ausstellungsräume, die sich zu den Straßen hin erstrecken, fällt aber auch über die Glasscheiben in der Fassade Licht. Im Neubau sind es schwarze Scheiben, die am Tag von außen kaum sichtbar sind und im Inneren den Eindruck erwecken, als wäre es schon spät am Nachmittag.⁴⁰⁶

Gestaltung

Das Kuratorium des MoMAs vertrat in Sachen Ausstellungen lange die Position dessen, was man in den 70er

³⁹⁴ Vgl. Chon 1998, 798.

³⁹⁵ Vgl. Riley 2006, 23.

³⁹⁶ Vgl. MoMA o. J., URL <http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf>.

³⁹⁷ Schnittich 2001, 3.

³⁹⁸ Vgl. Newhouse 1998, 160.

³⁹⁹ Vgl. Stegner 2005, 13.

⁴⁰⁰ Vgl. Newhouse 1998, 160.

⁴⁰¹ Vgl. Yoshio Taniguchi zit. n. Elderfield/Kernan 1998, 242.

⁴⁰² Vgl. Riley 2006, 24.

⁴⁰³ Vgl. Stegner 2005, 13.

⁴⁰⁴ Vgl. Riley 2006, 24.

⁴⁰⁵ Vgl. Sobchak 2006, 294.

⁴⁰⁶ Vgl. Bernau 2004, 2.



Abb. 116
Eingangshalle mit
Blick in die darü-
berliegenden Muse-
umsbereiche und
das Atrium



Abb. 118
Atrium mit Blick in das 1.OG, das EG und die Galerien sowie auf die „Sky-
ridges“



Abb. 117
Atrium mit Blick in
das 1.OG, das EG
und die Galerien
sowie auf die „Sky-
bridges“



Abb. 119
Kunstlichtgalerie

Abb. 116: Eigenes Bild

Abb. 117: Riley 2006, 25.

Abb. 118: Stegner 2005, 13

Abb. 119: blouin artinfo, URL
<<http://de.blouinartinfo.com/news/story/36676/why-moma-needs-to-grow-again/>>,
(Abrufdatum 02.12.2012)..

Jahren in der Debatte um Museumsgestaltung „weiße Zelle“ nannte. Daher wurden die weißen, neutralen Ausstellungsräume so gestaltet, dass die Architektur allein die Kunst hervorhebe. Taniguchis Lösung stellt bei dieser Debatte somit einen neuen Ansatz dar, nämlich dass Architektur als subtile und doch gehaltvolle Abfolge sensorischer Erfahrungen die Wahrnehmung bewusst unterstützen kann.⁴⁰⁷

„Taniguchis selbst erklärte Ziel war es „durch die fantasievolle und disziplinierte Verwendung von Licht, Materialien und Raum eine ideale Umgebung für Kunst und Mensch zu schaffen.““⁴⁰⁸

Ausgestellte Kunst

„Das Museum of Modern Art in New York, [...], gilt als das weltweit größte Museum für moderne Kunst. Es beherbergt die Werke klangvoller Künstlernamen. Dazu gehören Monet, Cézanne, Gauguin, van Gogh, Matisse, Picasso und Dalí.“⁴⁰⁹

„Die Kunstwerke in der Sammlung stammen aus der Zeit beginnend mit der innovativen europäischen Kunst von 1880 und umfassen unübertroffene Meisterwerke aus jeder nachfolgenden Epoche bis zum heutigen Tag. Die Sammlung beinhaltet Werke in traditionellen Medien sowie in zeitgemäßen Medien (wie Filme und Industriedesign). Mittlerweile umfasst die MoMA-Sammlung etwa 150.000 Werke und bietet eine einmalige Einsicht in moderne und zeitgenössische Kunst.“⁴¹⁰

Neben dem Sammlungsbestand werden aber auch Son-

derausstellungen gezeigt.⁴¹¹

Fassade

Die Idee, des Architekten war es nach außen die Funktionen der einzelnen Baukörper durch Volumetrie und Material zum Ausdruck zu bringen, aber auch die einzigartige Geschichte, die für das Museum charakteristisch ist, äußerlich sichtbar zu lassen. Dazu hat er die einzelnen Fassaden entlang der 53. Straße erhalten und renoviert. Angefangen beim Goodwin und Stone Gebäude, über den von Johnsons 1964 errichteten Bau und Pellis Turm bis hin zu seiner eigenen Erweiterung.⁴¹² (Abb. 122- 123) In einer zuvor noch nie da gewesenen Vielfalt von 18 Fassadentypen wurde auf einer Fläche von 16.500 m² eine einzigartige Fassaden- und Dachkonstruktion entwickelt. Dazu wurde der Großteil der Gebäudehülle als einschalige Elementfassade mit bis zu 2,30 m x 8,80 m großen Aluminiumrahmen zur Befestigung der Füllelemente ausgeführt.⁴¹³

„Zum Einsatz kamen Füllelemente aus Isolierglas in Form von Structural Glazing, Naturstein, Aluminiumbleche mit Stärken von 3 und 5 mm, INAX®-Keramik und Lamellenprofile.“⁴¹⁴

Weiteres sah man Glasdach-, Stahl- und Pfosten-Riegelkonstruktionen mit Glaspaneelen, Oberlichtverglasungen in Aluminium und Stahl, und Edelstahlaukleidungen im Gebäudeinneren vor.⁴¹⁵

„Die Komplexität des Bauvorhabens ergab sich nicht nur aus der Mannigfaltigkeit der Fassade, sondern auch aus der Individualität des Umbaus. So konnten

⁴⁰⁷ Vgl. Riley 2006, 24.

⁴⁰⁸ Stegner 2005, 13.

⁴⁰⁹ Urbach o. J., URL <<http://www.wissen.de/thema/das-museum-modern-art-moma?chunk=geschichte>>.

⁴¹⁰ Urbach o. J., URL <http://www.moma.org/visit/infoplans/german_plan#generalinfo_ge>.

⁴¹¹ Vgl. Newhouse 1998, 160.

⁴¹² Vgl. Riley 2006, 22.

⁴¹³ Vgl. Firma Gatner 2009, URL <http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/media/documents/projects/164/MoMa_en.pdf>.

⁴¹⁴ Firma Gatner 2009, URL <http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/media/documents/projects/164/MoMa_en.pdf>.

⁴¹⁵ Vgl. Firma Gatner 2009, URL <http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/media/documents/projects/164/MoMa_en.pdf>.



Abb. 120
Atrium im 5.OG und die großzügigen Oberlichter



Abb. 121
Galerie im 5. OG

Abb. 120: Riley 2006, 24.

Abb. 121: Bernau 2004, 2.

z.B. die vorhandenen Bauwerksdecken nicht alleine zum Lastabtrag der Fassade herangezogen werden, da die Durchbiegung über dem zulässigen Wert gelegen hätte und das gewünschte Fugenbild nicht erreicht worden wäre. Deshalb mussten große Flächenanteile der Elementfassade an einem eigens dafür installierten Stahlbau aufgehängt werden. Aufgrund der beengten Platzverhältnisse fand sich auf der Baustelle kein Lagerplatz, was eine immense logistische Herausforderung darstellte. Deshalb erfolgte die Montage der Fassaden-Elemente ausschließlich ohne Zwischenlagerung direkt vom LKW (just in time).“⁴¹⁶

Resonanz

Yoshio Taniguchis eleganter wohldurchdachter Entwurf erinnert an die formalistische Moderne der Nachkriegsgeneration in den USA.⁴¹⁷

„Seine Rekonstruktion des stromlinienförmigen Eingangs an der West 53. Straße, seine historisch genaue Erneuerung der Fassade von Goodwin und Stone und der Fassaden von Philip Johnson aus dem Jahre 1964, seine Erweiterung der Bauhaus-Treppe [...] und, ganz bezeichnend, seine rechtwinkligen weißen Ausstellungsgalerien sind alle auf die Vergangenheit bezogen, nicht auf die Zukunft.“⁴¹⁸

„Taniguchi hat die inzwischen traditionell anmutende Linie des Altbaus weitergeführt mit schlanken Säulen, weit und doch ästhetisch geradezu ausgedünnt er-

scheinenden Dächern, der fast unräumlichen Zusammenfügung von Wandflächen – besonders deutlich an der Fassadenreihung am Eingang an der 53. Straße – und dem mit Lamellen verhängten Fensterwänden.“

⁴¹⁹

„Das feinsinnige Design ist neomodern und untermauert somit die Vergangenheit dieses Museums.“⁴²⁰

⁴¹⁶ Firma Gartner 2009, URL <http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/media/documents/projects/164/MoMa_en.pdf>.

⁴¹⁷ Vgl. Chon 1998, 798.

⁴¹⁸ Vgl. Newhouse 1998, 160f.

⁴¹⁹ Vgl. Bernau 2004, 2.

⁴²⁰ Rappaport 1998, 16.



Abb. 122
Ansicht Süden



Abb. 123
Ansicht Norden

Abb. 122 - 123: Riley 2006, 23.

New Museum of Contemporary Art - NY

SANAA

L.E.S.- 235 Bowery

Baubeginn 2005

Eröffnung 1. Dezember 2007

Vorgeschichte

„1977 gründete Marcia Tucker, gerade vom berühmten Whitney Museum wegen ihrer ungnädig aufgenommenen Ausstellung über den Post-Minimalisten Richard Tuttle entlassen, das „New Museum of Contemporary Art“.“⁴²¹

Tucker, eine Kuratorin, die Kunst und ihre Rahmenbedingungen immer wieder in Frage stellte, wollte Künstlerinnen und Künstler, die anderswo nicht ausgestellt wurden, weil sie als zu fern des Mainstreams und als zu unkonventionell galten, zu Ausstellungen verhelfen.⁴²² Das Museum hatte somit die Pionierrolle für die Vermittlung von Gegenwartskunst in New York.⁴²³ Die Institution, die das Gegenteil zu den gängigen Kulturinstitutionen darstellte, bestand zuerst nur aus einem Büro von dem aus Ausstellungen organisiert wurden. Schon bald aber konnte das Museum eigene Räumlichkeiten an der Fifth Avenue⁴²⁴ und später im Astor Building am Broadway in SoHo beziehen, bis auch dieser Standort zu klein war und man beschloss einen eigenen Neubau in Auftrag zu geben.⁴²⁵

Standort

Die meisten großen Museen New Yorks befinden sich

fast alle uptown. Das downtown eröffnete Guggenheim wurde wenig später wieder geschlossen. Doch dieses Mal sollte es ein Museum schaffen sich an jenen Standort zu etablieren, den das Büro SANAA als „schäbig“ beschrieb und über den sie sagten:⁴²⁶ „Wir waren ein wenig geschockt, aber auch beeindruckt, dass sich ein Kunstmuseum hier ansiedeln möchte.“⁴²⁷

„Der neue Standort befindet sich an der Bowery, einem Quatier, das derzeit einem Strukturwandel unterliegt.“⁴²⁸ Im 19. Jahrhundert, entwickelte sich diese zum Elendsviertel⁴²⁹ und war bis in die 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts als ein gefährlicher Ort verrufen. Auch wenn die Straßen heruntergekommen erscheinen⁴³⁰ und Gaststättenausstattungs-Läden und kleine Handwerksbetriebe das Bild der Bowery prägen,⁴³¹ entstehen nun in jener Nachbarschaft immer mehr luxuriöse Einrichtungen und auch die Kunstszene hat das Viertel für sich entdeckt.⁴³² Somit hat sich das wohlhabende Manhattan auch hier, in einer von Subkulturen geprägten Nachbarschaft, Vorschub verschaffen.⁴³³ (Abb. 124)

„Dieser Problemlage muss sich auch das New Museum stellen: Es kämpft mit künstlerischen Mitteln gegen Phänomene wie die Gentrifizierung – und leistet dieser doch unweigerlich durch seine Präsenz und durch sein Publikum Vorschub.“⁴³⁴

In den New Yorker Medien sind viele Klagen darüber zu lesen, dass das Kunstestablishment, das sich in den letzten Jahren völlig etablierte hat, alle einstige raue Dynamik, des Ortes verdrängt habe.⁴³⁵

„Der eigentliche mediale Coup – oft angestrebt, doch selten so erfolgreich umgesetzt – besteht allerdings

⁴²¹ Temel 2008, 96.

⁴²² Vgl. Temel 2008, 96.

⁴²³ Vgl. Adam 2008 b, 14.

⁴²⁴ Vgl. Adam 2008 b, 14.

⁴²⁵ Vgl. Adam 2007, 76.

⁴²⁶ Vgl. Nussbaum 2007, 26.

⁴²⁷ SANAA zit. n. Nussbaum 2007, 26.

⁴²⁸ Adam 2007, 76.

⁴²⁹ Vgl. Adam 2008 b, 16.

⁴³⁰ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴³¹ Adam 2007, 76.

⁴³² Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴³³ Vgl. Adam 2008 b, 14.

⁴³⁴ Adam 2008 b, 14.

⁴³⁵ Vgl. Winkler 2008, 12.



Abb. 124
Straßenansicht New
Museum - Bowery

Abb.124: New Museum, URL
<<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum
10.10.2012).

darin, dass in allen Kunstbeiträgen nun auch ausgiebig über das neue Haus, in allen Architekturkritiken auch über die Kunst berichtet wird: das Beste, was eine bestehende Institution an einem neuen Standort und mittels eines Neubaus erreichen kann.“⁴³⁶

„Die Diskussion, ob das New Museum (...) durch die Architektur den längst eingesetzten Wandel der Bowery, die Invasion der New Yorker High Class und die Verdrängung der Subkulturen vorantreibt, hat entsprechend unmittelbar begonnen.

Die Frage wo sich das Museum (...) verortet, wird am Ende aber weniger durch die Architektur als durch die Ausrichtung, das künftige Programm der Institution selbst beantwortet werden, (...)“⁴³⁷

Wettbewerb

2001 wurden von den Zuständigen, dreißig internationale Büros zu einer Teilnahme eingeladen, von denen es die fünf Büros: Abalos & Umemoto, Adjaye Associates, Gigon/Guyer, Reiser & Umemoto sowie SANAA in die engere Auswahl schafften.

Im Mai 2003 konnte sich das in Tokio tätige Architekturbüro SANAA durchsetzen,⁴³⁸ das zuvor noch kein Projekt in den USA realisiert hatte.

Die Architekten stellten sich der Herausforderung die New Yorker Bauvorschriften, die zwischen dem Bestand eingeschlossene 20m breite Parzelle,⁴³⁹ mit nur ca. 700 m² Grundfläche⁴⁴⁰ (Abb. 125 - 126) und das gewünschte Raumprogramm in Einklang zu bringen.⁴⁴¹

„Die Idee eines sich in die Höhe entwickelnden Museums lag nahe und SANAA arbeiteten mit dem Bild über-

einander gestaffelter Boxen.“⁴⁴²

Gebäude

Von Anfang an schloss das Team einen soliden massiven Baukörper, der für die Umgebung unpassend wäre, aus. Die Idee der Boxen war schnell gefunden und durch die Methode von Trial and Error wurde die optimale Ausrichtung der einzelnen Boxen gefunden.⁴⁴³

Das Gebäude, das mit einer Höhe von 53 Metern die Nachbarschaft aus mäßig hohen kleinteiligen Klinkerbauten überragt,⁴⁴⁴ setzt sich aus 7 gestapelten Boxen zusammen. Jede der Boxen ist dabei leicht aus der Achse versetzt. Durch dieses Konzept ergeben sich mehrere Vorteile: Terrassen auf den Dächern und Oberlichter in den Galerien werden möglich,⁴⁴⁵ die verschiedenen Raumbereiche werden an der Fassade ablesbar, die Idee des Setback-Hochhauses, aus den 20er Jahren von Hugh Ferriss erfährt eine zeitgenössische Neuinterpretation. Weiters wird das große Volumen in die kleinteilige Baustruktur der Umgebung eingepasst.⁴⁴⁶ In Mitten der alten Nachbarbauten wirkt das Gebäude somit mächtig aber doch leicht, hermetisch aber im Erdgeschoß doch das ganze Gegenteil.⁴⁴⁷ Letztendlich wurde mit dem Bild des „Labilen Kistenstapels“ dem Volumen eine so prägnante Silhouette verliehen, dass das Motiv auch als Logo für das Museum übernommen wurde.⁴⁴⁸

Das Museum besteht aus insgesamt 9 Geschoßen.⁴⁴⁹ Die acht oberirdischen Geschoße und ein Untergeschoß (mit Halbgeschoß)⁴⁵⁰ stellen rund 5.500 m² Nutzfläche zur Verfügung (wobei es mehr hätten sein können, aber das maximal erlaubte Bauvolumen wurde aus finanzi-

⁴³⁶ Winkler 2008, 12.

⁴³⁷ Winkler 2008, 14.

⁴³⁸ Vgl. Adam 2007, 76.

⁴³⁹ Vgl. Adam 2008 a, 150.

⁴⁴⁰ Vgl. Temel 2008, 98.

⁴⁴¹ Vgl. Adam 2008 a, 150.

⁴⁴² Adam 2008 a, 150.

⁴⁴³ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>

⁴⁴⁴ Vgl. Temel 2008, 98.

⁴⁴⁵ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴⁴⁶ Vgl. Adam 2008 a, 150.

⁴⁴⁷ Vgl. Winkler 2008, 12.

⁴⁴⁸ Vgl. Adam 2008 b, 18.

⁴⁴⁹ Vgl. Adam 2008 a, 150.

⁴⁵⁰ Vgl. Schnitt in: Temel 2008, 104.



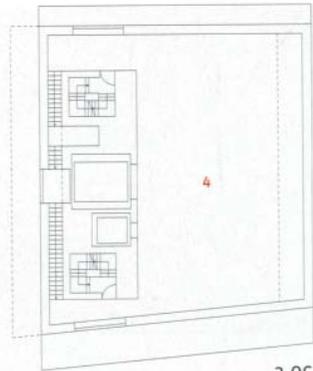
Abb. 125
Lageplan New Museum - Bowery 235



Abb. 126
New Museum - Bauprozess

Abb. 125: Adam 2008 b, 14.

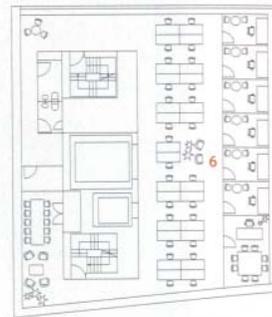
Abb. 126: New Museum, URL
<<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum
10.10.2012).



3.OG



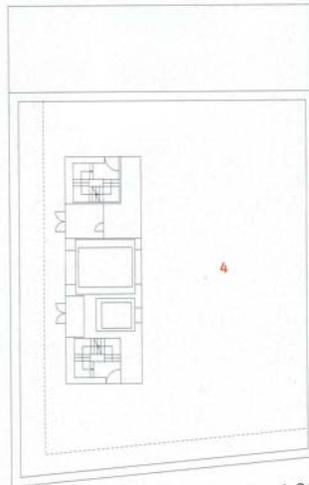
4.OG



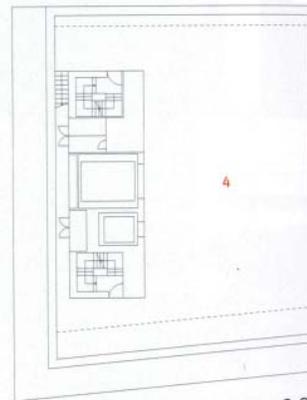
5.OG



EG



1.OG



2.OG

- | | |
|-------------|--------------------|
| 1 Kasse | 4 Ausstellung |
| 2 Buchladen | 5 Education Center |
| 3 Cafeteria | 6 Verwaltung |

Abb. 127
Grundrisse

Abb. 127: Adam 2008 b, 18.

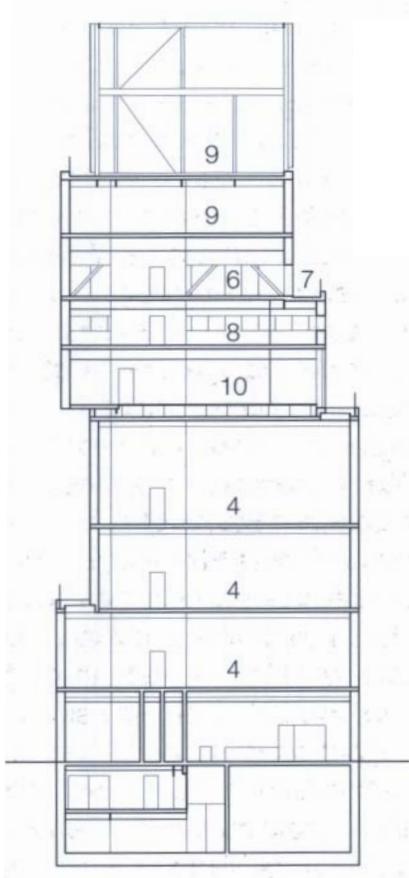


Abb. 129
Schnitt Nord- Süd

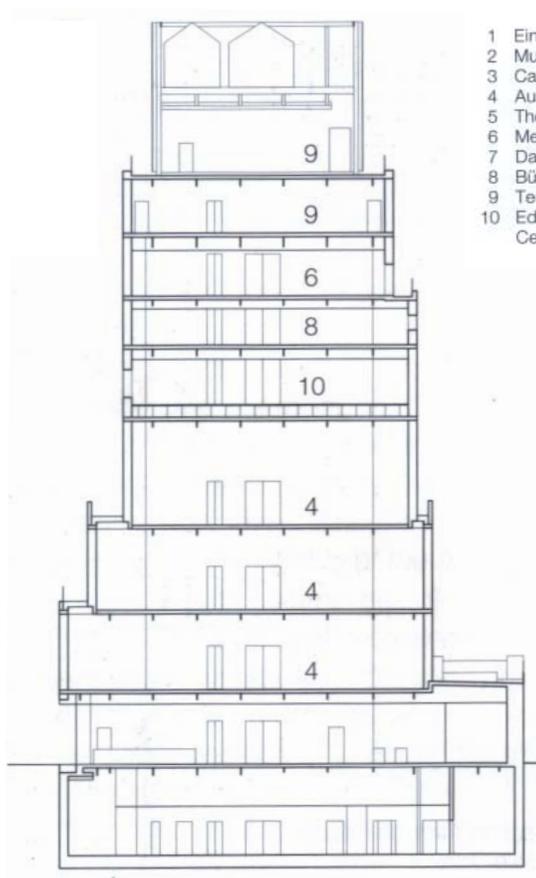


Abb. 130
Schnitt Ost- West

- 1 Eingangslobby
- 2 Museumsshop
- 3 Café
- 4 Ausstellung
- 5 Theater
- 6 Mehrzweckraum
- 7 Dachterrasse
- 8 Büro
- 9 Technik
- 10 Education Center

Abb.129 - 130 : Anonym 2008,
1125.

ellen Gründen nicht ausgeschöpft).⁴⁵¹ „Bei den Galerieebenen bildet eine Box jeweils ein Geschoß, darüber sind immer zwei Geschoße zu einer Schachtel zusammengefasst.“⁴⁵²

Alle Geschoße bieten unterschiedliche Situationen: die Geschoßhöhen wechseln, der Lift- und Treppenkern steht in den einzelnen Ebenen, durch deren horizontaler Verschiebung der Boxen, an unterschiedlichen Stellen im Raum.

Die Ebenen mit leicht trapezoiden Grundriss⁴⁵³ nehmen in ihrer Grundfläche von Geschoß zu Geschoß ab, wodurch sie auch auf die strengen Bauvorschriften New Yorks reagieren.⁴⁵⁴

Eingangsbereich

Die Eingangshalle öffnet sich durch die transparente Vollverglasung zum Straßenraum.⁴⁵⁵ Schwellen sollen dadurch gering gehalten.⁴⁵⁶ Es vermittelt somit zwischen Öffentlichkeit der Bowery und dem Museum.⁴⁵⁷

In dieser nach Marcia Tucker benannten Halle befinden sich ein Infopunkt, die Ticketkasse, eine Garderobe, der Erschließungskern, der nicht nur einen Fixpunkt in jedem Geschoß darstellt, sondern auch die stützenfreien Räume ermöglicht, sowie ein weiterer Treppenabgang zum unterirdischen Geschoß (mit Halbgoschoß).⁴⁵⁸ Besucher finden hier auch einen kleinen Shop, der von der restlichen Halle durch ein kurvigtes, wiederum mit Rautegitter verkleidetes Bücherregal abgeschirmt wird.⁴⁵⁹ Ein Café reiht sich zwischen den Treppenkern und einer rund 100 m² großen Galerie, die durch eine Verglasung von den restlichen Funktionen getrennt wird und durch

ein Oberlicht mit Tageslicht versorgt wird.

Fortlaufende Metallgitter an der Decke des Erdgeschoßes filtern das Licht der im Raster angeordneten Leuchtstoffröhren und kaschieren gleichzeitig die sonst unverkleidete Deckenkonstruktion. Der graue Gehsteig aus Beton vor dem Gebäude setzt sich in Form eines polierten, grauen Betonbodens im Inneren des Museums fort.⁴⁶⁰ (Abb. 131 - 132)

Weitere Bereiche

Untergeschoß

Hier gelangt man zu einem Auditorium bzw. Filmtheater mit 182 Plätzen (Abb. 133), einer Halle die sowohl als Galerie als auch für Installationen und Spezialprojekte dient. Auf dieser Ebene sind auch Lagerräume, Backstage-Bereich, Mechanikbereich und öffentliche Toiletten. Diese Toilettenräume mit orange- grauem Kirschblütenmosaik sind neben den grellgrünen Aufzugskabinen (Abb. 134) eine der wenigen farblichen Akzente im Museumsgebäude.

Die elektrische Infrastruktur, der Security-Bereich, ein Lager für Shop und Café befinden sich im Halbgoschoß, dieser unterirdischen Ebene.⁴⁶¹

Education Center

Im vierten Obergeschoß befindet sich das Education Center mit Klassenräumen, einem Ressourcen Center, Räumlichkeiten für das „Museums as Hub“- Projekt (ein Projekt in Kooperation mit anderen Museen) (Abb. 135) und einem Videoschneide-Raum.⁴⁶²

⁴⁵¹ Vgl. Temel 2008, 98.

⁴⁵² Temel 2008, 98.

⁴⁵³ Vgl. Adam 2008 a, 150.

⁴⁵⁴ Vgl. Adam 2008 b, 16.

⁴⁵⁵ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴⁵⁶ Vgl. Temel 2008, 98.

⁴⁵⁷ Vgl. Anonym 2008, 1124.

⁴⁵⁸ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁵⁹ Stegner 2008, 7.

⁴⁶⁰ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁶¹ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁶² Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.



Abb. 131
Die Lobby mit anschließender Galerie



Abb. 133
Das Filmtheater im Untergeschoß



Abb. 132
Die Lobby mit Blick auf die Bowery mit angrenzenden Bookshop



Abb. 134 Die grüne Kabine des Aufzugs

Abb. 131: Eigenes Bild

Abb. 132: Foto von Christian Richters in Temel 2008, 99.

Abb. 133: Foto von Christian Richters in Temel 2008, 103.

Abb. 134: New Museum, URL
<<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Es dient weiters als Filter zwischen dem öffentlichen und internen Bereich.⁴⁶³

Bürobereiche und Mitarbeiteräume

Darüber im fünften Geschoß finden die Bürobereiche und Mitarbeiteräume Platz, ebenso wie interne Toiletten.⁴⁶⁴ Die Büroräume bestehen aus einem Stahltragwerk mit aufgespritzter Brandschutzbeschichtung und Trennwänden aus Polycarbonatplatten.⁴⁶⁵ (Abb. 136)

Multifunktionsraum

Das sechste Geschoß ist als Multifunktionsraum für Events konzipiert und öffnet sich mit nahezu raumhohen Verglasungen und davor gelagerten Terrassen im Süden und Osten der Stadt, welche einen hervorragenden Ausblick über Downtown Manhattan bieten.⁴⁶⁶ (Abb. 137 - 138)

Technikgeschoß

Darüber findet im siebenten Stockwerk das Technikgeschoß Platz, wobei sich auf dem Dach, hinter dem Sichtschutz, in Form der obersten Box, die für New York typischen Wasserbehälter verstecken.⁴⁶⁷

Galerien

Die stützenfreien Räume ermöglichen in den drei Galeriegeschoßen die vom Museumsprogramm verlangten flexiblen und offenen Grundrisse für die wechselnden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

Die erste Galerieebene (im ersten Obergeschoß) bietet einen 5,5 m hohen Raum mit rund 465 m² Grundfläche,

der über den Museumskern erschließbar ist.

Im zweiten Geschoß befindet sich eine 370 m² große und 6,5 m hohe Galerie mit Zugang zu dem exquisiten offenen Treppenhaus (Abb. 139), das im Norden des Gebäudes entlang läuft. Über einen Austritt der Treppe erreicht man den einzigartigen „Shaft Space“, einen 1,5 m mal 2,5 m und 10,5 m hohen Raum, der sich durch die Verschiebung des zweiten und dritten Obergeschoßes ergibt. In diesem werden speziell für den Raum angefertigte, vom New Museum in Auftrag gegebene Installationen ausgestellt. (Abb. 140)

Auf der Höhe des zweiten Stiegen- Podestes ist ein riesiges Fenster eingeplant, das natürliches Licht in den schmalen Stufenkorridor bringt.

Am Ende der Treppe kommt man im dritten Obergeschoß vor einem horizontalen Fensterband an, das Blicke über SoHo und den Hudson River ermöglicht und eine Verbindung mit der Stadt herstellt. Dieses Geschoß bietet 278,5 m² Ausstellfläche bei einer Raumhöhe von 7,5 m.⁴⁶⁸

Belichtung

Die grundsätzlich geschlossenen Galerien werden durch Leuchtstoffröhren künstlich belichtet (Abb. 141) nur gelegentlich sind Oberlichter angeordnet, durch die auch natürliches Licht in die Ausstellungsräume fallen kann.⁴⁶⁹ (Abb. 142) Dies erfolgt in den Galeriesälen an unterschiedlichen Seiten: zuerst im Norden und Westen, dann im Osten und Westen und schließlich, im letzten Galeriegeschoß nur im Süden. Ihr Lichteinfall kann mittels Paneelen kontrolliert werden.⁴⁷⁰

⁴⁶³ Vgl. Adam 2008 b, 18.

⁴⁶⁴ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁶⁵ Vgl. Anonym 2008, 1124.

⁴⁶⁶ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁶⁷ Vgl. Adam 2007, 76.

⁴⁶⁸ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁶⁹ Vgl. Adam 2008 b, 20.

⁴⁷⁰ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.



Abb. 135
Räume des "Museum as Hub" - Projektsim im 4.OG



Abb. 137
Multifunktionsraum im 6.OG



Abb. 136
Bürobereich im 5.OG



Abb. 138
Aussicht auf downtown (Terrasse Multifunktionsraum)

Abb. 135: New Museum, URL
<<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum
10.10.2012).

Abb. 136: Stegner 2008, 7.

Abb. 137: Adam 2008 b, 20.

Abb. 138: Anonym 2008, 1128.



Abb. 139
Treppenhaus zwischen 2. und 3.OG



Abb. 141
Galerie



Abb. 140
Installation im „Shaft Space“



Abb. 142
Galerie mit Oberlicht

Abb. 139: Foto von Christian Richters in Temel 2008, 100.

Abb. 140: New Museum, URL <<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum 10.10.2012).

Abb. 141: Häuser (2008), H.5, 133.

Abb. 142: Anonym 2008, 1127..

Gestaltung

Geschliffene Betonböden und weiße Wände schaffen neutrale Ausstellungssituationen.⁴⁷¹ Die Konstruktion des Stahlskelettbau an der Decke wird nicht wie üblich mit Gipskartonplatten verkleidet, sondern wird sichtbar gelassen.⁴⁷² Diese Deckenkonstruktion besteht aus mit Brandschutzanstrich⁴⁷³ weiß lackierten Stahlträgern und Wellblech.⁴⁷⁴

„Zwischen den Trägern sind Lichtschienen mit im regelmäßigen Raster angeordneten Neonröhren und Spots montiert sowie die ebenfalls weiß gestrichenen Klimakanäle und Sprinklerrohre.“⁴⁷⁵

Der Gebrauch industrieller Materialien geht auf den kommerziellen Charakter der Bowery, aber auch auf, das zu Verfügung stehende Budget zurück und wirkt trotz seiner Rauheit elegant. SANAA will durch seine Konstruktionen nichts verstecken, sondern will ehrlich zeigen, wie was funktioniert und offen bleiben wie auch das Museum selbst.⁴⁷⁶ Die Hauptgalerieräume tragen dadurch die Züge einer Kunsthalle.⁴⁷⁷ (Abb. 141 - 142)

„Die Ausstellungsräume sind White Cubes, die sich hinter den gezeigten künstlerischen Arbeiten zurücknehmen, gleichzeitig aber durch ihre reduzierte, jedoch äußerst präzise Ausführung deutlich artikuliert sind – sie bilden kein einheitliches, völlig neutrales Umfeld sondern stellen durch verschiedene Höhen, Lichtsituationen, Raumdurchblicke, Weite und Enge, die durch den Kern erzeugt werden, sowie einige direkte Ausblicke ins städtische Umfeld spezifische Präsentationssituationen zur Verfügung.“⁴⁷⁸

Ausgestellte Kunst

Das New Museum hat bis heute noch die Mission eine Plattform für neue Ideen und internationale zeitgenössische Kunst zu sein und zeigt diese in Wechselausstellungen.⁴⁷⁹

Fassade

„Ganz offen gibt sich das Museum dennoch nicht, denn nach Außen zeigt sich der Bau von SANAA verschlossen [...]“⁴⁸⁰ Während sich das Eingangsgeschoß durch die transparente Vollverglasung zum Straßenraum öffnet, sind die Fassaden der Obergeschoße weitgehend opak und nur wenige lineare Fensterbänder geben einen Blick nach außen frei.⁴⁸¹

Die Fassaden der innenseitigen Stahltragwerke werden mit einer⁴⁸² Außenhaut aus eloxiertem Rautengitter aus Aluminium, das wiederum auf Aluminiumpaneele befestigt ist, überzogen.⁴⁸³ Dadurch wirkt die Fassade je nach Lichteinfall mal plastisch mal, textilhaft.⁴⁸⁴ Das Gitter läuft vor den Fensterbändern weiter, damit der Eindruck einer homogenen Außenhülle entsteht⁴⁸⁵ und die Volumina der Kuben somit noch mal betont werden. Gewählt wurde ein Aluminiumstreckmetall, das in der Regel für Zäune, Fluchttreppen und Müllcontainer verwendet wird, welches rau und spröde, aber dennoch vielschichtig wirkt, wie auch die Bowery selbst.

Die Fassade besteht aus 988 Elementen mit den Abmessungen 2133 mal 2895 Millimeter.⁴⁸⁶ (Abb. 143 - 145)
„Um die Hülle möglichst fugenlos erscheinen zu lassen, beträgt die Überlappung der einzelnen Elemente 25 mm; Zugleich werden so Toleranzen für die Montage

⁴⁷¹ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴⁷² Vgl. Adam 2008 b, 20.

⁴⁷³ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁷⁴ Vgl. Temel 2008, 99.

⁴⁷⁵ Temel 2008, 99.

⁴⁷⁶ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁷⁷ Vgl. Winkler 2008, 13.

⁴⁷⁸ Temel 2008, 98f.

⁴⁷⁹ Vgl. New Museum of Contemporary Art o. J., URL <<http://www.newmuseum.org/building>>.

⁴⁸⁰ Nussbaum 2007, 26.

⁴⁸¹ Vgl. Stegner 2008, 7.

⁴⁸² Anonym 2008, 1124.

⁴⁸³ Vgl. Stegner 2008, 7.

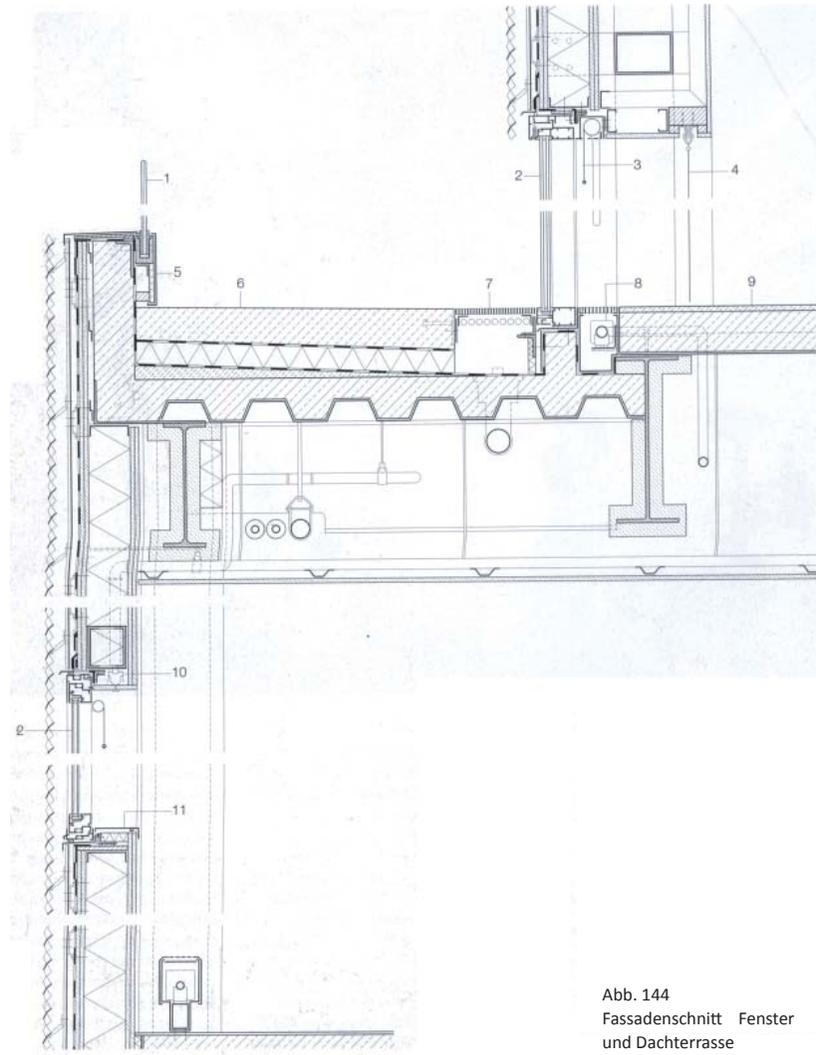
⁴⁸⁴ Vgl. Anonym 2008, 1124.

⁴⁸⁵ Vgl. Temel 2008, 98.

⁴⁸⁶ Vgl. Anonym 2008, 1124.



Abb. 143
Ansicht Fenster und Dachterrasse



- 1 VSG Weißglas 3x ESG 15 mm
- 2 Isolierverglasung Weißglas
6 mm + SZR 13 mm + 6 mm in
Aluminiumrahmen
- 3 Sonnenschutz: textiles Rollo
- 4 Vorhang Stoffbahn
- 5 Aluminiumblech 2 mm
- 6 Beton im Gefälle, versiegelt
Filtergewebe
Wärmedämmung,
XPS 76 mm
Abdichtung EPDM
Ausgleichsschicht
- 7 Abdeckgitter Aluminium
Konvektor
- 8 Epoxydharz gegossen 20 mm
Stahlbetonverbunddecke
159 mm in Trapezblech 76 mm
- 9 Sprinkler
- 11 Fensterbank Aluminiumblech 3 mm

Abb. 144
Fassadenschnitt Fenster
und Dachterrasse

Abb. 143: New Museum, URL
<<http://www.newmuseum.org/building>>, (Abrufdatum
10.10.2012).

Abb. 144: Anonym 2008, 1124.

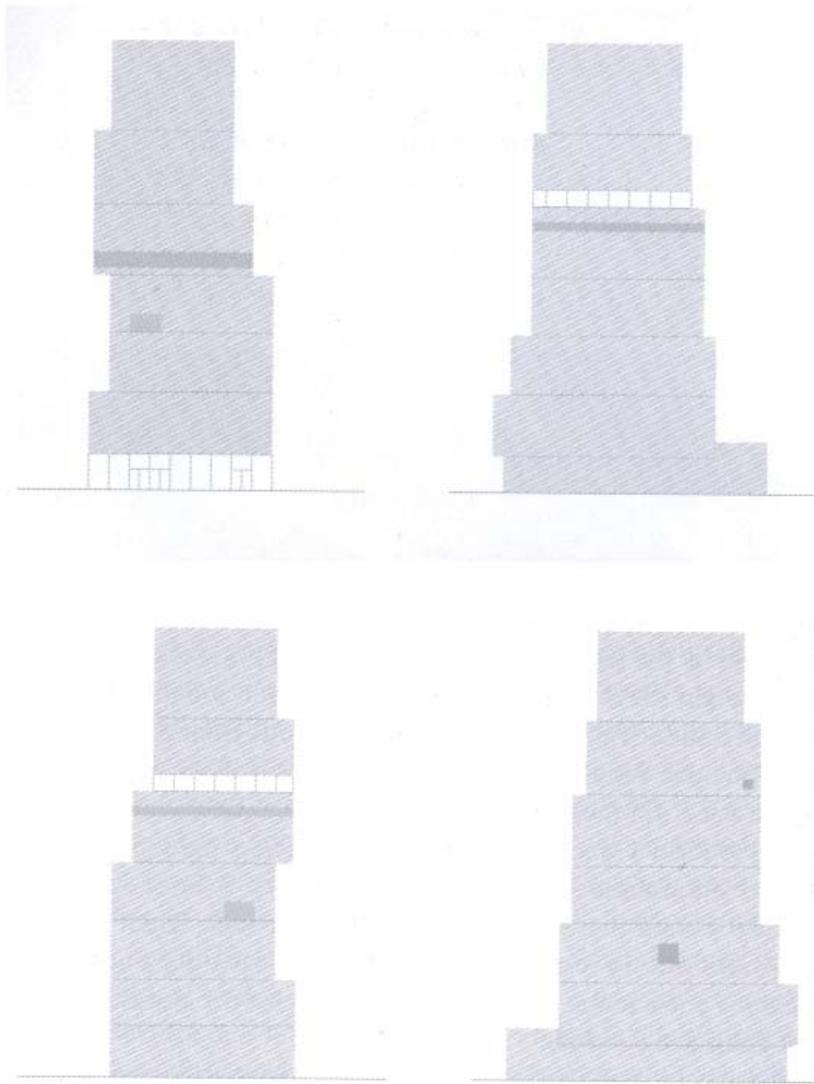


Abb. 145
Ansichten : (links oben) Westen, (links unten) Osten, (rechts oben) Süden, (rechts unten) Norden

Abb. 145: Temel 2008, 102.

gewährleistet. Mit Edelstahlklammern ist das Gitter in einem Abstand von 76 mm an der Fassadenverkleidung aus geripptem Aluminium befestigt, sodass es vor der Fassade zu schweben scheint.“⁴⁸⁷

Resonanz

„Das Gebäude wirkt von der Straße betrachtet sehr leicht, fast provisorisch wie ein überdimensionales Architekturmodell.“⁴⁸⁸

„Je nach Lichteinfall und Entfernung verändert das Gebäude seine Erscheinung. Von Weitem(!) wirkt es wie eine Fata Morgana, von Nahem dagegen gewinnt das Volumen an Präsenz und Wucht.“⁴⁸⁹

Es herrscht jene einzigartige Fragilität vor, die SANAA berühmt gemacht hat und welche auf einer scheinbaren Dünnwandigkeit und einer fast sphärischen Erscheinung beruht. Die Gestalt des unregelmäßigen Stapels bewirkt, dass die Boxen „zwar gelandet, aber nicht für immer verankert scheinen.“⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Anonym 2008, 1124.

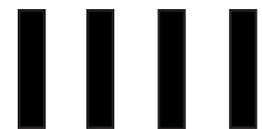
⁴⁸⁸ Stegner 2008, 7.

⁴⁸⁹ Adam 2008 a, 150.

⁴⁹⁰ Vgl. Winkler 2008, 13f.

Entwurf

Museum of Comic and Cartoon Art - NY



Einleitung

Grundlage für meine Diplomarbeit bietet ein Ideenwettbewerb, der vom New Yorker Museum of Comic and Cartoon Art, kurz MoCCA, ausgeschrieben wurde.

Dieses Museum hat es sich zur Aufgabe gemacht Exemplare dieser Kunstrichtung zu sammeln, zu erhalten und seine Besucher darüber zu unterrichten. Dabei wird jedes Genre dieser Kunstgattung repräsentiert: Comic Bücher, Comic Strips, Illustrationen, Karikaturen, am Computer generierte Kunst um nur einige Beispiele zu nennen.

Die Institution, die momentan Räumlichkeiten am Broadway Soho angemietet hat, benötigt für ihre Aktivitäten ein größeres Zuhause und hat sich entschlossen hierfür einen Neubau in Auftrag zu geben, für den ein Standort in der Lower East Side gewählt wurde, ein Gebiet, das momentan einen starken strukturellen Wandel erlebt.

Bauplatz

Lage

Der Bauplatz liegt, wie bereits erwähnt in der Lower East Side. In dem ehemaligen überbevölkerten, heruntergekommen Einwanderer-Viertel entstehen momentan zunehmend noble Bauten und luxuriöse Einrichtungen. Als Beginn dieser Entwicklung wird oft die Eröffnung des New Museums gehandelt, welches durch die dort entstandene Kunstszene auch ein neues anderes Publikum anlockte. Das aktuelle Ergebnis ist eine bunte Mischung an Bars und Restaurants, neuen Boutiquen, Galerien und zahlreichen Spots der Nacht- und Musikszene. So entstehen in den teilweise noch immer schäbigen Straßen vermehrt neue Aufsehen erregende Hotel-, Wohn- und Galeriebauten namhafter Architekten.

Als Beispiele sind das populäre New Museum (SANAA), der Galeriebau Sperone Westwater (Norman Foster) und das Rivington Hotel (Grzywinski + Pons), so wie das Appartementgebäude 40 Bond (Herzog & de Meuron) und der Blue Residential Tower (Bernard Tschumi) direkt am Block gegenüber des neuen Standortes, der für das MoCCA gewählt wurde, zu nennen.

Vergangen sind jene Zeiten, in denen heruntergekommene Mietswohnungen, die Drogenszene und Kriminalität die Straßen prägten und Besucher die Gegend mieden.

Geografisch gesehen befindet sich die Lower East Side auf der östlichen Seite Manhattans, gesäumt von dem FDR Drive und dem East River Park. (Abb. 146)

Der genaue zukünftige Standort des Museums befindet sich an der Ecke Norfolk Street und der stark frequentierten, achtspurigen Delancey Street, in deren Verlän-

gerung die Williamsburg Bridge liegt, welche eine Verbindung über den East River nach Brooklyn darstellt.

Durch die vielen Galerien und das Lower East Side Tenement Museum sowie durch die zahlreichen Restaurants und dem direkt gegenüber dem neuen Standort gelegenen Essex Street Market werden Besucher in die Gegend gezogen. (Abb. 147)



Abb. 146
Bauplatz und seine Lage im Viertel

- Block
- neuer Standort MoCCA



▲
N

Abb. 146: Google Maps



Abb. 147
wichtige Anziehungspunkte in der Umgebung

- 1 Sperone Westwater Gallery
- 2 New Museum
- 3 Lower East Side Tenement Museum
- 4 Essex Street Market
- 5 MoCCA neuer Standort

Abb. 147: Google Maps

Nähere Umgebung

Die dichte, mäßig hohe Bebauung an der Delancey Street mit den vorwiegend typischen Mietskasernen (Tenement Buildings), die immer wieder von neueren Highrise-Wohngebäuden unterbrochen wird, setzt sich in Richtung Nordwesten mit einer kommerziell ausge-

richteten Mischnutzung fort. Anders im Süden und Osten, wo man auf gigantische Wohnhochhäuser trifft. (Abb. 148 - 156)

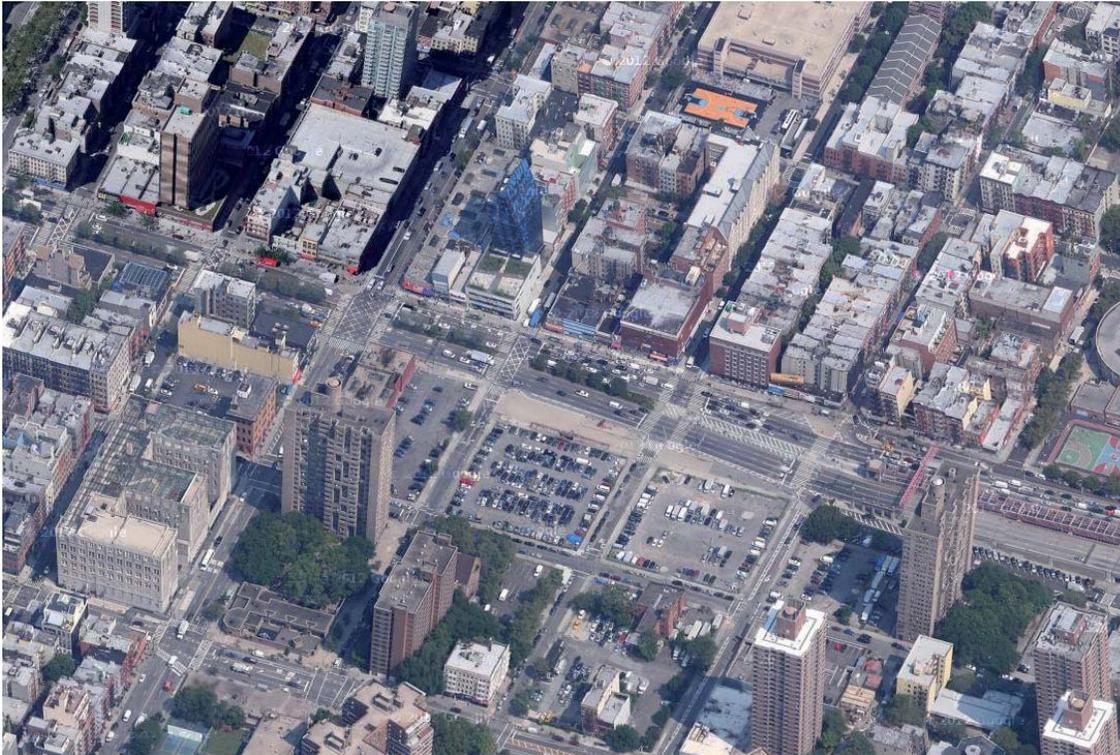


Abb. 148
Blick auf die Delancey St. und deren Bebauung

Abb. 148: Google Maps



Abb. 149
Gebäude am Block gegenüber dem Bauplatz. Links der Essex Street Market. Im Hintergrund der Blue Residential Tower



Abb. 150
Blick auf die Delancey St. in Richtung Williamsburg Bridge



Abb. 151
Kreuzung Delancey St. und Essex St. mit dem Essex Street Market. Im Hintergrund die teilweise umgebauten Mietskasernen mit einem Highrise-Wohngebäude

Abb. 149: eigenes Bild

Abb. 150: suckerpunch competition

Abb. 151: eigenes Bild



Abb. 152
Bauplatz mit Bestandsgebäude aus südlicher Richtung



Abb. 153
Bauplatz aus nördlicher Richtung (Delancey St.) und die dahinter gelegenen Wohnblocks

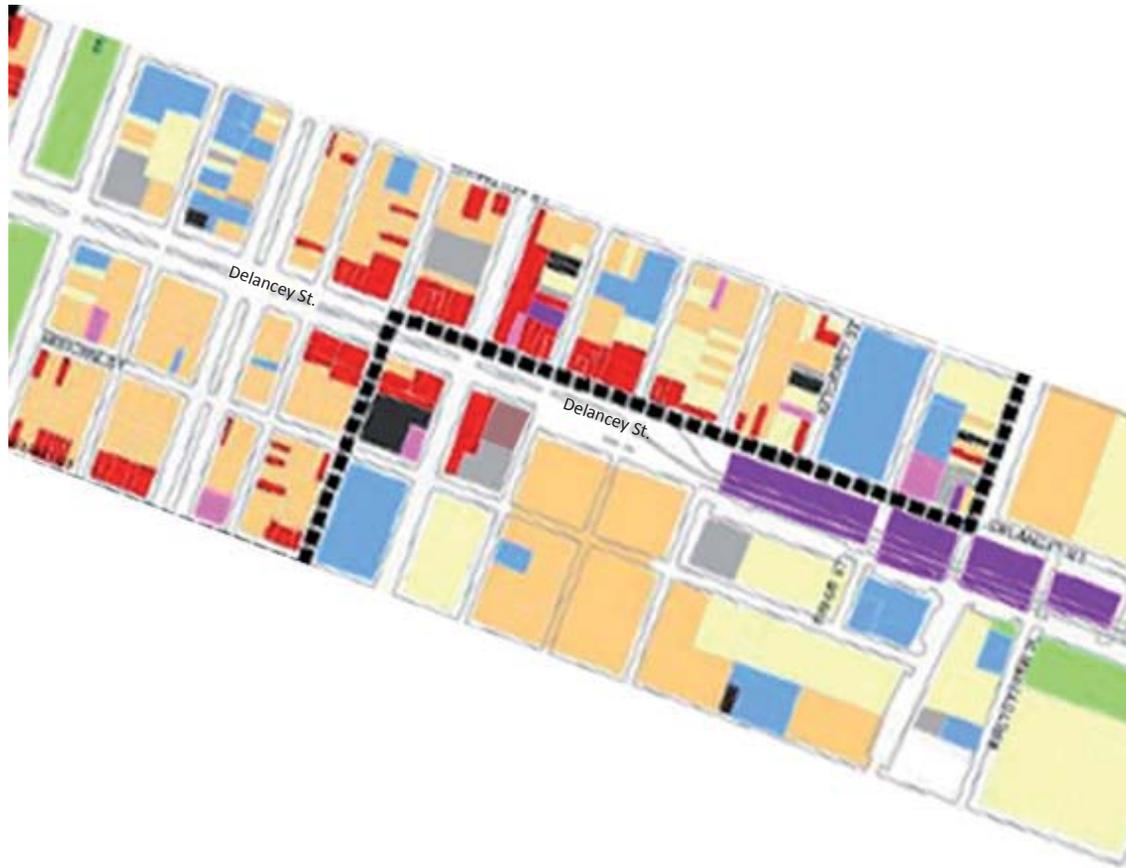


Abb. 154
Bauplatz mit Bestand aus südwestlicher Richtung



Abb. 155
Delancey St. und rechts der Bauplatz, davor das Bestandsgebäude
Im Hintergrund die Wohnhochhäuser

Abb. 152 - 155: suckerpunch competition

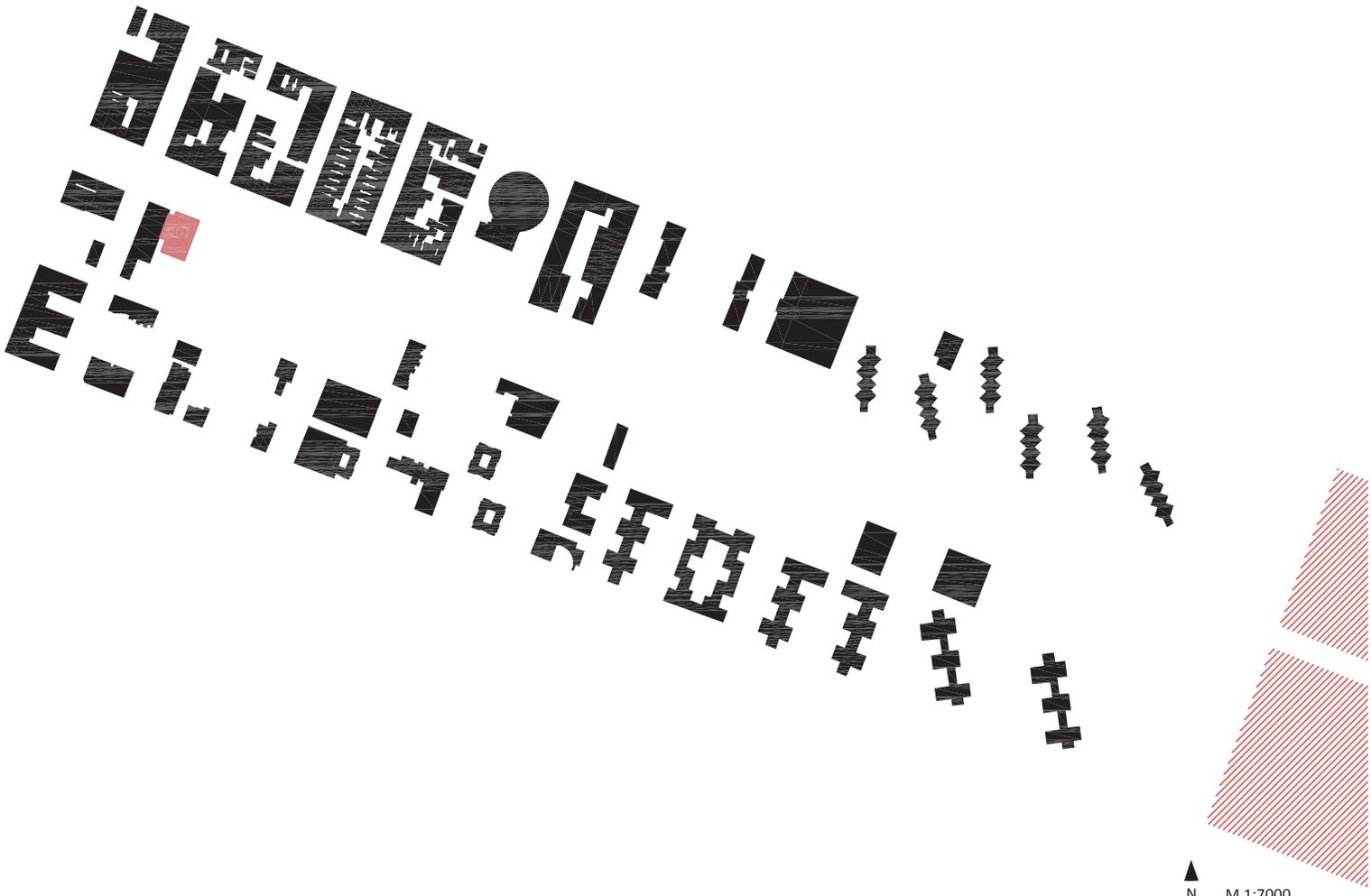


- Bauplatz
- Wohnen
- Gemischt
- Kommerziell
- Industrie
- Transport
- Institutionell
- Grünflächen
- Parken
- Leer stehend
- ▲
N

Abb. 156
Nutzungen an der Delancey Street

Abb. 156: Department of City
Planning NY

Schwarzplan Delancey Street



Zonierung

Der 1653 m² große Bauplatz ist Teil weiterer fünf Bauparzellen, welche für die letzten vierzig Jahre unberührt blieben und über deren Verwendung viel diskutiert wurde. Aktuell werden die Plätze zum Parken genutzt und sind als die „Seward Park Urban Renewal Areas“ bekannt. Der neue Standort teilt sich den Block mit einem weitem unbebauten Bauplatz und einem eingeschossigen Backsteinbau im Westen.

Das Grundstück fällt in die C6-1 Zonierung und ist somit einer kommerziellen Nutzung gewidmet. Die Norfolk Street im Osten markiert auch die Grenze zur Wohnbauflächenwidmung. (Abb. 157)



- Kommerzielles Gebiet
- Wohngebiet
- Bauplatz



Abb. 157: Department of City Planning NY

Abb. 157
Zonierung (Flächenwidmung)

Fußgänger-Anbindung und öffentlicher Verkehr

Der Standort profitiert neben guter Fußgänger-Anbindung auch von den zahlreichen Subway-Zugängen zu den Linien F und J sowie von weiteren zwei Buslinien. Durch seine prominente Ecklage am Block wird das Gebäude sowohl von Fußgängern als auch von Autofah-

ren gut eingesehen. Im Südosten verbreitert sich die Delancey Street und drängt die benachbarten Blocks zurück, wodurch eine gute Sicht auf das Gebäude, auch schon von Weitem, gewährleistet ist.



Lageplan



N M 1:1700

Raumprogramm und Organisation

Raumprogramm des Ideenwettbewerbs

Foyer / Empfang
Flexible Galerien
Klassen für Workshops mit Lager
Restaurant
Shop
Kino
Auditorium
Computer Lab
Büro
Personal-Pausenraum mit Küche
Archiv
Bibliothek
2 Konferenzräume
Zirkulationsflächen
Toiletten

Einteilung Raumprogramm in 3 Aufgabenbereiche

Verwaltung / Präsentation / Vertiefen und Lernen

- Büro
- Konferenz-
räume
- Archiv
- Personal-
Pausenraum

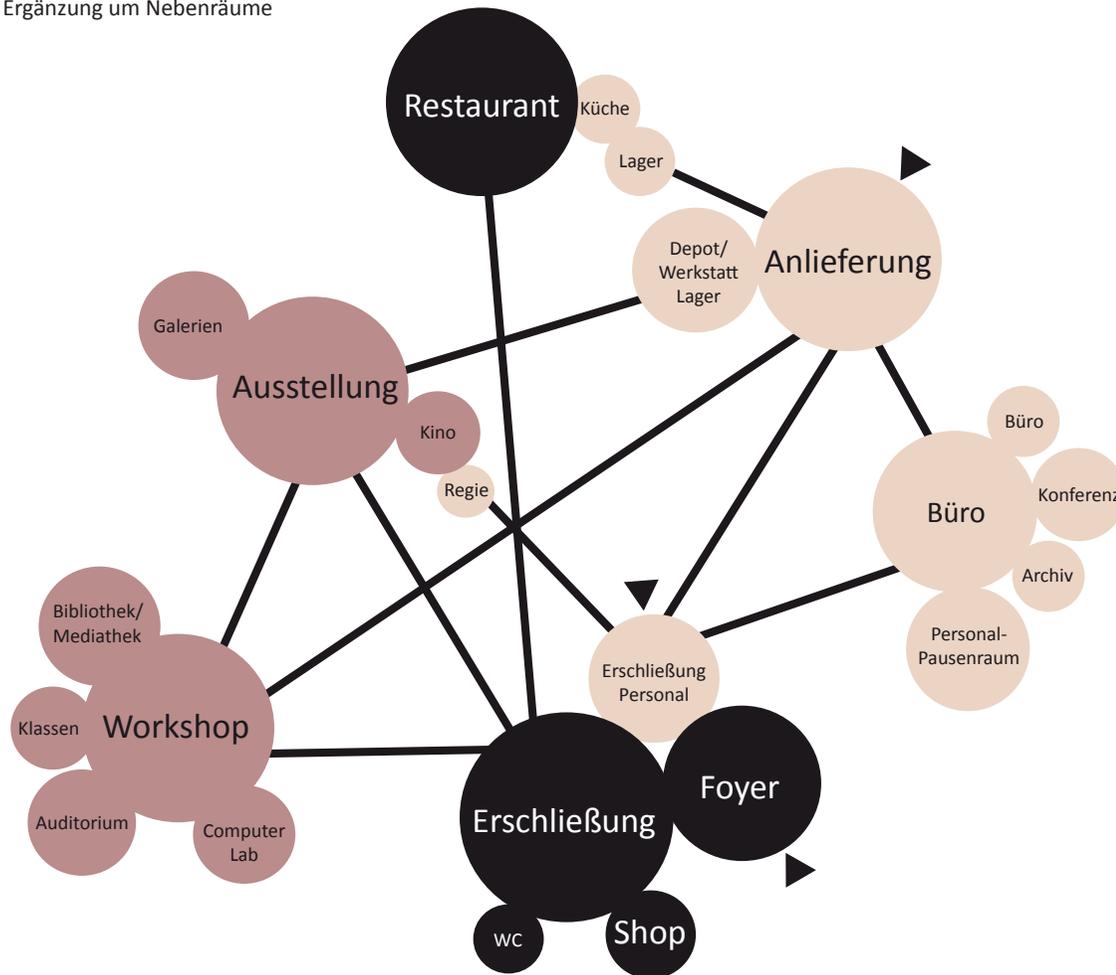
- Galerien
- Kino

- Bibliothek /
Mediathek
- Auditorium
- Computer Lab
- Klassen



Funktionsschema

In Beziehungstellen der Bereiche und
Ergänzung um Nebenräume



Entwurfserläuterung

Die Idee zweier verschränkter Volumina, die auch Rücksicht auf die komplexen New Yorker Bauvorschriften nimmt, passt sich auch an die heterogene Umgebung an. Durch die Formgebung bilden sich die Aufgaben eines Museums, nämlich die der internen Verwaltung und die der Präsentation und des Unterrichts über die Kunst ab.

Hierzu sind die beiden letzteren Funktionen, die der Näherbringung der Kunst dienen, in jenem Volumen untergebracht, das direkt an der Delancey Street liegt. Besagtes Volumen stellt auch die Verbindung zum öffentlichen Raum dar, indem es das Foyer beinhaltet.

Das zweite Volumen, das vom Straßenraum zurückspringt, repräsentiert dementsprechend die Museumsinterne Aufgabe der Verwaltung und besitzt einen eigenen Eingang, der dem Personal dient.

Durch den Rücksprung des Verwaltungsvolumens wird eine großzügige Terrasse und ein weitflächiges Oberlicht am Dach des Galerievolumens gewonnen.

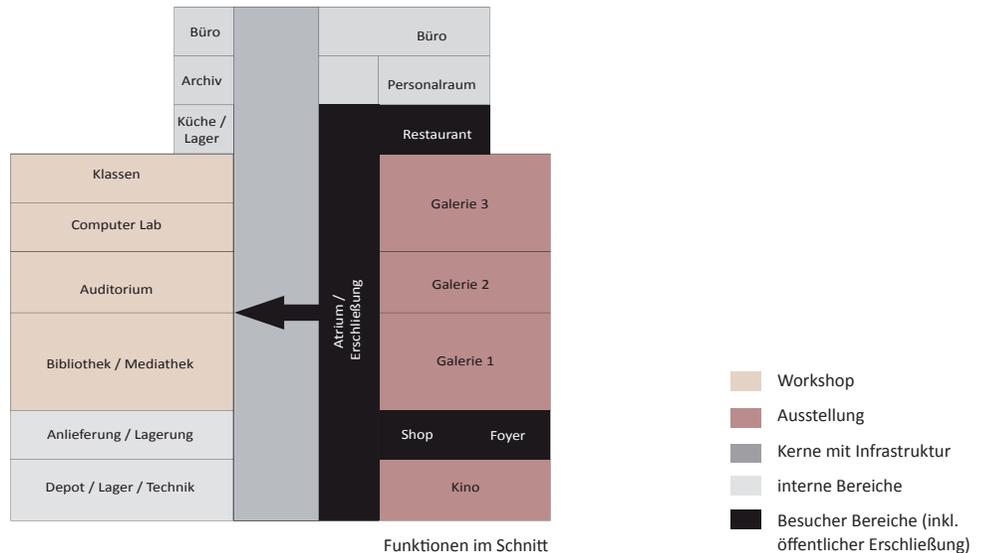
Im Inneren des Gebäudes wird die Verschneidung der beiden Körper zum öffentlichen Raum. Dieser beinhaltet ein zentrales Atrium und die öffentliche Erschließung. Der Volumenanteil, der außerhalb der Verschneidung liegt, wird als gemeinsamer Infrastrukturm mit weiteren internen Erschließungen bzw. Fluchtwegen genutzt und erstreckt sich bis ins oberste Geschöß.

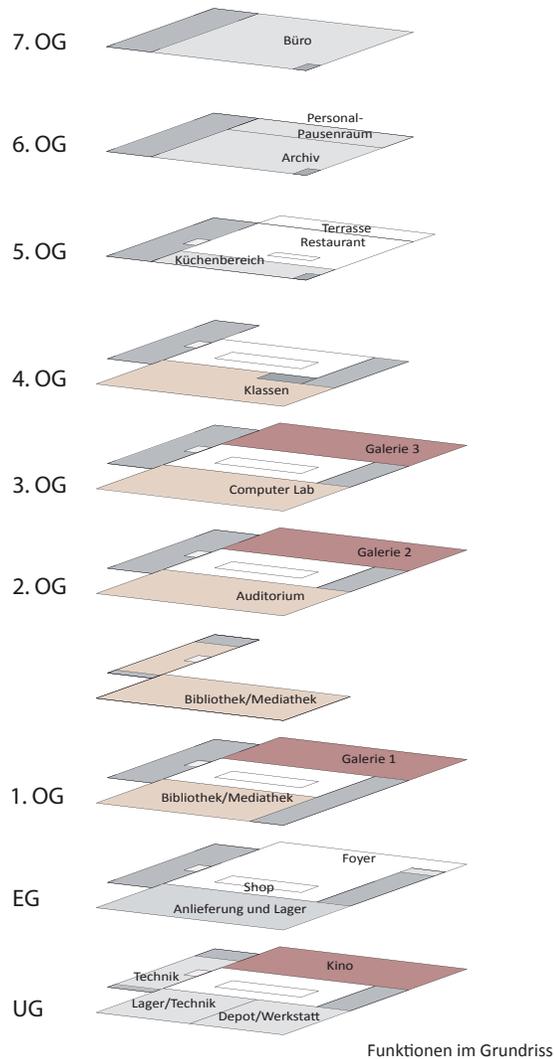
Die Übergangssituation vom öffentlichen, dem Besucher gewidmeten Raum, zum internen Büro-Trakt bildet das Restaurant, das von beiden Parteien genutzt wird und somit eine Filtersituation darstellt. Nicht nur als funktionelles Bindeglied, sondern auch als räumliches Beispiel das Restaurant die beiden Volumina, denn zum einen

dient das Dach des Galerievolumens als Terrasse, zum anderen der Innenraum des Verwaltungsvolumens als Gastraum mit neuen räumlichen Qualitäten.

Durch die unterschiedliche Materialisierung der Fassade kommt erneut die Idee der beiden Volumina und ihrer unterschiedlichen Aufgaben zum Ausdruck. So wurde für das Galerievolumen eine Cortenstahllamellen-Fassade gewählt (siehe Kapitel Materialisierung) und für das Volumen mit der Verwaltungsaufgabe eine Glasfassade. Letztere gibt auch dem Besucher im Restaurant den einzigartigen Blick auf die Stadt frei.

Die unterschiedlichen Außenhüllen unterstützen noch einmal den Eindruck zweier verschränkter Kuben.





Flächenangaben

7. OG: Büro 512 m²

6. OG: Archiv 378 m² / Personal-Pausenraum 134 m²

5. OG: Restaurant 410 m² / Terrasse 88 m² /
Küchenbereich 94 m²

4. OG: Klassen inkl. Lager 349 m²

3. OG: Computer Lab 378 m² / Galerie 325 m²

2. OG: Auditorium 378 m² / Galerie 325 m²

1. OG: Bibliothek/Mediathek 667.5 m² /
Galerie 325 m²

EG: Foyer 447 m² / Shop 75 m² / Personal 12.5 m²
Anlieferung und Lager 370 m²

UG: Kino 234 m² / Regie 46.5 m² / Technik/Lager
284,2 m² / Depot/Werkstatt 192 m²

Kerne gesamt (Infrastruktur, Technik, Toiletten, Flucht-
wege, Lifte): 1634 m²

Öffentliche Erschließung und Zirkulation: 1142,5 m²

Gesamtfläche: 8343,2 m² (ohne Terrasse)

- Workshop
- Ausstellung
- Kerne mit Infrastruktur
- interne Bereiche
- Besucher Bereiche (inkl. öffentlicher Erschließung)

Die einzelnen Bereiche

Foyer

Das Foyer öffnet sich zum Straßenraum hin durch eine Verglasung und nimmt die Besucher von der stark frequentierte Delancey Street über den Haupteingang auf. Durch die Verglasung lässt das Museum Einblicke zu, zeigt sich offen gegenüber dem öffentlichen Raum und baut somit Schwellenängste ab.

Neben Sitzgelegenheiten, Schließfächern und dem Empfang erweitert sich das Foyer nach hinten durch ein Atrium, das die zentrale Erschließung beinhaltet, die darüber- und darunterliegenden öffentlichen Ebenen durchdringt und somit auch eine Verbindung dieser darstellt.

Shop

Außerdem reiht sich auf Erdgeschoßebene der Museumsshop, der mit einem dahinterliegenden Lager im Anlieferungsbereich verbunden ist. Durch seine Lage ist der Shop auch für externe Besucher über das Foyer leicht erreichbar.

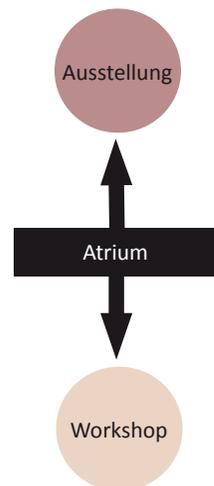
Atrium

Die darüberliegenden Geschoße dienen den Aufgabenbereichen Workshop und Ausstellung, wobei die Workshopfunktionen immer vertikal übereinander liegen und sich dem gegenüber die Ausstellungsberreiche übereinander reihen. Eine Beziehung zwischen diesen funktionalen Bereichen bildet das Atrium. Dieses bietet nicht nur, wie bereits erwähnt, die räumliche Verbindung der öffentlichen Geschoße und die gemeinsam genutzte zentralgelegene Treppe, sondern stellt auch die horizontale Erschließung dar, indem es die beiden

Funktionen Workshop und Ausstellung durch einen Rundgang miteinander verbindet.

So sollen sich Besucher der unterschiedlichen Bereiche hier begegnen, ein Austausch zugelassen werden und das Interesse an weiteren Angeboten des Museums geweckt werden. Die Fläche dient mit Sitzgelegenheiten auch zum Verweilen, zum Aufenthalt und als Pausenraum für den Workshopbereich.

Aber auch ein räumlicher Austausch wird beim Erschließen dieser Fläche geschaffen, indem sich die Workshopbereiche immer wieder durch Verglasungen dem Atrium öffnen, so ergeben sich Sichtbeziehungen und Einblicke, welche zusätzliches Interesse an den jeweiligen Bereichen und deren Angebot beim Besucher wecken sollen.



Beim Bewegen über die Zentraltreppe ergeben sich so unterschiedliche Raumsequenzen.

Weiters stellt das Atrium gemeinsam mit dem Foyer, dem Shop und dem Restaurant den öffentlichen Teil des Gebäudes dar, der auch externen Besuchern offen steht.

Ausstellungsbereich

Galerien

In den drei Obergeschoßen befinden sich die drei Galerien, die unterschiedliche räumliche Qualitäten aufweisen ohne vom Wesentlichen - der Kunst - abzulenken. Dabei unterscheiden sich die Galerien durch ihre Belichtung, Ausblicke und Höhen. Der genaueren Beschreibung der Gestaltung dieser Bereiche ist ein eigenes Kapitel gewidmet.

Kino

Zum Ausstellungsbereich zählen nicht nur die Galerien, sondern auch ein Kinosaal im Untergeschoß, das den Film, ein für Comic Art nicht wegzudenkendes Medium, präsentiert (denn neben dem Zeichentrickfilm wurden in jüngster Zeit auch immer wieder Comics verfilmt).

Workshopbereich

Bibliothek/Mediathek

Diese erstreckt sich über zwei Ebenen, wobei die zweite über eine interne Treppe erschlossen wird. Zusätzlich treten auch diese beiden Ebenen durch ein internes Atrium in Verbindung.

Die Bibliothek bietet neben der Sammlung auch Arbeitsplätze und öffnet sich zum Atrium durch eine vollflächige Verglasung. Durch raumhohe Öffnungen an der Nordwestfassade fällt auf erster Ebene Licht in den Raum. Darüber sorgen großzügige Öffnungen im Südosten und Südwesten für eine natürliche Belichtung. Die Arbeitsplätze sind dementsprechend an jenen (auch verdunkelbaren) Lichtquellen platziert.

Auf dieser Ebene befindet sich auch das Magazin mit den empfindlicheren Objekten.

Auditorium

Im nächsten Geschoß befindet sich das Auditorium, in dem Vorträge abgehalten werden können. Durch die Ausstattung mit Tischen können hier auch Zeichenkurse stattfinden. Auch dieser Großraum öffnet sich durch ein Lichtband dem Atrium. So ergeben sich beim Bewegen über die Haupttreppe Einblicke in diesen Raum.

Auf südwestlicher Seite (straßenseitig) befindet sich ebenfalls ein Lichtband. Auch hier lassen sich alle Öffnungen bei Bedarf verschatten.

Computer Lab

Das großzügig angelegte Computer Lab wird von Fenstern auf der Südwestseite belichtet, welche aber für die Arbeit am Computer gänzlich verdunkelt werden können. Hier kann in Studio-Atmosphäre gemeinsam in der Gruppe gearbeitet werden und Vorträge wie auch Kurse am Computer abgehalten werden.

Klassen

Auch die darüber situierten Klassenräume lassen kre-

atives Arbeiten zu. Hier kann eine Bandbreite an Kursen in kleineren Gruppen abgehalten werden, denn die großzügigen Räume sind individuell bespielbar und lassen sich somit an unterschiedliche Kurse und deren Inhalte und Anforderungen anpassen. Durch die Ausstattung mit Tischen können hier auch Zeichen- und ähnliche handwerkliche Kurse stattfinden. Durch raumhohe Fenster werden jene Räume natürlich belichtet.

Restaurant

Das Restaurant, das wie bereits erwähnt, eine Filtersituation darstellt, besitzt eine großzügige Aussicht auf die Stadt sowohl im Außenraum, der Terrasse, als auch im weitflächig verglasten Innenraum. So entsteht ein erneuter Bezug zur Stadt, welche aus einer neuen Perspektive erlebbar wird. Das Restaurant kann ebenfalls von externen Besuchern genutzt werden.

Der Küchenbereich steht über einen Lift mit der Anlieferung in Verbindung.

Archiv / Personal-Pausenraum

Im sechsten Obergeschoß befindet sich neben dem Archiv der Personal-Pausenraum, der den Mitarbeitern zur Erholung dient und diesen eine großzügige Aussicht auf die Stadt bietet. Hier kann in den Pausen auch gemeinsam gekocht werden. Zahlreiche Sitzgelegenheiten und Essplatzbereiche laden zum Verweilen ein. Die Sanitärräume bieten in diesem Geschoß auch Duschen, die von den Mitarbeitern genutzt werden können.

Büro

Das Großraumbüro mit Empfang wird durch eine Ver-

glasung im Osten und zwei Oberlichtern belichtet und wird links und rechts von Einzel- und Gruppenbüros (die an der Glasfassade liegen), sowie von zwei Konferenzräumen und einem Druck-Kopieraum gesäumt. Am Zugang zum Büro befinden sich auch eine Teeküche und eine Garderobe.

Büro / Archiv / Personal-Pausenraum



Workshopbereich (inkl. dazugehörige Nebenräume)



Ausstellungsbereich (inkl. dazugehörige Nebenräume
und Kino)



Foyer, Shop, Restaurant (inkl. dazugehörige Nebenräume)

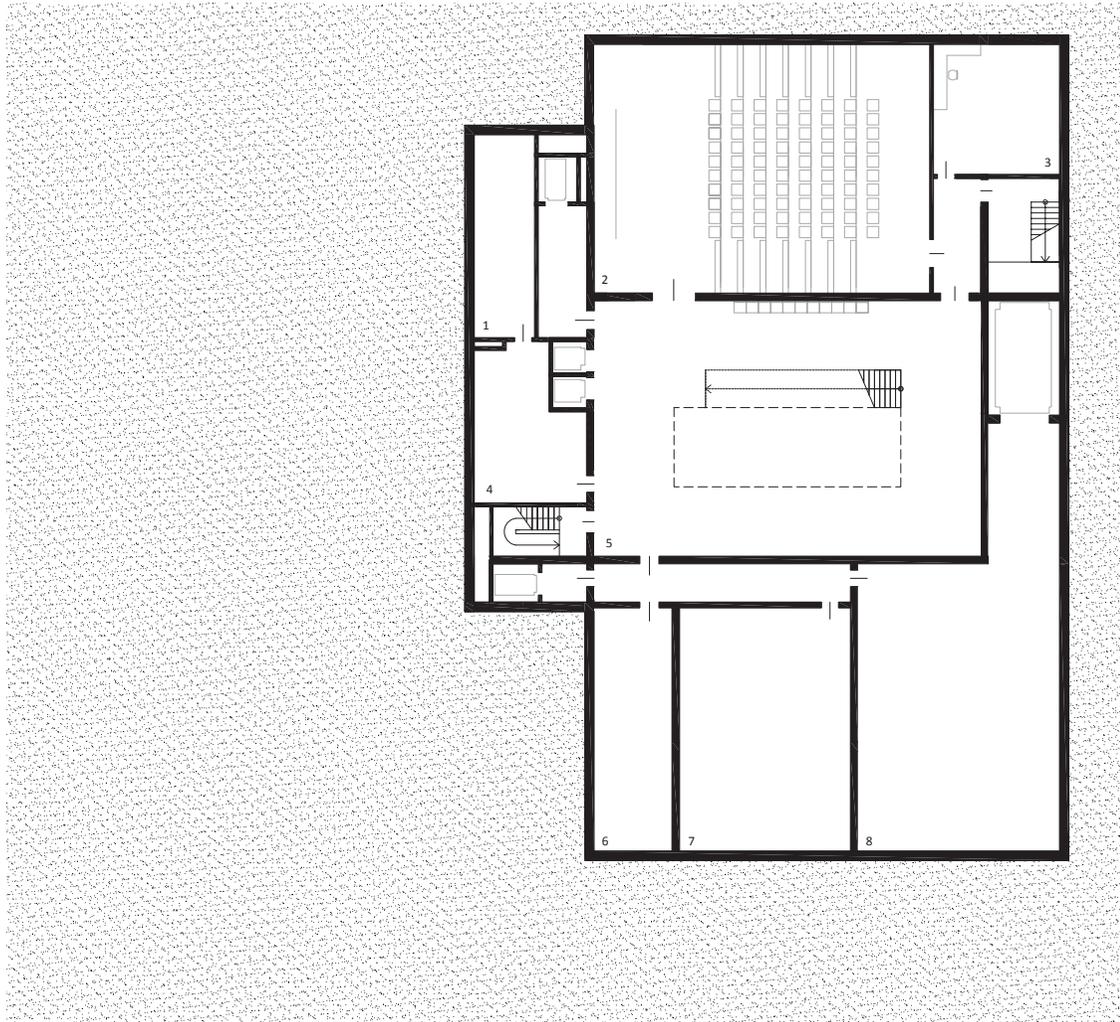


Kerne mit Infrastruktur, Technik und Lager



Grundrisse

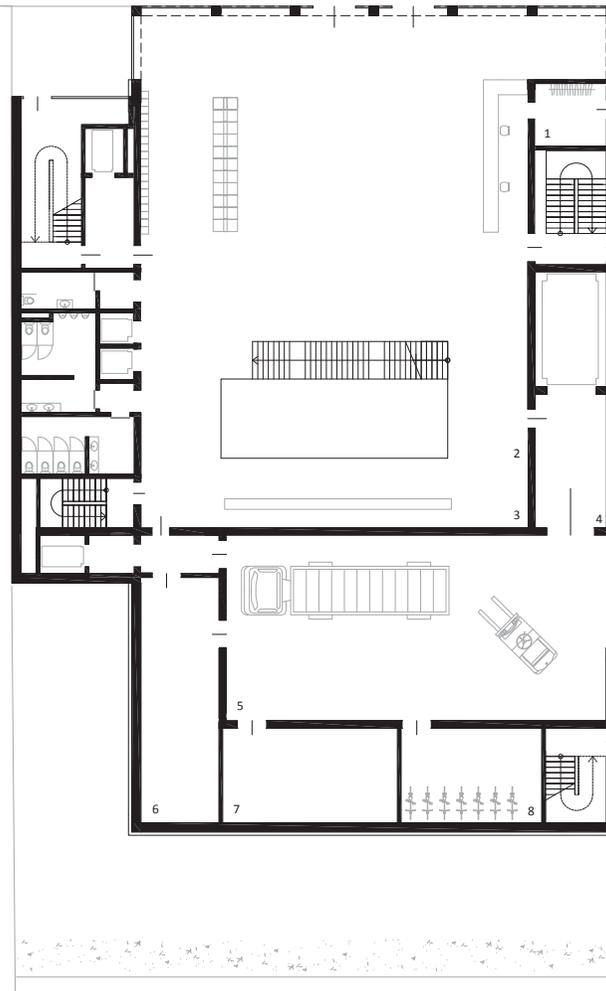
UG



- 1 Technik
- 2 Kino
- 3 Regieraum
- 4 Technik
- 5 Atrium
- 6 Lager
- 7 Lager/Technik
- 8 Depot/Werkstatt

N M 1:400

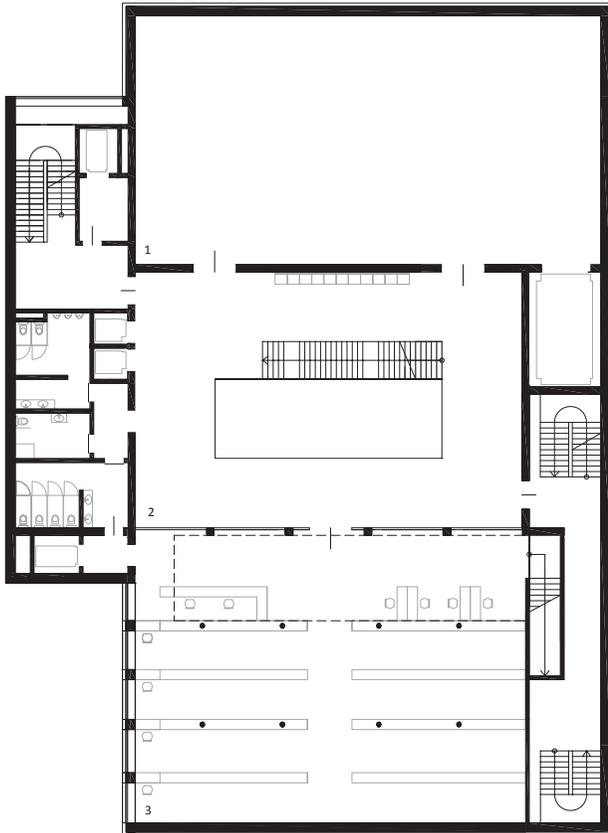
EG



- 1 Personalraum mit Eingang
- 2 Foyer
- 3 Shop
- 4 Anlieferung Kunst
- 5 Anlieferung
- 6 Lager
- 7 Mülllager
- 8 Abstellplatz

N M 1:400

1. OG



¹ Galerie 1

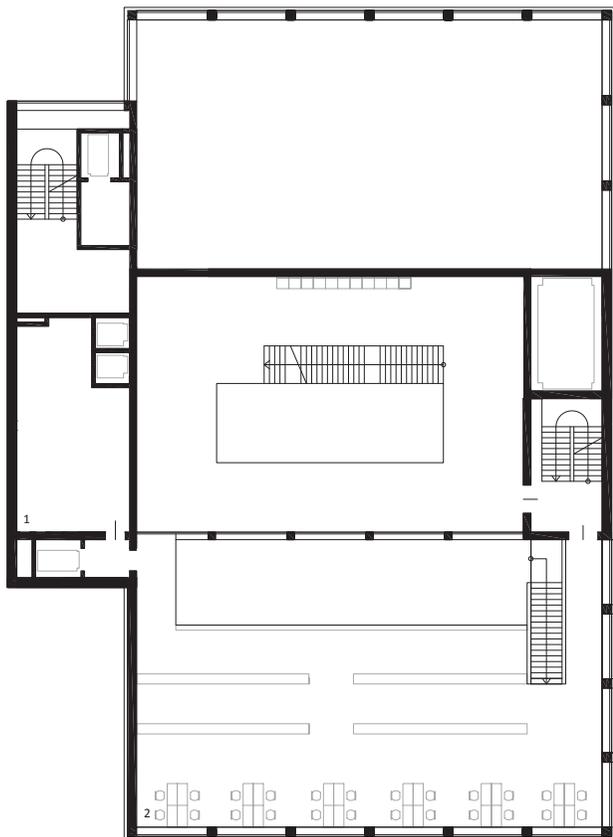
² Atrium

³ Bibliothek/Mediathek

Ebene 1



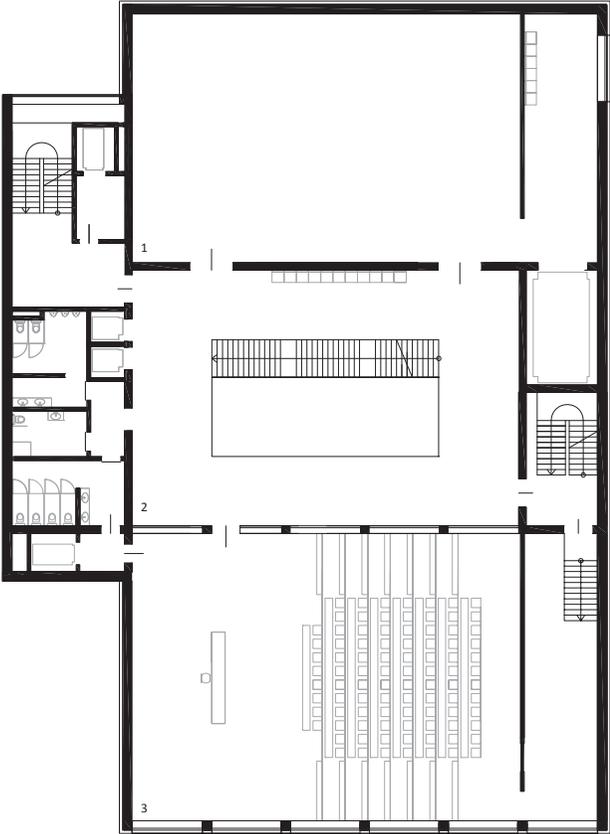
M 1:400



- ¹ Bibliothek/Mediathek
Magazin
- ² Bibliothek/Mediathek
Ebene 2

N M 1:400

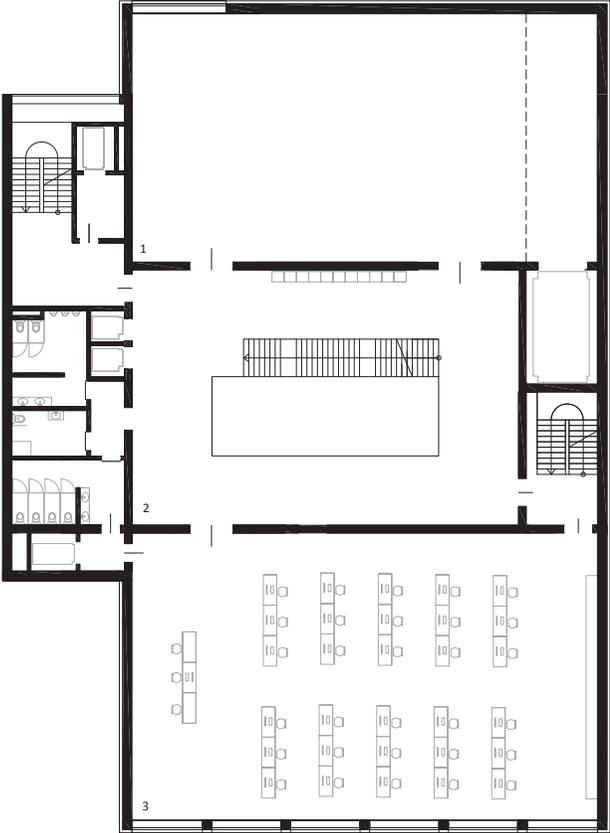
2. OG



- ¹ Galerie 2
- ² Atrium
- ³ Auditorium

N M 1:400

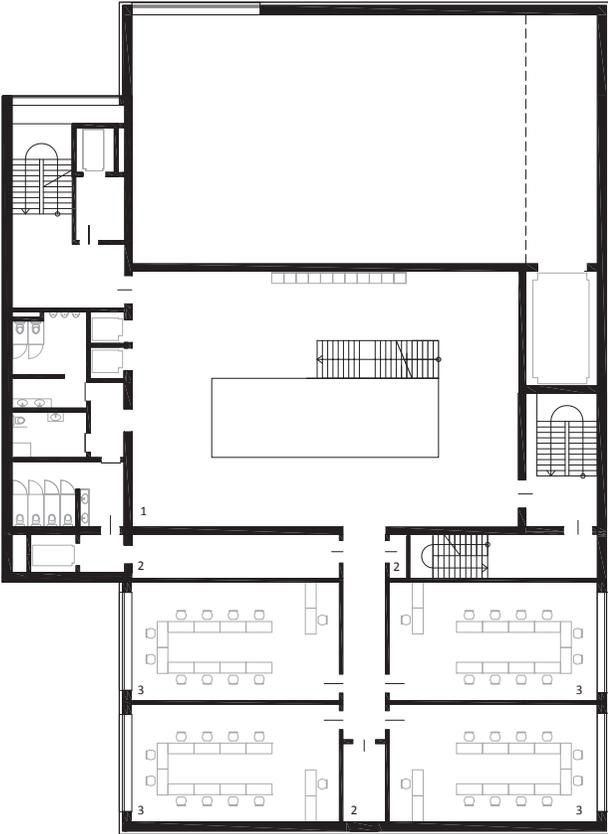
3. OG



- ¹ Galerie 3
- ² Atrium
- ³ Computer Lab

N M 1:400

4. OG



¹ Atrium

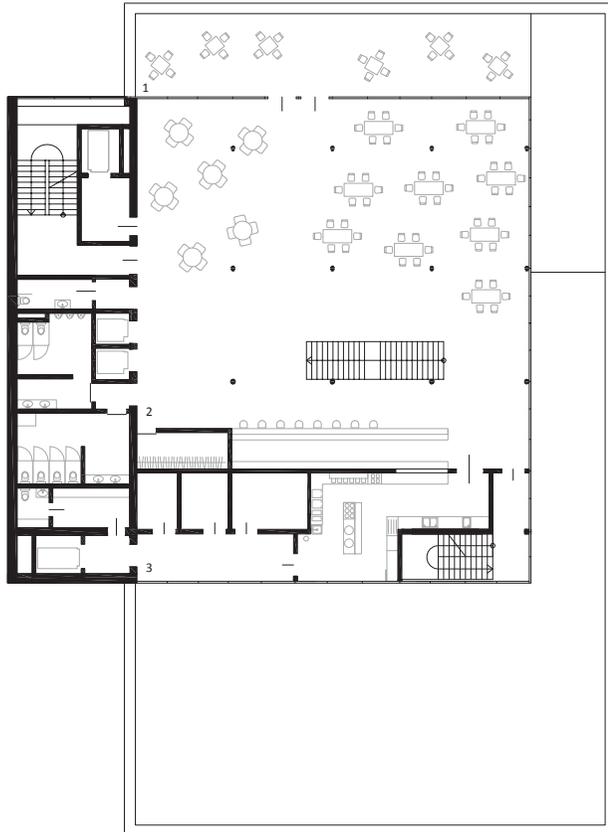
² Lager

³ Klassen



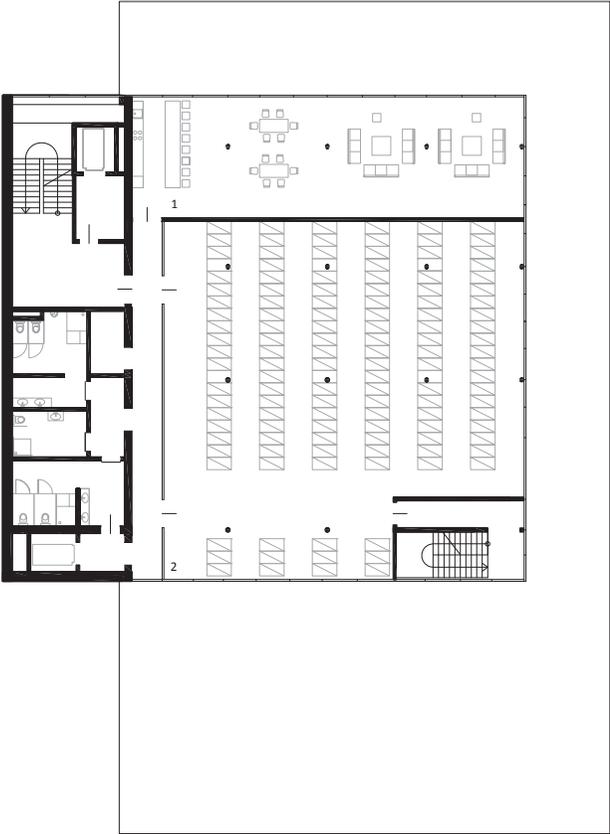
M 1:400

5. OG



- ¹ Terrasse
 - ² Restaurant
 - ³ Küchebereich
- N M 1:400

6. OG



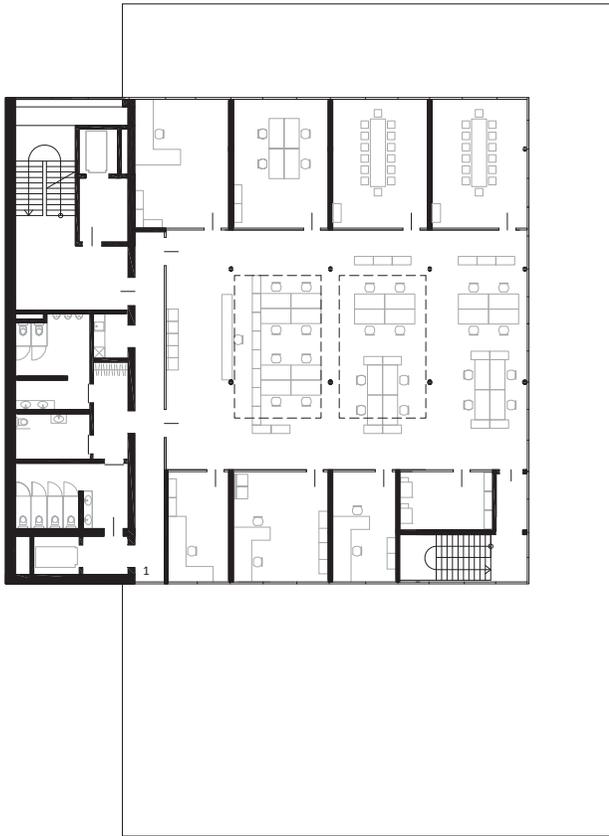
¹ Personal-Pausenraum

² Archiv



N M 1:400

7. OG

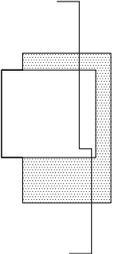
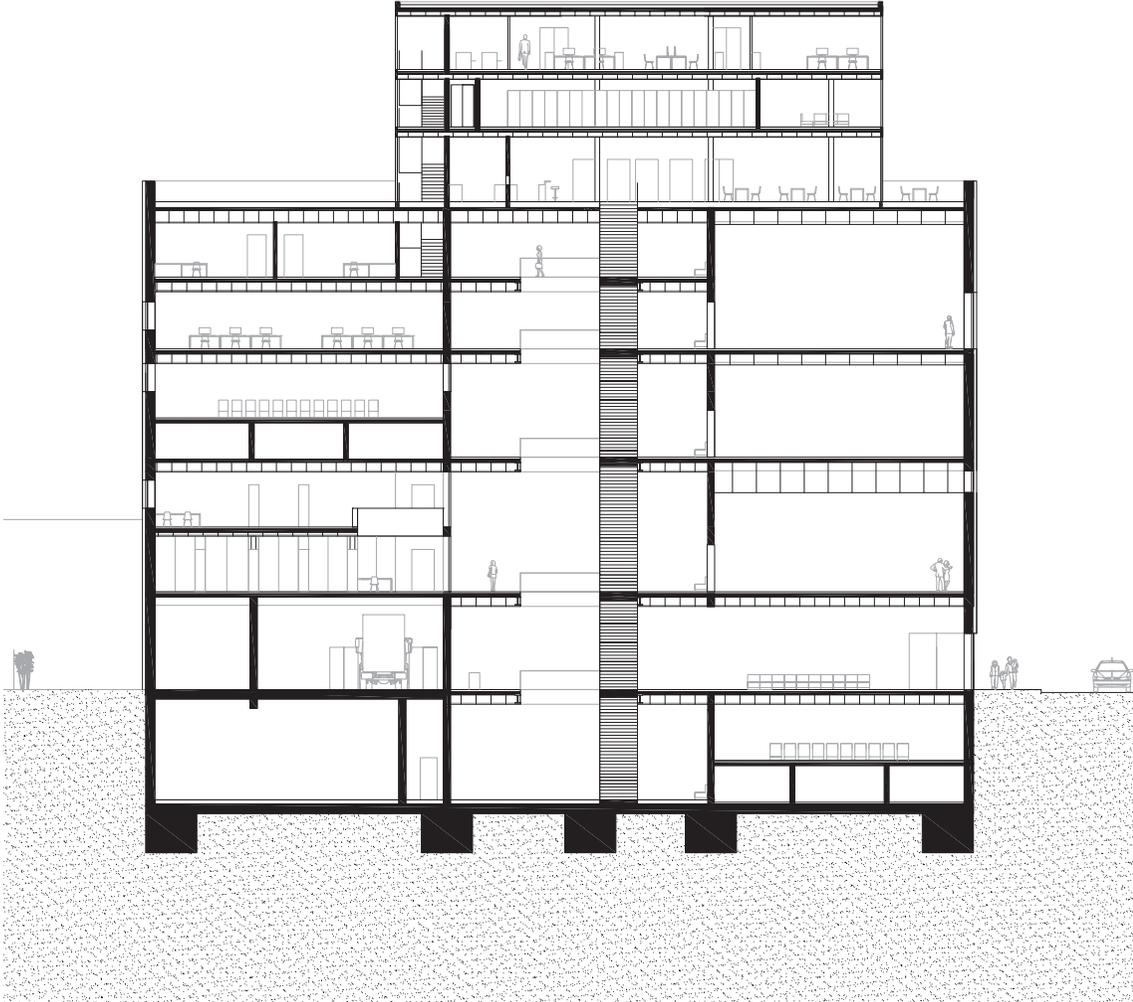


¹ Büro

N M 1:400

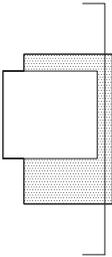
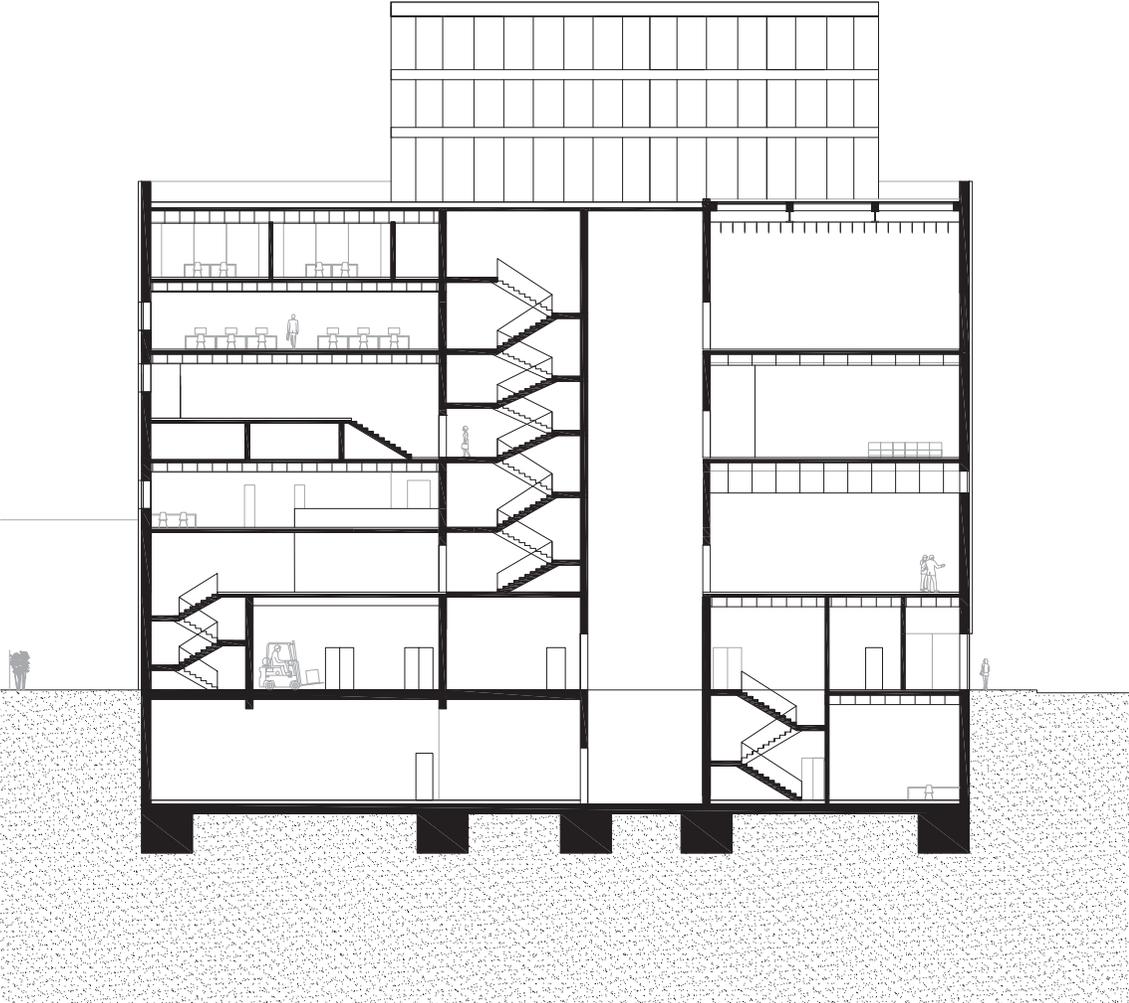
Schnitte

Schnitt AA



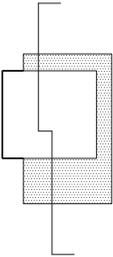
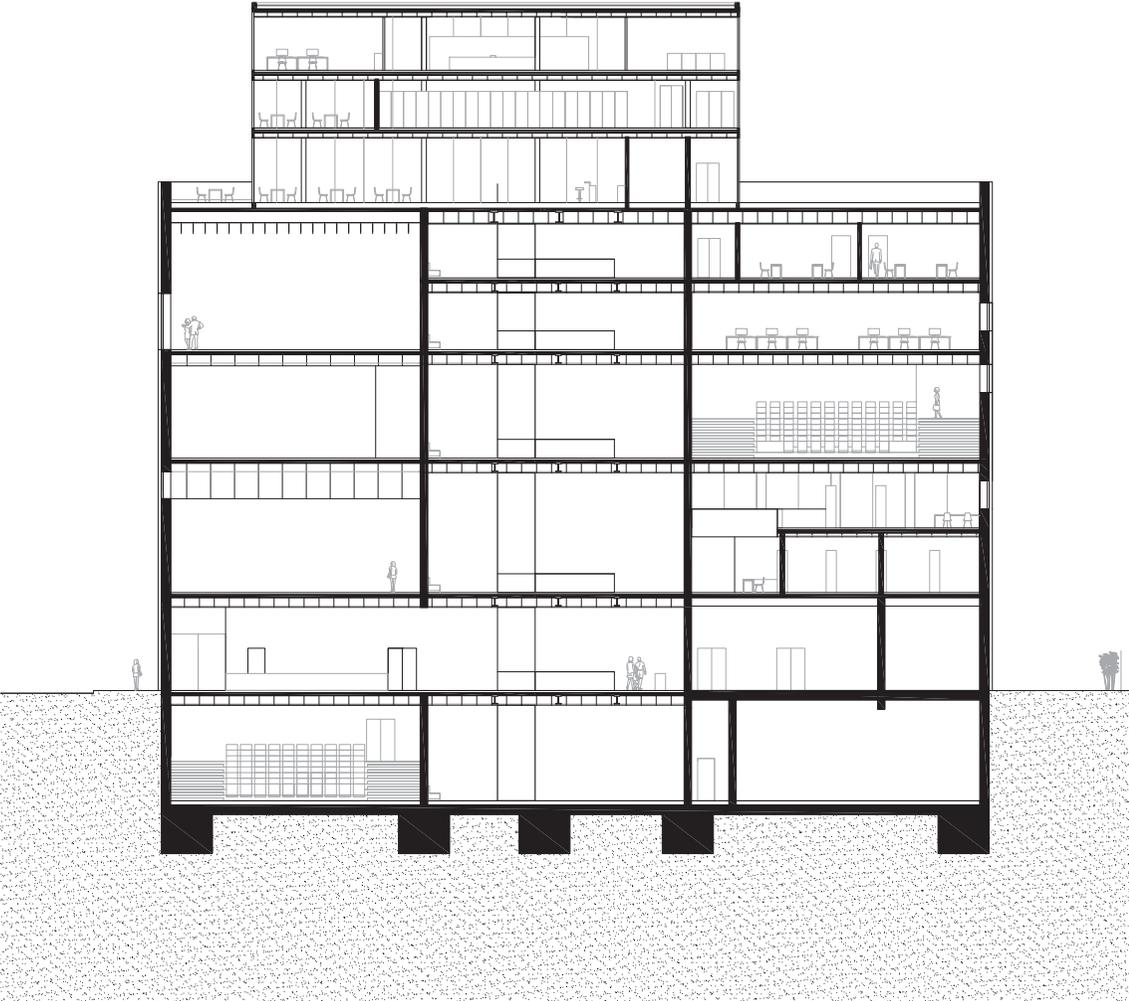
M 1:400

Schnitt BB



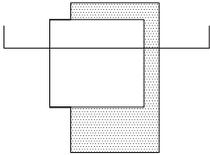
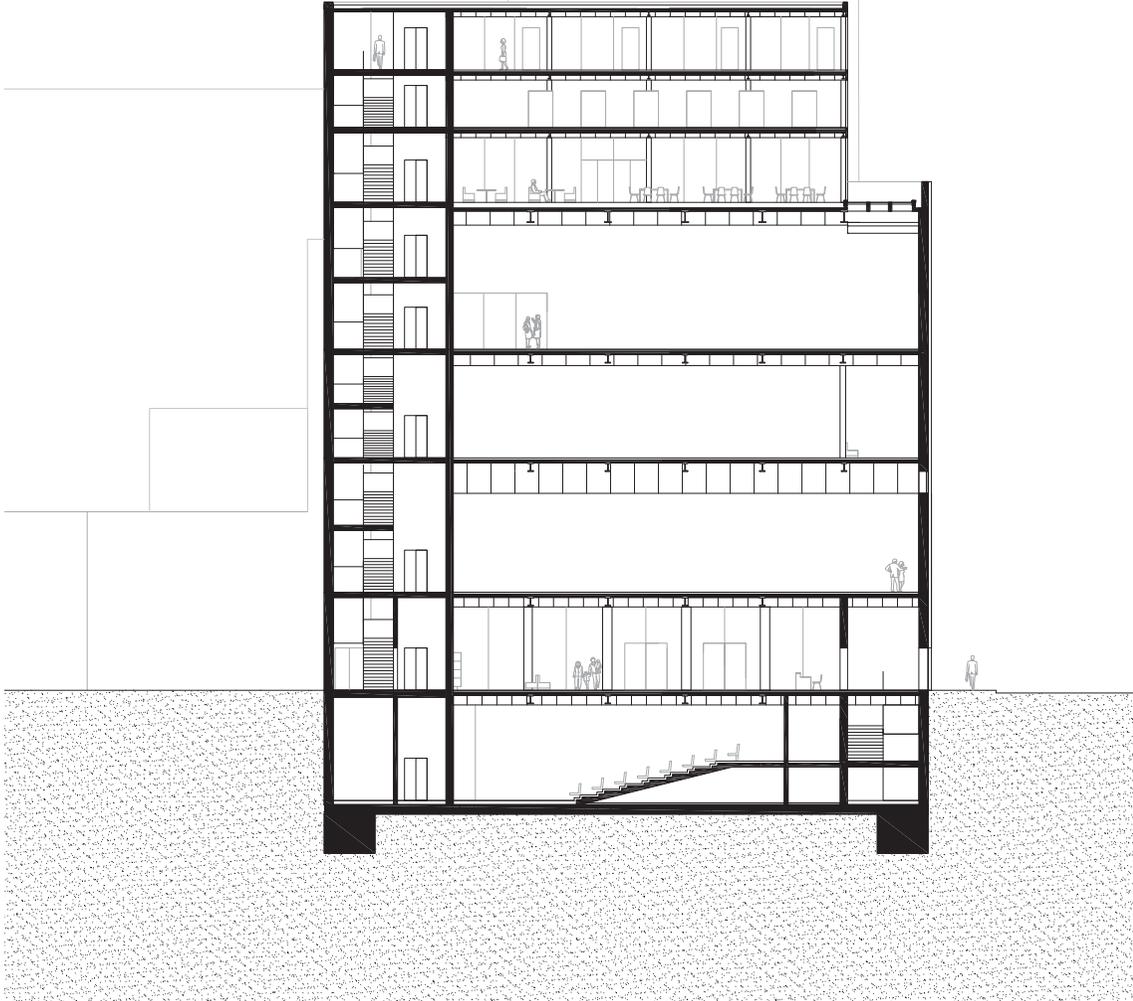
M 1:400

Schnitt CC



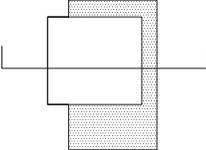
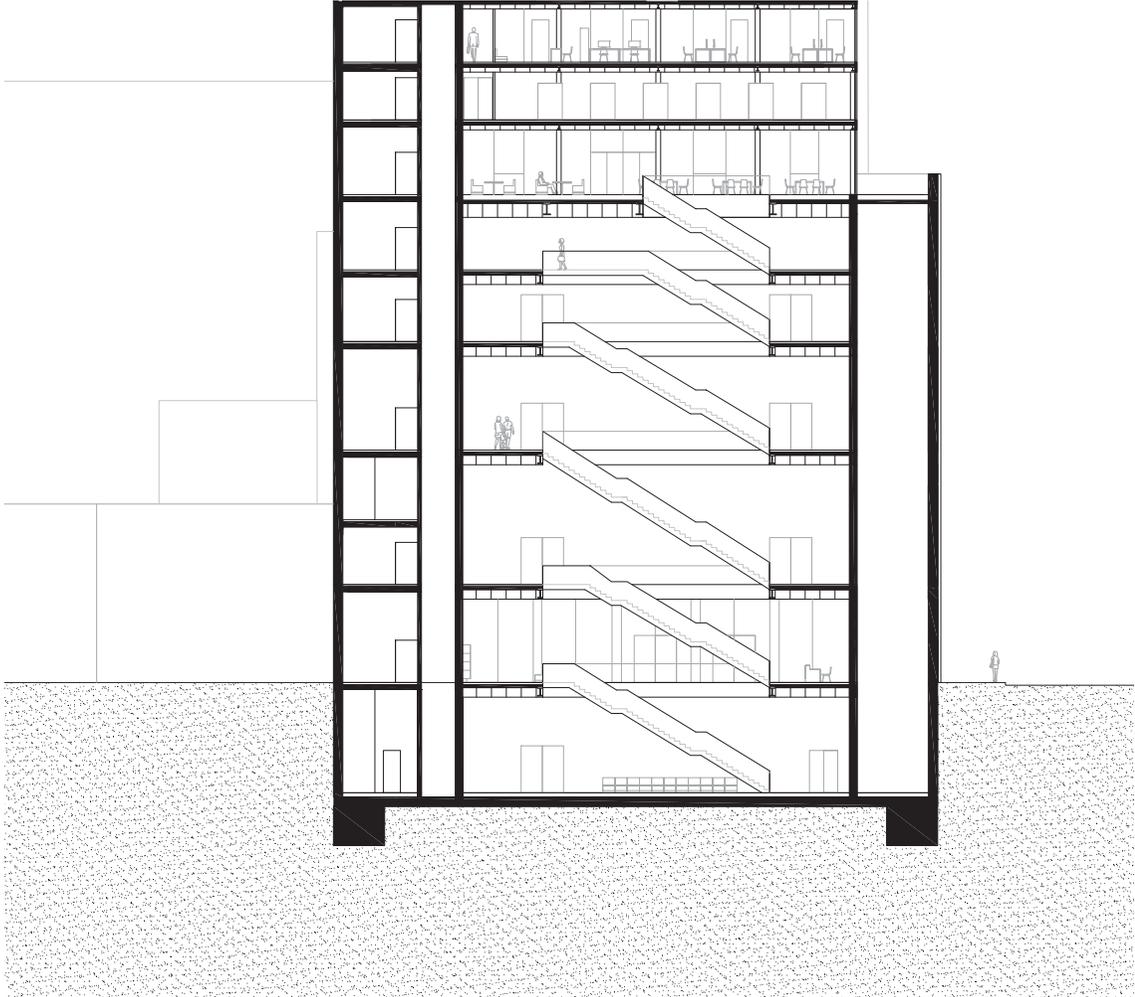
M 1:400

Schnitt DD



M 1:400

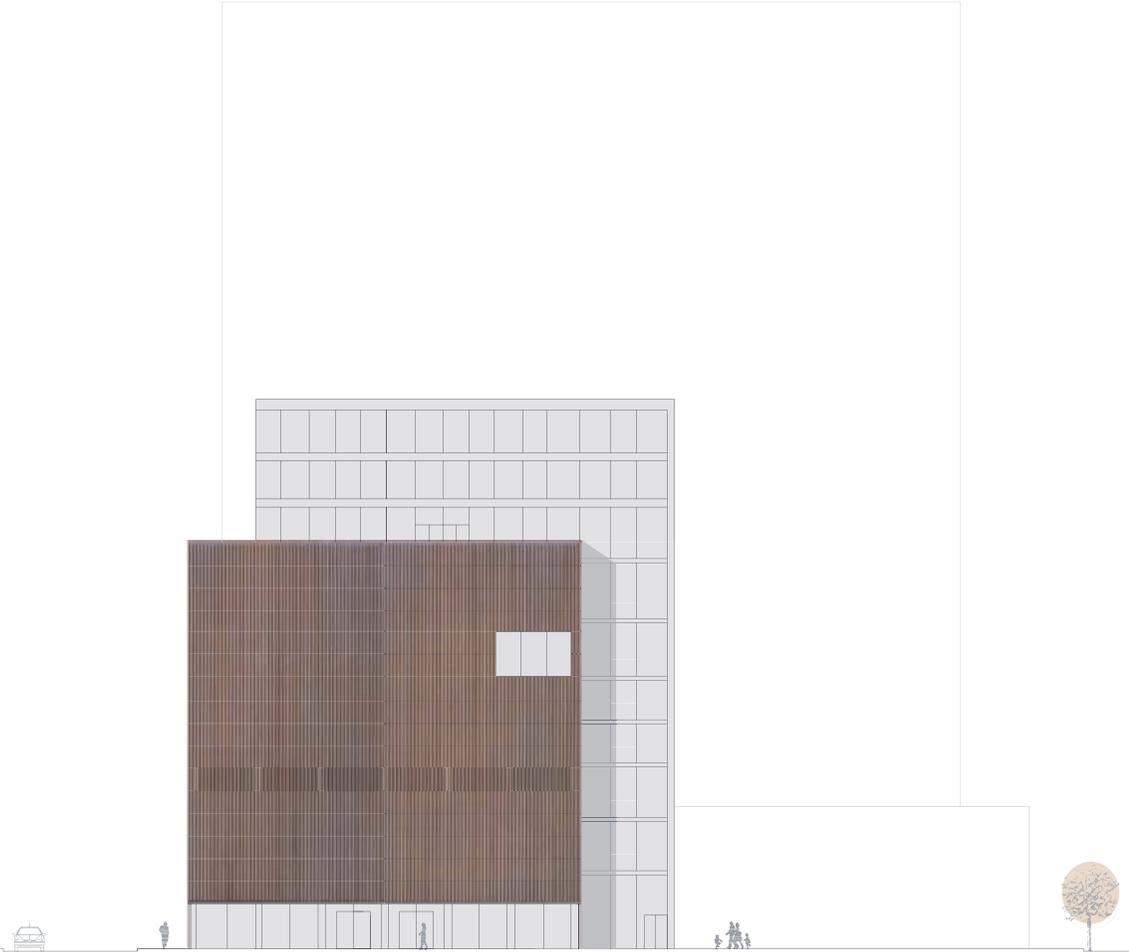
Schnitt EE



M 1:400

Ansichten

Ansicht NO



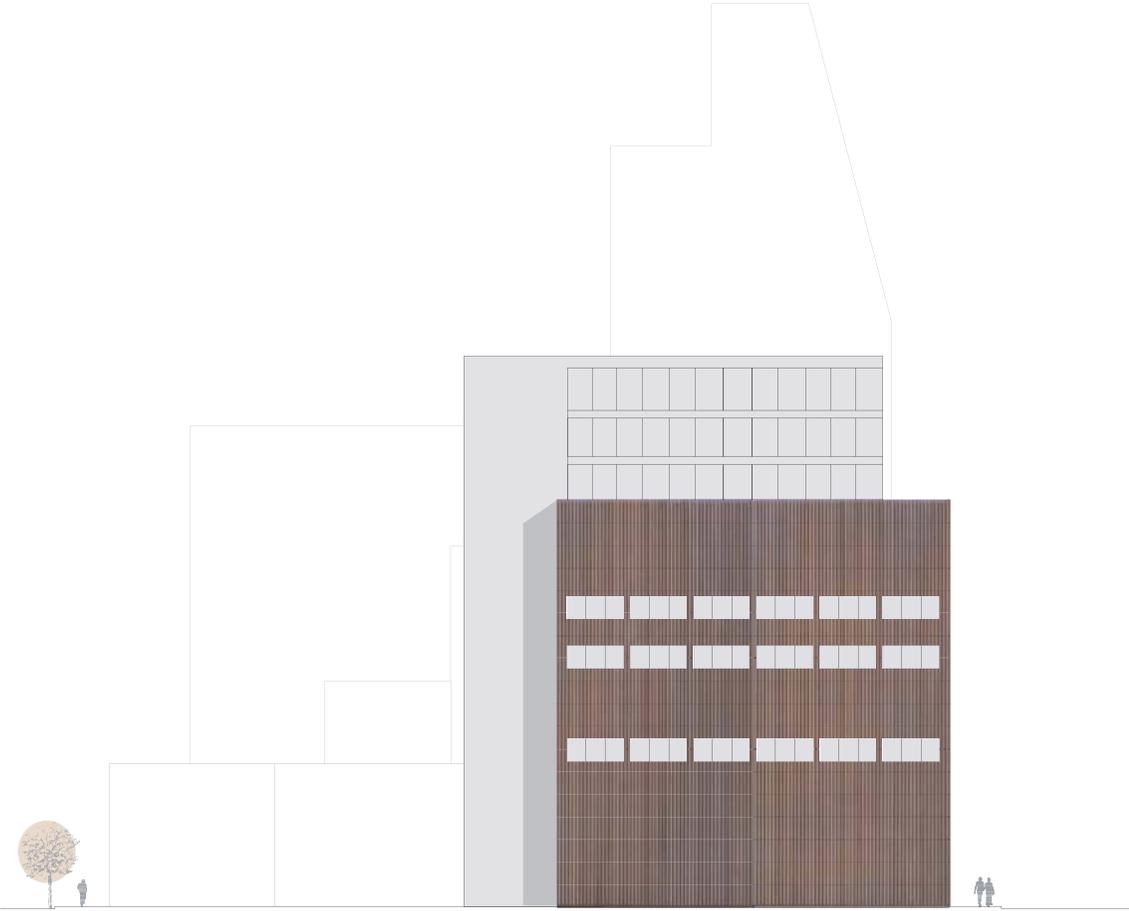
M 1:600

Ansicht SO



M 1:600

Ansicht SW



M 1:600

Ansicht NW



Galerien

Besondere Gewichtung wird auf die Galerien, den wohl wichtigsten Räumen eines Museums gelegt, in denen die Kunst für den Besucher erlebbar gemacht wird.

Die Galerien nehmen in ihrer Gestaltung Rücksicht auf die große Bandbreite der Cartoon und Comic Kunst und deren verschiedenen Ausstellungsmedien, die von kleinformatischen Comic Strips bis hin zu großformatigen Pop Art Gemälden und Skulpturen reichen.

Die Deckenkonstruktionen ermöglichen stützenfreie Ausstellungsräume mit großen Spannweiten.

Die neutralen und flexiblen Ausstellungsräume bieten verschiedene Qualitäten durch unterschiedliche Raumhöhen, Lichtsituationen und Ausblicke.

Belichtung

Die 5,3 Meter hohe Galerie im ersten Obergeschoß wird von einer Licht-Spannfolien-Decke überspannt, die durch Lichtbänder fallendes Tageslicht filtert. Bei Bedarf kann dieser Decke auch Kunstlicht beigemischt und die Lichtbänder verschattet werden.

Das zweite Obergeschoß bietet eine rund 5 Meter hohe reine Kunstlichtgalerie, deren Licht ebenfalls durch eine transluzente Licht-Spannfolien-Decke fällt.

In diesem Raum befindet sich getrennt durch eine Sichtbetonscheibe auch ein Aussichtsfenster, das den Blick auf die Williamsburg Bridge freigibt. So wird hier ein Bezug zur Stadt hergestellt, welcher dem Besucher auch zur Orientierung dient.

In der Galerie, im dritten Obergeschoß befindet sich ein großzügiges Oberlicht, das mit Lamellen verschattet werden kann. Für eine weitere Tageslichtsituation in diesem Raum sorgt ein Seitenlicht, das ebenfalls bei Bedarf

verdunkelt werden kann. Diese beiden Situationen, des hereinfließenden gefilterten Tageslichts und eine Raumhöhe von 6,6 Metern eignen sich bestens zum Ausstellen von Skulpturen und großformatigen Gemälden. Das Seitenlicht bietet durch seine Aussicht ein weiteres Mal den Sichtbezug zur Stadt. Wenn nötig kann auch hier das Licht einer Kunstlichtdecke zum Einsatz kommen.

Zusätzlich besteht in allen Galerien die Möglichkeit, in Schienen zwischen den Lichtdeckenprofilen, gezielt Spots zu installieren, um Objekte, wenn gefordert, individuell zu belichten.

Bei Bedarf können die flexiblen Ausstellungsräume an die ausgestellte Kunst, durch Veränderung der Lichtsituation und das Aufstellen von Stellwänden adaptiert werden. Dies lässt auch das Präsentieren empfindlicherer Objekte zu, die es vor schädlichem Sonnenlicht zu schützen gilt.

Die verdunkelbaren Räume eignen sich auch zum Aufstellen von Schaukästen, da durch die gezielte Lenkung des Kunstlichtes, störende Reflexionen durch das Glas der Vitrinen ausgeschlossen werden können.

Materialisierung

In den Galerien bieten Sichtbetonwände und polierte graue Magnesiaestriche auf den Böden einen neutralen Hintergrund, vor dem sowohl farbige Objekte als auch schwarz-weiße Illustrationen gut zur Geltung kommen. Die Oberflächengestaltung eignet sich für eine optimale Lichtverteilung über Mehrfachreflexion, welche eine ausgewogene Raumbeleuchtung gewährleistet. Durch

die Farbgebung wird aber auch eine Kontrastblendung ausgeschlossen, welche einerseits bei sehr unterschiedlichen Reflexionsgraden zwischen Ausstellungsobjekten und dessen Hintergrund und andererseits bei zu stark variierenden Helligkeiten von Wand- und Bodengestaltung entstehen.

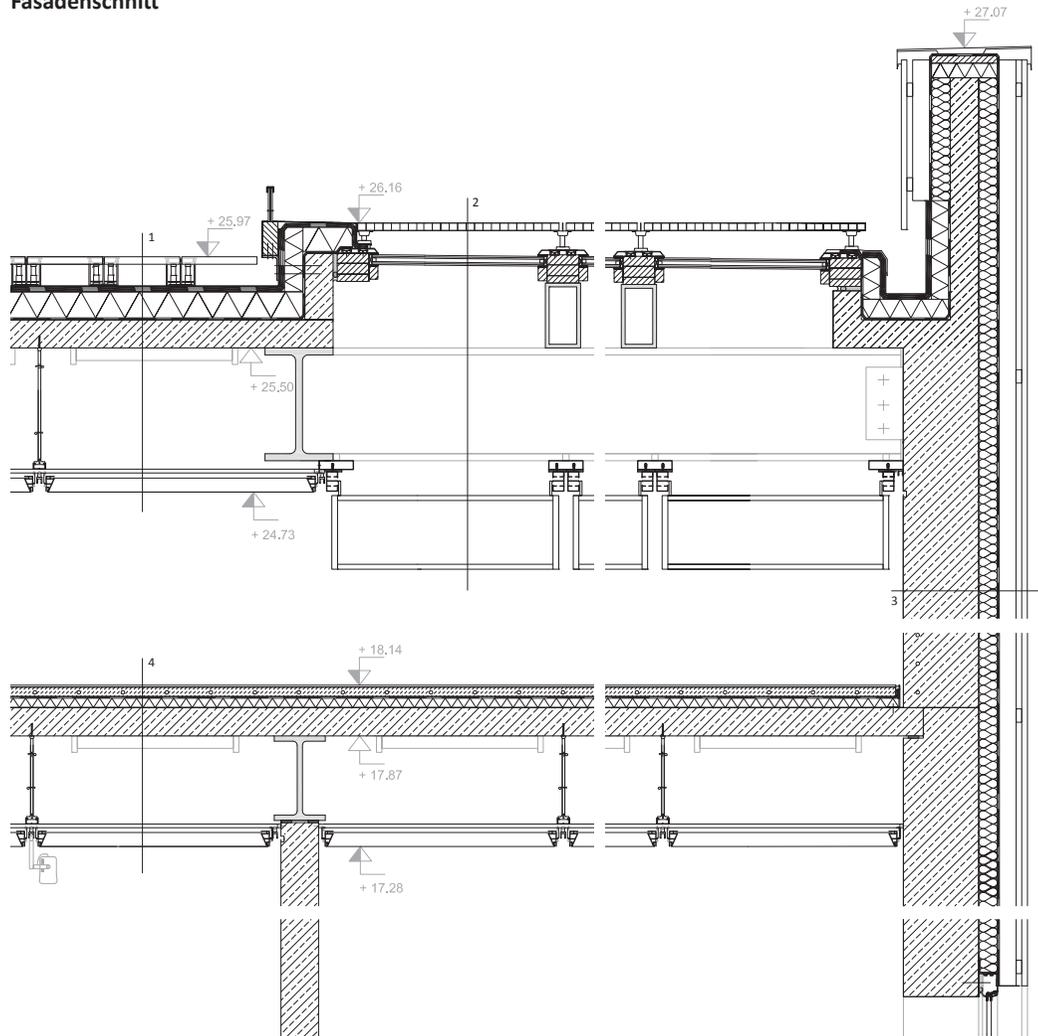
Den oberen Abschluss des Raumes bilden die transluzenten Licht-Spannfolien-Decken. Auf Höhe des dritten Obergeschoßes kommt zusätzlich ein mit Lamellen verschattetes Oberlicht hinzu. So nehmen sich die Ausstellungenräume der Kunst gegenüber zurück, rücken diese in den Mittelpunkt und unterstützen die Kunst in ihrer Wirkung durch ihre Gestaltung.

Für die Fassade sind als finale Oberfläche Lamellen aus Cortenstahl vorgesehen, die nicht nur die Stahlbetonwände bekleiden, sondern auch vor den Lichtbändern situiert sind. So werden sie an dieser Stelle zum primären Filter des Tageslichts, auf dessen den Weg in die Galerieräume, ohne dass ein Materialwechsel an der Fassade nötig wird.

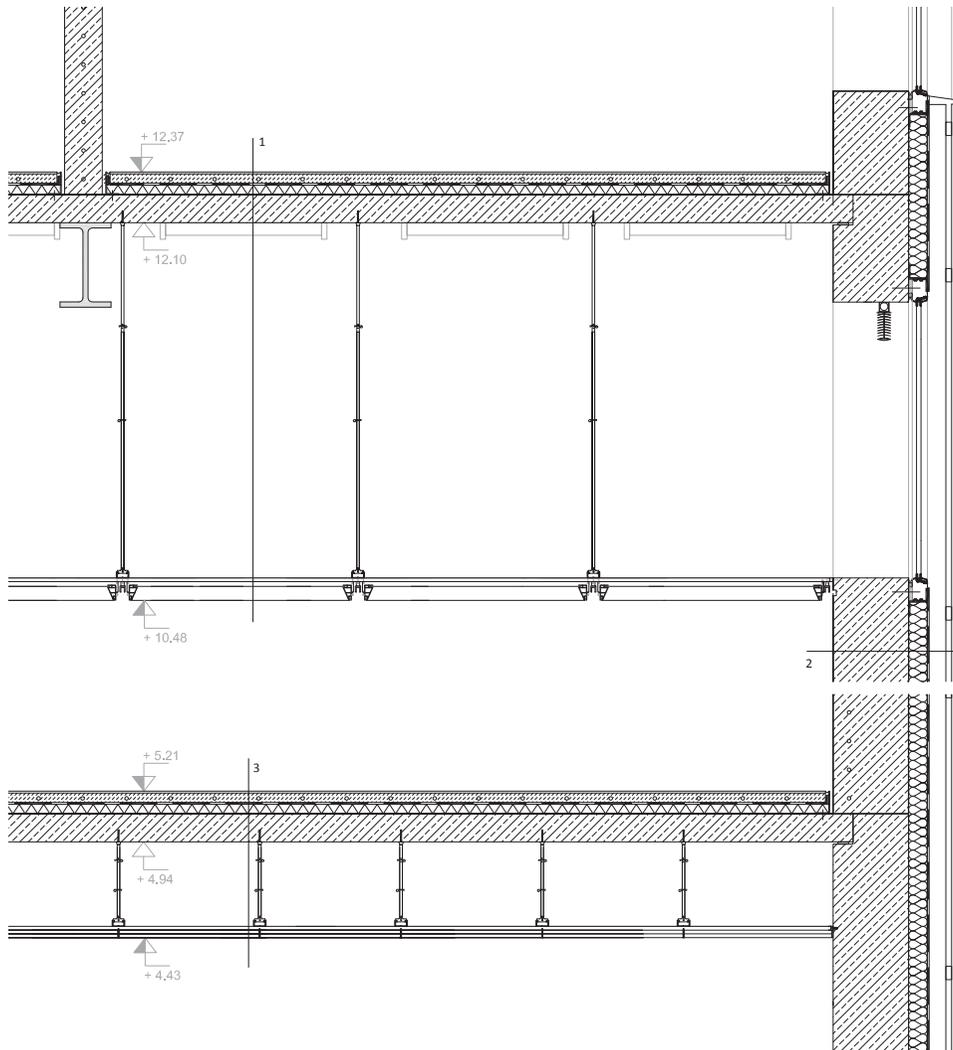
Das Material Cortenstahl soll an den rauen industriellen Charakter der Lower East Side erinnern.

Die Farbgebung besinnt sich auch auf die für die Nachbarschaft charakteristischen roten Klinkerbauten, akzentuiert sich dabei jedoch durch eine völlig neue Textur.

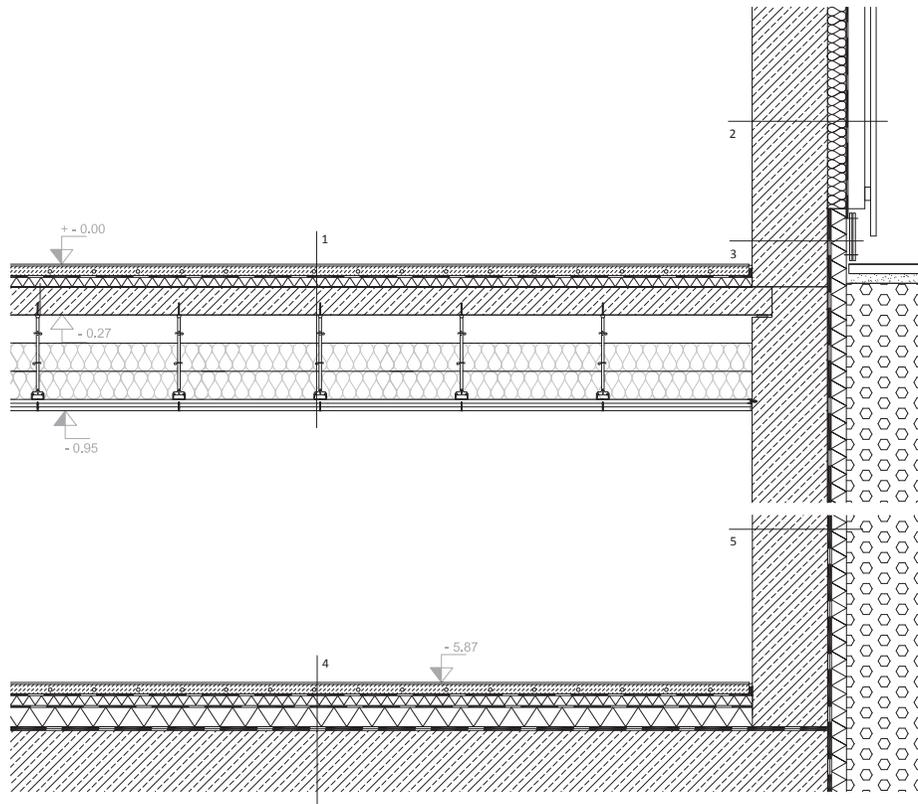
Fasadenschnitt



- M 1:40
- 1
 Plattenbelag 4.00 cm
 Stelzlager höhenverstellbar
 Trenn-Schutzlage 0.25 cm
 2-lagige bituminöse Abdichtung 1.00 cm
 Foamglas-Gefälleplatten (dampfdicht) verlegt mit Heissbitumen 14.00 cm
 bituminöser Voranstrich 0.3 kg/m²
 Spannbetondecke 16.00 cm
 Stahlträger-Primärkonstruktion 60.00 cm
 Abgehängte Licht-Spannfolien-Decke
 (Unterkonstruktion, Staubschutzfolie, Licht-Spannfolie)
- 2
 Gitterrost 4.00 cm auf Stelzlager
 Isolierverglasung:
 VSG 2 x 8 mm + SZR 20 mm + VSG 2 x 8 mm
 mit Sonnenschutzabdichtung und Holz-Alurahmen
 2% Gefälle
 Stahlträger-Unterkonstruktion
 Sonnenschutzpaneele Neigung verstellbar
- 3
 Stahlbetonmauer 40.00 cm
 Mineralische Wärmedämmung 10.00 cm
 Folie diffusionsoffen UV-beständig 0.05 cm
 Cortenstahl-Profile 30 mm x 40 mm auf Unterkonstruktion
- 4
 Magnesiaestrich poliert und versiegelt 0.80 cm
 Haftbrücke 2 Komponenten EP-Harz
 Estrich mit Rohrregister für Flächenheizung und -kühlung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.0225 cm
 Trittschalldämmung / Quelllüftungsrohre 5.00 cm
 Spannbeton 16.00 cm
 Abgehängte Licht-Spannfolien-Decke
 (Unterkonstruktion, Staubschutzfolie, Licht-Spannfolie)

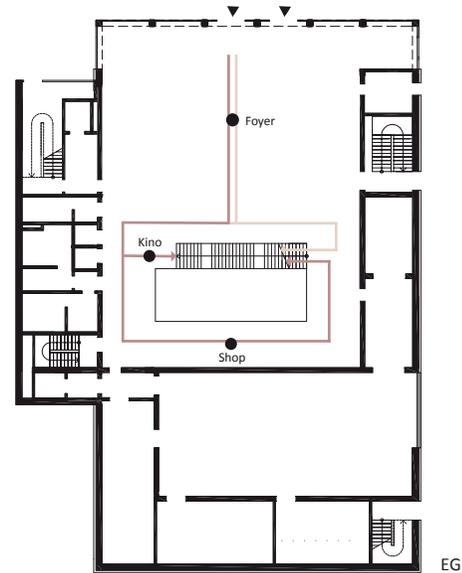
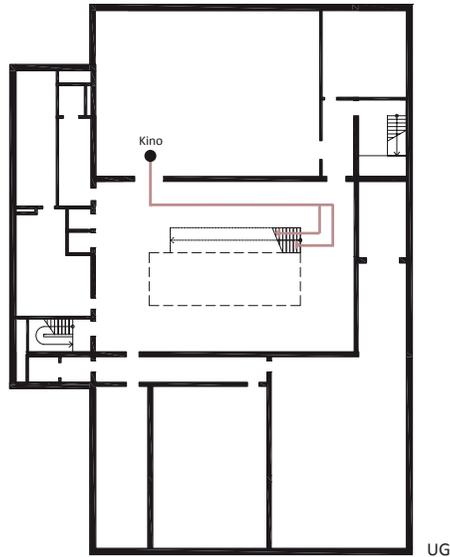


- 1
 Magnesiaestrich poliert und versiegelt 0.80 cm
 Haftbrücke 2 Komponenten EP-Harz
 Estrich mit Rohrregister für Flächenheizung und -kühlung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.0225 cm
 Trittschalldämmung / Quelllüftungsrohre 5.00 cm
 Spannbeton 16.00 cm
 Abgehängte Licht-Spannfolien-Decke
 (Unterkonstruktion, Staubschutzfolie, Licht-Spannfolie)
- 2
 Stahlbetonmauer 40.00 cm
 Mineralische Wärmedämmung 10.00 cm
 Folie diffusionsoffen UV-beständig 0.05 cm
 Cortenstahl-Profile 30 mm x 40 mm auf Unterkonstruktion
- 3
 Magnesiaestrich poliert und versiegelt 0.80 cm
 Haftbrücke 2 Komponenten EP-Harz
 Estrich mit Rohrregister für Flächenheizung und -kühlung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.0225 cm
 Trittschalldämmung / Quelllüftungsrohre 5.00 cm
 Spannbeton 16.00 cm
 Abgehängte Decke
 (Deckenprofil CD 2.00 cm, 2 x Gipskartonplatte je 2.00 cm)



- 1
 Magnesiaestrich poliert und versiegelt 0.80 cm
 Haftbrücke 2 Komponenten EP-Harz
 Estrich mit Rohrregister für Flächenheizung und -kühlung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.0225 cm
 Trittschalldämmung / Quelllüftungsrohre 5.00 cm
 Spannbeton 16.00 cm
 Mineralwolle 30.00 cm
 Abgehängte Decke
 (Deckenprofil 2.00 cm, 2 x Gipskartonplatte je 2.00 cm)
- 2
 Stahlbetonmauer 40.00 cm
 Mineralische Wärmedämmung 10.00 cm
 Folie diffusionsoffen UV-beständig 0.05 cm
 Cortenstahl-Profile 30 mm x 40 mm auf Unterkonstruktion
- 3
 Stahlbeton 40.00 cm
 Abdichtung Bitumenbahn 2-lagig (Hochzug 30.00 cm) 1.00 cm
 Perimeterdämmung 8.00 cm
 Trägerstreifen hinterlüftet 2.00 cm
 Sockeltafel 2.00 cm
- 4
 Magnesiaestrich poliert und versiegelt 0.80 cm
 Haftbrücke 2 Komponenten EP-Harz
 Estrich mit Rohrregister für Flächenheizung und -kühlung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.10 cm
 Trittschalldämmung 5.00 cm
 Trennlage PE-Folie 0.10 cm
 Wärmedämmung EPS 10.00 cm
 Bitumenbahn 2-lagig 1.00 cm
 Fundament lt. Statik
- 5
 Stahlbeton 40.00 cm
 Abdichtung Bitumenbahn 2-lagig 1.00 cm
 Perimeterdämmung 8.00 cm

Wege durch das Museum

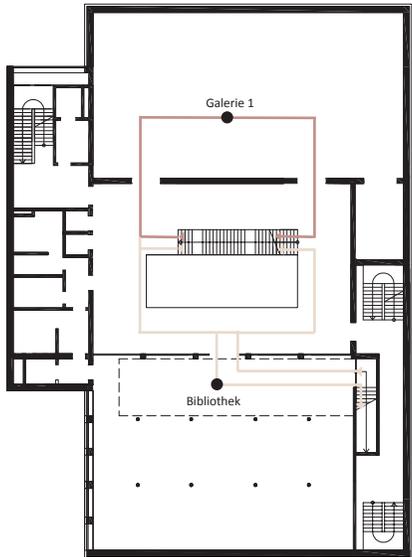


Der Weg des Besuchers einer Ausstellung und der Weg des Workshops Teilnehmers ist nicht klar zu trennen. Einerseits kann der Workshop Teilnehmer zum Ausstellungsbesucher werden bzw. umgekehrt. Weiters überschneiden sich die Wege der beiden Gruppen im gemeinsam benutzten Atrium, das die Erschließung beinhaltet, im Restaurant und im Foyer (Shop), also jener Bereiche, die innerhalb des Museums zum öffentlichen Raum zählen. Außerdem kann die Reihenfolge in der

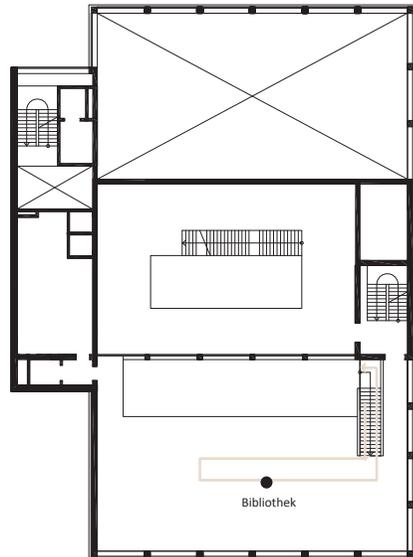
die Räume beschriftet werden variieren.

So kann beispielsweise abhängig vom Ausstellungskonzept der Galerieraum im 3. Obergeschoß zum ersten werden und der Ausstellungsraum im 1. Obergeschoß zum letzten.

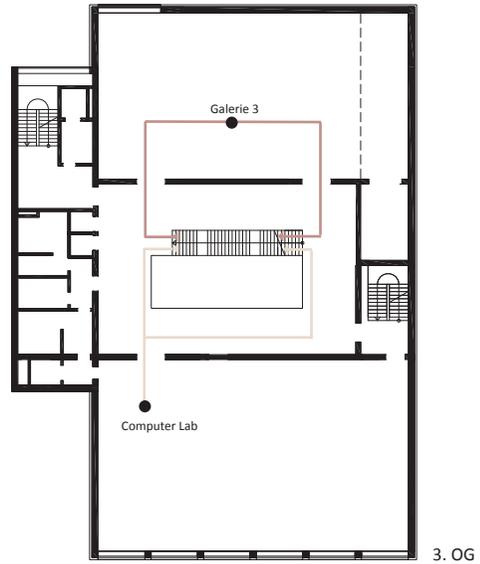
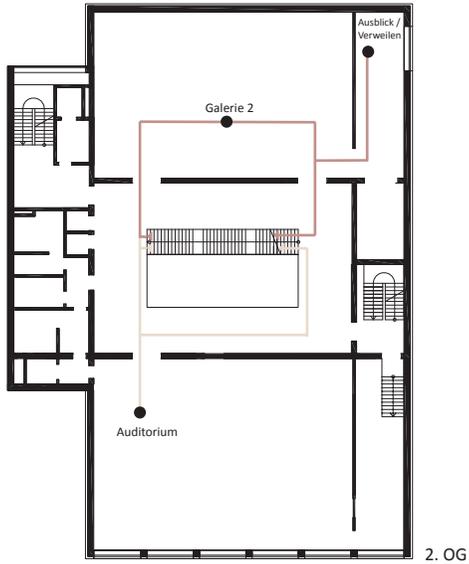
- Weg Workshop Teilnehmer
- Weg Ausstellungsbesucher



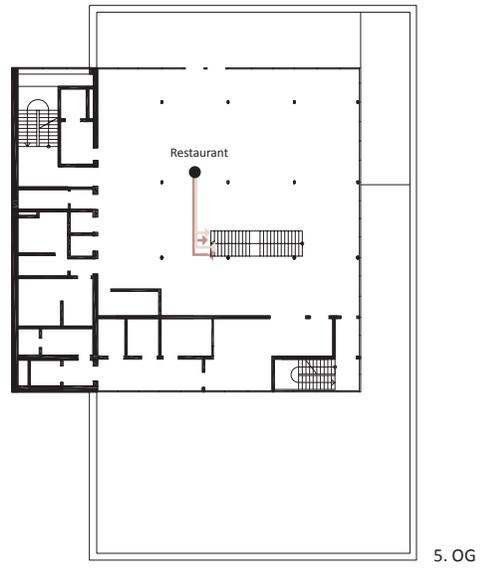
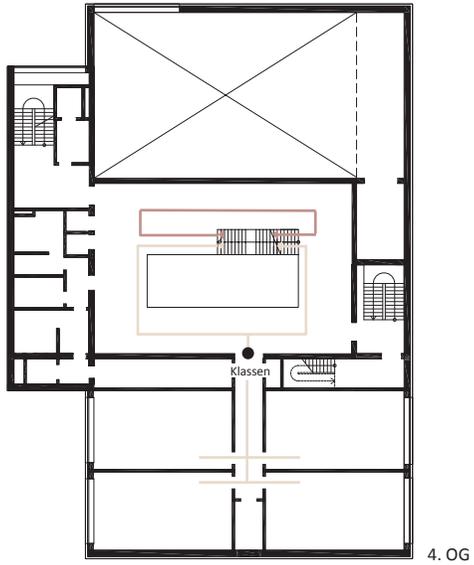
1. OG



- Weg Workshop Teilnehmer
- Weg Ausstellungsbesucher

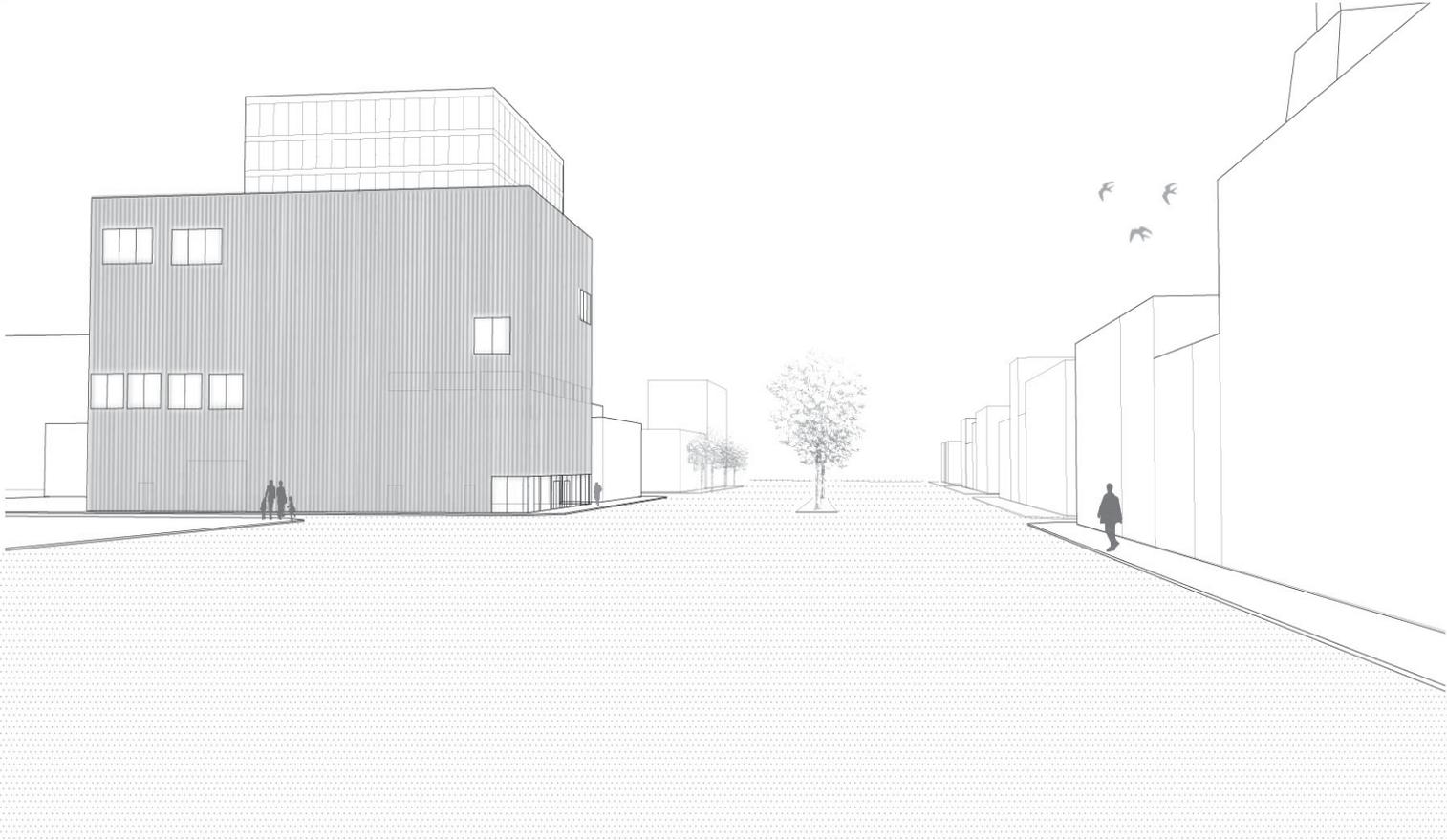


- Weg Workshop Teilnehmer
- Weg Ausstellungsbesucher



- Weg Workshop Teilnehmer
- Weg Ausstellungsbesucher

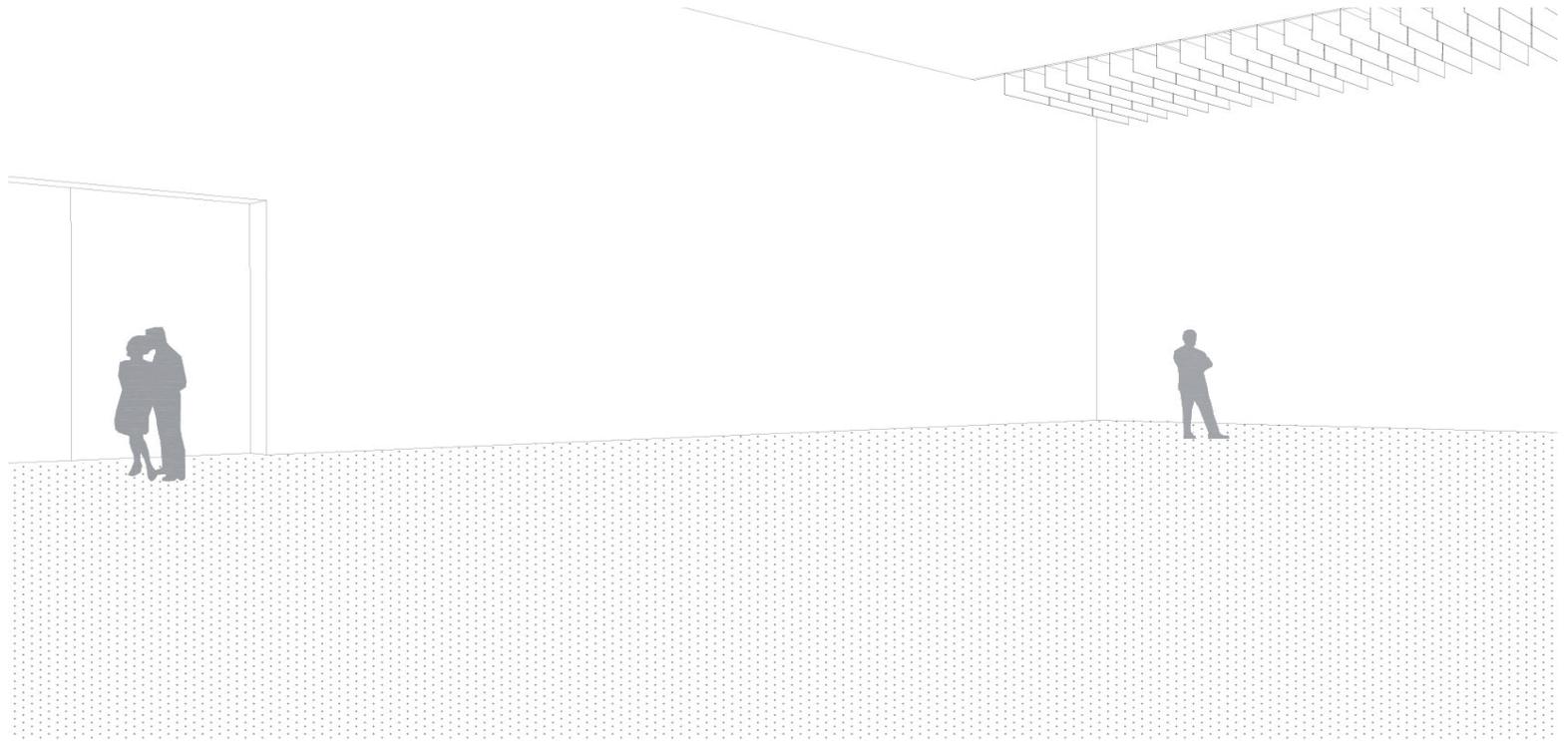
Schaubilder



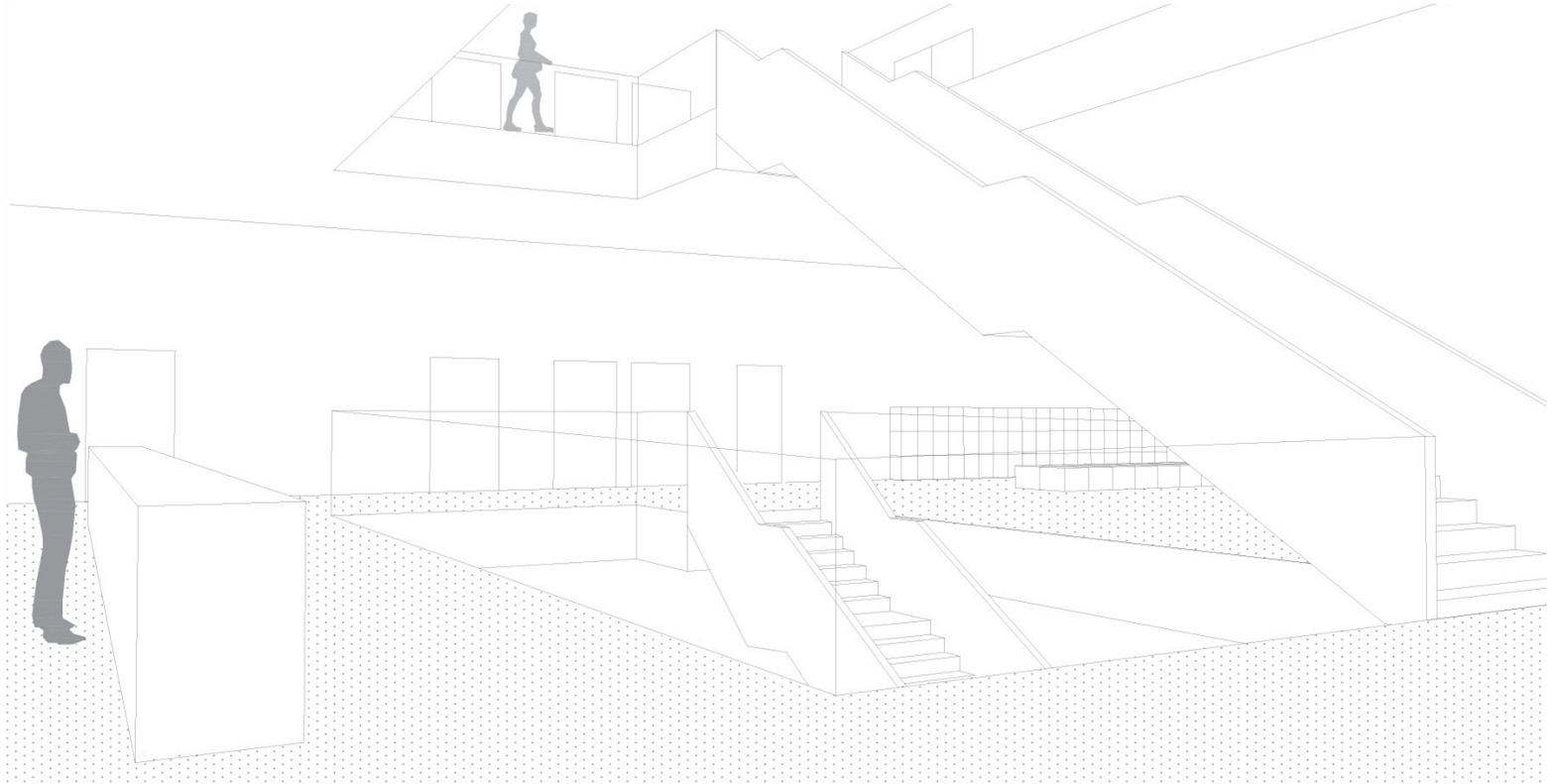
Sicht bei Annäherung aus dem Osten der Delancey Street



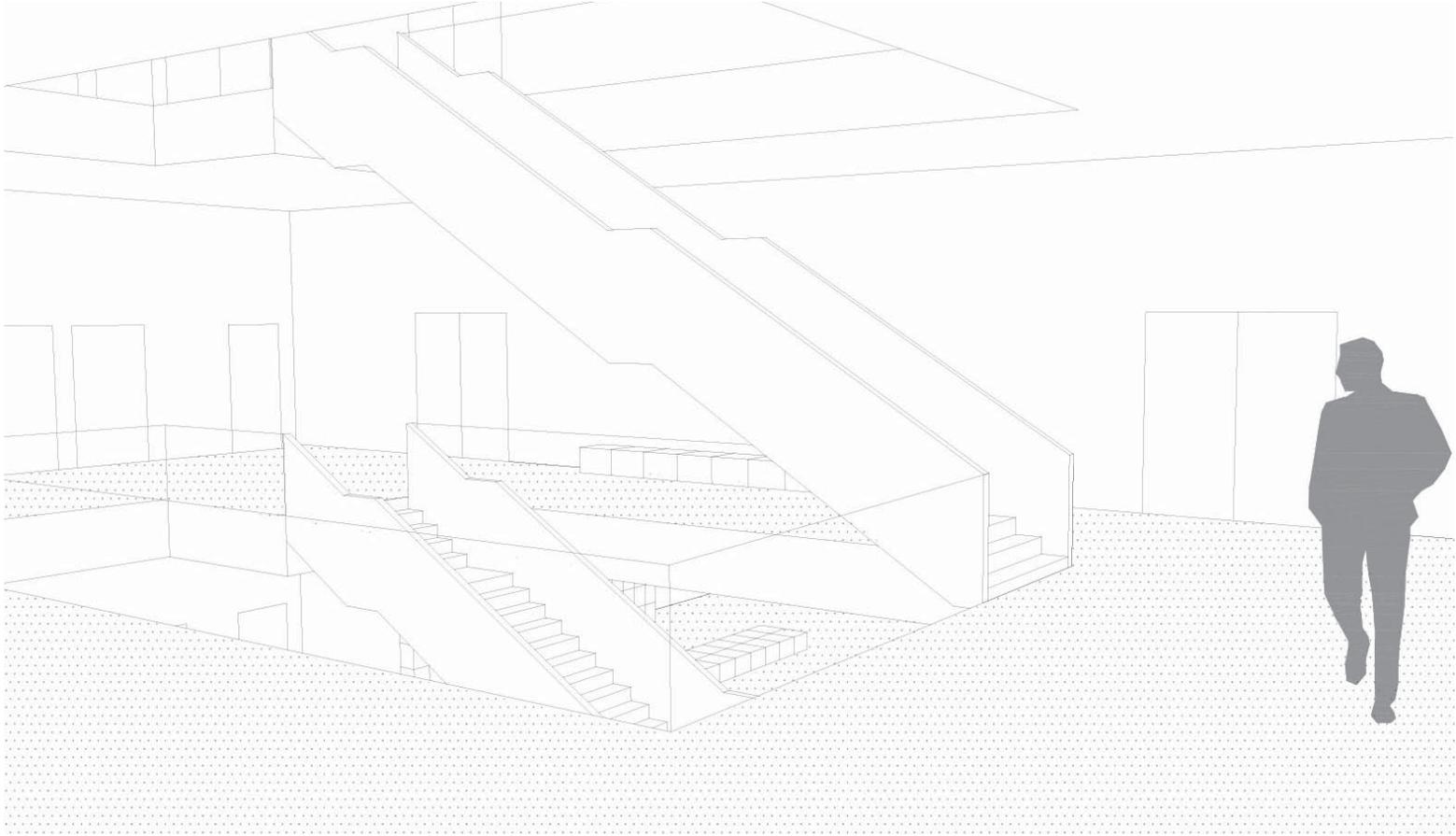
Sicht bei Annäherung aus dem Westen der Delancey Street



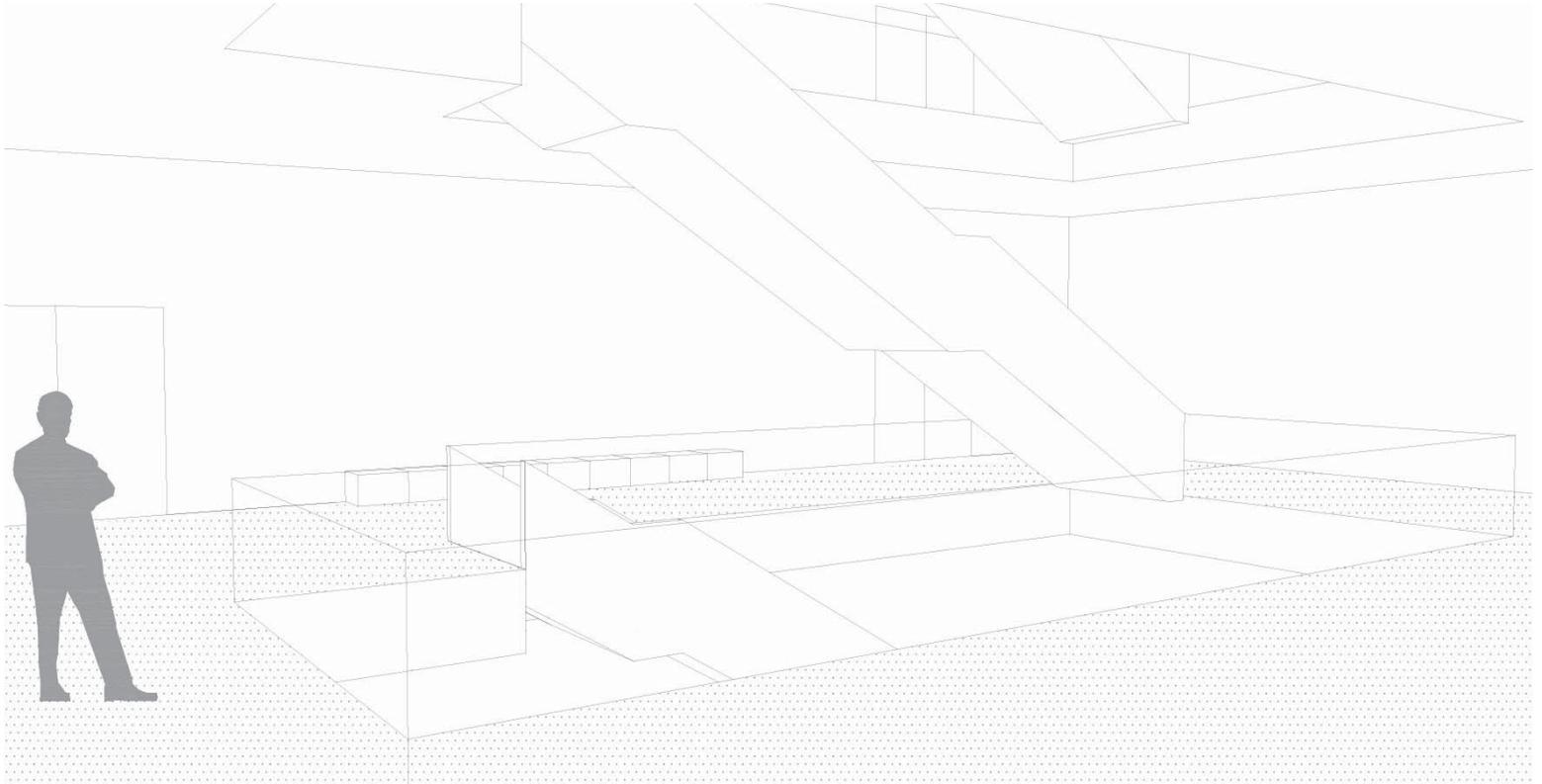
Galerie 3



Foyer und Shop



Atrium 1. OG



Atrium 1. OG

LITERATURVERZEICHNIS

Literaturverzeichnis

Bücher

Ades, Lisa/ Burns, Ric / Sanders, James: New York. Die illustrierte Geschichte von 1609 bis heute, Bayern 2005

Bremer, Georg: Heftchenhelden. Eine kurze Geschichte der Comics, Nordstedt 2011

Cuito, Aurora/ Pons, Eugeni/ Falkenberg, Haike: Guggenheim. New York, Venedig, Bilbao, Berlin, Madrid 2001
Vgl. Cuito/Pons/Falkenberg 2001, 12

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics. Geschichte einer populären Literaturform in Deutschland seit 1945, Weinheim - Basel 1990
(Beltz Verlag)

Elderfield, John (Hg.)/Kernan, Beatrice (Hg.): Imagining the Future of The Museum of Modern Art, New York 1998

Fischer, Robert /Jeier, Tom/Kretschmer, Hildegard: New York. ADAC Reiseführer Premium, o. O .2010

Gössel, Peter (Hg.)/Pfeiffer, Bruce Brooks/ Frank Lloyd Wright: Frank Lloyd Wright, Köln 1991
Vgl. Gössel 1991

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

Greub, Suzanne/Greub, Thierry: Vorwort, Basel 2005 in:
Greub, Suzanne (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ide-

en, Projekte, Bauten, München u.a. 2006, 2-3

Greub, Thierry: Die Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Spekulationen, in: Greub, Suzanne (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 2006, 9- 14

Grimm, Friedrich: Ein Plädoyer für den Musentempel – oder: die Theorie vom Kuss der Muse, in: Museen und Bibliotheken. Architektur + Wettbewerbe (1999) , H. 179, 50f

Häberli, Walter: Beton. Konstruktion und Form, Zürich 1966

Hegwein, Peter: Neue Wege der Internetmarketing für Museen - Ein kontrastiver Blick auf Websites US-amerikanischer und deutscher Museen, in: Höhne, Steffen (Hg.): „Amerika hast du es besser?“. Kulturpolitik und Förderung in kontrastiver Perspektive, Leipzig 2005

Höhne, Steffen (Hg.): „Amerika hast du es besser?“. Kulturpolitik und Förderung in kontrastiver Perspektive, Leipzig 2005

Lueken, Verena: New York. Reportage aus einer alten Stadt, Köln ² 2003

Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.)/ Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München u.a. 1999

Magnago Lampugnani, Vittorio: Die Architektur der Kunst. Zuden Museen der neunziger Jahre, in: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.)/ Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München u.a. 1999, 11-14

Maier-Solgk, Frank: Neue Museen in Europa. Kultorte für das 21. Jahrhundert, München 2008
Vgl. Maier-Solagk 2008, .

Martin, Dorothea: New York. MM-City Reiseführer, Würzburg ³ 2011, 118-127

McCloud, Scott: Comics richtig lesen, Carlsen 1994

Moos, Stanislaus: Museums – Explosion. Bruchstücke einer Bilanz, in: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.)/ Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München u.a. 1999, 15-27

Naredi-Rainer Paul (Hg.): Entwurfsatlas Museumsbau, Basel u.a. 2004

Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998

Oechslin, Werner: Museumsarchitektur — ein Leitmotiv heutiger Architektur, in: Greub, Suzanne (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 2006, 5-8

Prelinger, Elizabeth: Frank Lloyd Wright. Salamon R.

Guggenheim Museum. New York 1943: 1956- 1959, in: Thiel- Siling, Sabine (Hg.)/Bachmann, Wolfgang: Architektur!. Das 20.Jahrhundert, München 1998, 76f

Riley, Terence: Erweiterung The Museum of Modern Art. New York, USA, in: Greub, Suzanne(Hg.)/ Greub, Thierry: Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 2006

Russell, James S.: Made in America. Museen in der privatisierten Kultur, in: Greub, Suzanne(Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 2006

Thiel- Siling, Sabine (Hg.)/Bachmann, Wolfgang: Architektur!. Das 20.Jahrhundert, München 1998

Wright, Frank Lloyd: Ein Testament, München 1960

Diplomarbeiten

Kolmayr, Martina: Die Geschichte der Comics, Diplomarbeit, Graz 1998.

Ossmann, Andrea: Phänomen Manga. Die Entstehungsgeschichte japanischer Comics und ihre Bedeutung für deutsche Verlage und Bibliotheken. Mit einer annotierten Titelliste, Diplomarbeit, Stuttgart 2004

Zeitschriften

Adam, Hubertus: Gestapelte Boxen. SANAA: New Mu-

seum of Contemporary Art in New York, in: Archithese (2007), H.5, 76f

Adam, Hubertus: Kein Auratisieren. New Museum, New York City: SANAA, in: Bauwelt (2008), H. 4, 14-21

Adam, Hubertus: New Museum of Contemporary Art, in: Detail (2008), H. 3, 150

Anonym: Erweiterung des Museum of Modern Art. New York, in : Detail (1998), H.4, 4f

Anonym: Museum in New York, in: Detail (2008), H.10, 1124 - 1128

Bernau, Nikolaus: New York. Erweiterung des Museum of Modern Art, in: Bauwelt (2004), H.48, 2
Vgl. Bernau 2004, 2.

Chon, David: Modern versus zeitgenössisch, in: Bauwelt 89 (1998), H. 15, 798

Giedion-Welcker, Carola: zum neuen Guggenheim-Museum in New York, in: (Das) Werk 47 (1960), H.5, 178-181, Online unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-36754> (Stand: 27.06.2012)

Mapei GmbH: Eine Ikone in neuem Glanz, in: Opus C (2010), H.6, 48-51

Nussbaum, Andrea: Box über Box: Museumsarchitektur von SANAA New Museum of Contemporary Art, in: Ar-

chitektur Aktuell (2007), H.12, 26

Rappaport, Nina: Taniguchi baut MoMA. Erweiterung des Museums of Modern Art in New York, in : Deutsche Bauzeitung (1998), H.4, 16

Reinsch, Daniela: Das neue Guggenheim Museum New York, in: Bauwelt (1992), H. 27, 1559f

Stegner, Peter: New Museum of Contemporary Art in New York von Sanaa. Ein Stapel Boxen, in: Baumeister (2008), H. 2, 7

Stegner, Peter: MoMa Reloaded. Umbau nach en Plänen von Yoshio Taniguchi Ende 2004 abgeschlossen, in: Baumeister (2005), H.1, 13
Vgl. Stegner 2005, 13.

Schnittich, Christian: Museum of Modern Art, in Detail (2001), H.2, 2f

Sobchak, Peter: Es werde Licht!- Licht und Raum in neuen amerikanischen Museen, in: Detail (2006), H.4, 290-298

Temel, Robert: New Museum of Contemporary Art, Manhattan, New York City- White Cuboids, in: Architektur Aktuell 342 (2008), H.9, 94-104

Von Moos, Stanislaus: Museums Explosion. Bruchstücke einer Bilanz, in: Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.)/ Achleitner, Friedrich: Museen für ein neues Jahrtau-

send. Ideen, Projekte, Bauten, München u.a. 1999, 15-27

Winkler, Olaf: White Boxes. Das New Museum in New York von SANAA, in: Build (2008), H.1, 12ff

Online

Burrows, Edwin G./ Wallace, Mike: Gotham. A History of New York City to 1898, New York 1999 zit. n. anonym o. J.: Little Germany. Manhattan, <http://www.answers.com/topic/little-germany-new-york>, in: www.answers.com, (04.10.2012)

Dudenverlag & Trendbüro 2009: Graphic Novel, <http://szenesprachenwiki.de/definition/graphic-novel/>, in: www.szenesprachenwiki.de

Firma Gartner (03.06.2009): http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/media/documents/projects/164/MoMa_en.pdf, in: <http://josef-gartner.permasteelisagroup.com/en/>, (04.09.2012)

Groenewald, Michael u. a. (2011): Erste Schritte. Was sind Graphic Novels?, http://www.graphic-novel.info/?page_id=3032, in: www.graphic-novel.info, 05.10.2012

Hilal, Al (21.11.2007): Blue Residential Tower Opened in New York, <http://www.architecturelist.com/2007/11/21/blue-residential-tower-opened-in-new-york/>, in: www.architecturelist.com 04.10.2012

Karikaturmuseum Krems (05.03.2012): Zur Vermittlung von Karikatur/en, http://www.karikaturmuseum.at/de/kunstvermittlung/schule-kindergarten/karikatur_definition-vermittlung, in: www.karikaturmuseum.at, 08.10.2012

Krauze, Lauren M.: Lower East Side Neighborhood Guide, <http://manhattan.about.com/od/neighborhoodguide/a/lowereastside.htm>, in: www.manhattan.about.com, 04.10.2012

Kröner, Magdalena (11.11.2010): Galerien in der Lower East Side. An der Bowery wird die Kunst erfunden, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/galerien/galerien-in-der-lower-east-side-an-der-bowery-wird-die-kunst-erfunden-1591908.html>, in: <http://www.faz.net/>, (10.09.2012)

Kulpok, Alexander (06.12.2008): Das Raster für die Zukunft New Yorks, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,592937-1,00.html>, in: www.spiegel.de, 19.09.2012

Kulpok, Alexander (06.12.2008): Das Raster für die Zukunft New Yorks. Optimal fürs Immobiliengeschäft, <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/staedtebau-das-raster-fuer-die-zukunft-new-yorks-a-592937.html>, in: www.spiegel.de, 19.09.2012

Limmer, Ruth/Dolkart, Andrew S.: The Tenement As History And Housing, <http://www.thirteen.org/tenement/eagle.html>, in: <http://www.thirteen.org/>, 20.08.2012

MoCCA (o. J.): About MoCCA, <http://www.moccany.org/content/about>, in: <http://www.moccany.org/>, 04.10.2012

MoCCA (o. J.): Location, <http://www.moccany.org/content/blog>, in: <http://www.moccany.org/>, 04.10.2012

MoMA (o. J.): http://www.moma.org/docs/visit/MoMA_GER.pdf, in: <http://www.moma.org/>, 04.09.2012

MoMA (o. J.): <http://www.moma.org/visit/plan/gettinghere#subway>, in: <http://www.moma.org/>, 04.09.2012

MoMA (o. J.): http://www.moma.org/visit/infoplans/german_plan#generalinfo_ge, in: <http://www.moma.org/>, 04.09.2012

New Museum of Contemporary Art, (o. J.): Building, <http://www.newmuseum.org/building>, in: www.newmuseum.org, 28.08.2012

Naurecka, Jim: New York Songlines. Delancey Street with Kenmare Street, <http://www.nysonglines.com/delancey.htm>, in www.nysonglines.com, 20.08.2012

NYC Department of City Planning (25.07.2012): mn-3profile, <http://www.nyc.gov/html/dcp/pdf/lucds/mn-3profile.pdf#profile>, in: www.nyc.gov, 04.10.2012

Schaefer, Jürgen (02.09.2011): Lower East Side in New

York. Eine Dosis Jugend. 1.Teil, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068.html>, in. www.spiegel.de (28.09.2012)

Schaefer, Jürgen (02.09.2011): Lower East Side in New York. Eine Dosis Jugend. 2. Teil: Heimat der Armen, Arbeitslosen und Verlorenen, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-2.html>, in. www.spiegel.de (28.09.2012)

Schaefer, Jürgen (02.09.2011): Lower East Side in New York. Eine Dosis Jugend. 3. Teil: Hochhäuser wie grimmige Riesen, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-3.html>, in. www.spiegel.de (28.09.2012)

Schaefer, Jürgen (02.09.2011): Lower East Side in New York. Eine Dosis Jugend. 4. Teil: Ein Gegenmodell zur faden Vorstadt, <http://www.spiegel.de/reise/fernweh/lower-east-side-in-new-york-eine-dosis-jugend-a-783068-4.html>, in. www.spiegel.de (28.09.2012)

The City of New York: NYCHA Housing Developments, <http://www.nyc.gov/html/nycha/html/developments/manrutgers.shtml>, in: www.nyc.gov, 20.08.2012

Solomon R. Guggenheim Foundation (o. J.): Collections. <http://www.guggenheim.org/new-york/about>, in: http://www.guggenheim.org, 05.10.2012

Salamon R. Guggenheim Museum (o. J.): About the Collection, <http://www.guggenheim.org/new-york/coll->

ections/about-the-collection, in: www.guggenheim.org gen, 26.06.2012
(04.09.2012)

Salamon R. Guggenheim Museum (o. J.): Guggenheim Foundation, <http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation>, in: www.guggenheim.org (04.09.2012)

Salamon R. Guggenheim Museum (o. J.): Exhibitions, <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions>, in: www.guggenheim.org (04.09.2012)

Ulrich, Johann (2012): Verlag, <http://www.avant-verlag.de/aspects/view/verlag>, in: www.avant-verlag.de, 05.10.2012

Urbach, Jörg Peter (o. J.): Das Museum of Modern Art (MoMA), <http://www.wissen.de/thema/das-museum-modern-art-moma?chunk=geschichte>, in : www.wissen.de (05.10.2012)

Wikipedia (14.09.2012): Comicformat, <http://de.wikipedia.org/wiki/Comicformat>, in: www.wikipedia.org, 5.10.2012

Vgl. Wikipedia 2012, URL <<http://de.wikipedia.org/wiki/Comicformat>>.

Interview:

Wetzel, Kai: Schriftliche Antwort (auf Fragestellungen von Verena Auer) von Kai Wetzel, Ausstellungstechniker im Museum Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichenkunst, Gestaltung von Ausstellun-