



Sebastian Reiter, BSc

Museumsarchitektur
Über die Außenwirkung einer Gebäudetypologie

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Diplom-Ingenieur

Masterstudium Architektur

eingereicht an der

Technischen Universität Graz

Betreuer

Assoc.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn. Architekt, Andreas Lechner

Institut für Gebäudelehre

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. Das in TUGRAZonline hochgeladene Textdokument ist mit der vorliegenden Masterarbeit identisch.

Datum

Unterschrift

Max Frisch “... er wollte ins Museum gehen. Um nicht in der Welt zu sein. Allein und jenseits der Zeit wollte er sein.”

Index

1.		
Einführung		8
2.		
Museumsbegriff		12
3.		
Geschichte der Museen		16
Die Schatzhäuser der Antike		17
Die Schatzkammern des Mittelalters		17
Die Kunst- und Wunderkammern		19
Die Naturalienkabinette und Gemäldegalerien		20
Die Museumsgründungen		20
Das Museum im 19. Jahrhundert		23
Reformbewegung im frühen 20. Jahrhundert		25
Entwicklungen nach 1945		28
4.		
Museen der Gegenwart		32
Der Bilbao-Effekt		37
Die Nachwirkungen		38
Von der Kultureinrichtung zur Ikone		39
Ökonomisierung der Museen		41

5.		
Entwicklungen in Graz		42
Das Trigon-Museum Graz		44
Ein Museum im Schlossberg		49
Das Kunsthaus Graz		50
6.		
Ansätze für die Zukunft		56
Gesellschaftliche Entwicklungen		57
Einfluss auf die Architektur		60
Ansätze für zukünftige Museen		61
7.		
Entwurf		64
Bauplatz		65
Grundlage		66
Ausdruck		66
Soziale Komponente		68
Konzeption		69
Pläne & Visualisierungen		73
		99
8.		
Quellenverzeichnis		100
Literatur		101
Abbildungen		105

1. Einführung

Das Museum als die uns bekannte Institution hat sich in der langen Geschichte ihres Bestehens stets weiterentwickelt und verändert. Nicht nur in inhaltlicher Form kam es stets zu Anpassungen, welche vor allem gesellschaftlichen Entwicklungen folgten, sondern auch in ihrer architektonischen Ausformulierung passten sich die Gebäude den Veränderungen an: Von den frühen Beispielen von Ausstellungsräumen in Form griechischer Tempel, bis hin zu den heute noch überall anzutreffenden historischen Gebäuden des 18. und 19. Jahrhunderts, welche nun verschiedenste Arten von Sammlungen beherbergen. Doch gerade in den letzten Jahrzehnten kam es in der Museumsarchitektur zu einem Umschwung, welcher die Konzipierung und das Auftreten solcher Einrichtungen stark veränderte. Die Typologie entwickelte sich immer mehr von einem öffentlichen Ort für die Ausstellung von Kunst hin zu einer ausdifferenzierten Unterhaltungsmaschinerie der Massen. Begriffe wie Besucherzahlen, Einnahmen und Außenwirkung des Gebäudes wurden zu den zentralen Themen, die das Museum und dessen architektonischen Anspruch prägten.

Vor allem durch den Aufstieg des Kulturtourismus zur gewichtigsten Einnahmequelle der Städte wurden Museen plötzlich zur Hauptattraktion eines wirtschaftlich umkämpften Sektors. Hierdurch wurden schließlich nicht nur die Institutionen selbst nach und nach von wirtschaftlichen Faktoren vereinnahmt, sondern auch die Architektur als willkommenes Werbemittel und Alleinstellungsmerkmal entdeckt. Das Gebaute sollte nicht mehr länger nur als Hülle für die zu beherbergenden Kunstwerke dienen, sondern selbstständig eine aufregende Außenwirkung entwickeln.

Auch aufgrund der Tatsache, dass der Museumsbau durch die relativ limitierten Reglementierungen heute noch eine der wenigen letzten wirklich freien Entwurfsaufgaben darstellt, kam es im Bereich dieser Bauaufgabe

zu immer mehr spektakulären und in ihrer Ausformulierung selbst an Kunstwerke erinnernde Museumsentwürfe.

Herangehensweise Die Aufgabe dieser Arbeit soll es sein, die erwähnten Entwicklungen aufzuzeigen und anhand von Beispielen zu erörtern. Ziel ist es, einen historischen Überblick über die Entwicklung der Institution der Museen zu geben.

Das Hauptaugenmerk soll hierbei vor allem auf Kunstmuseen liegen, da sich auch der abschließende Entwurf dieser Arbeit auf ein solches Museum beziehen soll.

Wichtig hierbei ist es, ein Verständnis für die Grundlegenden Ideen solcher Institutionen zu erarbeiten und diese sodann in Kontrast zu jenen der Museumsentwicklung der letzten Jahrzehnte seit dem sogenannten Bilbao-Effekt zu setzen. Auch auf die in diesem Zusammenhang entstandenen Folgen soll im Laufe dieser Arbeit eingegangen werden, um die politischen und wirtschaftlichen Inanspruchnahmen sowohl der Institutionen als auch der Architektur anschaulich darzustellen.

Das Erarbeitete soll dann anhand der Entstehungsgeschichte des Grazer *Kunsthause*s erörtert werden. Dieses dient als interessantes Beispiel für Tendenzen in der heutigen Museumsarchitektur und konnte auch nur unter enormen politischen Anstrengungen und aus dem klaren Wunsch nach einer architektonischen Ikone entstehen, um Überlegungen betreffend der künftigen Stadtentwicklung zu beflügeln. Schließlich soll die gesammelte theoretische Arbeit die Grundlage für einen Entwurf bilden.

2. Museumsbegriff



01 Seignac Guillaume,
The Muse

1 Vgl. te Heesen 2012, 19.
2 te Heesen 2012, 19.
3 Vgl. Walz 2016, 8.

4 Vgl. Fliedl 2009, 15.
5 Vgl. Naredi-Rainer 2004, 13.
6 Vgl. te Heesen 2012, 20.

7 Vgl. Findlen 2004, 25-30.
8 Vgl. Baur 2010, 21.

Im alltäglichen Sprachgebrauch neigen wir dazu, bestimmte Begriffe und deren Bedeutung zu vermischen. So auch im Falle des Museums: Für dieselbe Institution verwenden wir den Begriff Museum, ein anderes Mal den der Ausstellung und dann wieder jenen der Sammlung.¹ Dies ergibt sich wohl aus deren historischer Nähe zueinander. Immer wieder überschneiden sich diese Begriffe in ihrem Entwicklungsstrang und bewegen sich in einem eng verwobenen Spannungsfeld zueinander. Diese verwobenen Zusammenhänge bestehen bis heute fort und man könnte meinen, sie hätten diese Begriffe untrennbar miteinander verbunden. Die dennoch bestehenden Unterscheidungen in aller Kürze: „Eine Ausstellung findet nicht notwendigerweise im Museum statt, und eine Sammlung muss kein Museum sein.“²

Obwohl wir also im Sprachgebrauch dazu tendieren, diese Begriffe als Synonyme zu verwenden, zeigt diese banale Einsicht sehr gut die begrifflichen Unterschiede auf. Nachfolgend soll es in dieser Arbeit vor allem um den zusammenführenden Begriff des Museums gehen.

In seiner ursprünglichen Form wird der Begriff Museum auf das griechisch-lateinische Wort ‚museio/museum‘ zurückgeführt und bedeutet so viel wie Musensitz oder Musenheiligtum.³ Die antike Mythologie beschrieb diesen Ort als jenen, an dem die Musen ihre Erinnerungs- und Weissagemacht in Tanz und Gesang ausübten.⁴ In baulicher Hinsicht handelte es sich hierbei noch um Schreine oder kleine Tempel, welche an die verehrungswürdigen Orte gebunden waren. Als Anlehnung an jene Musenheiligtümer entwickelte sich der Begriff in der Antike dann später zur Bezeichnung der bekannten Schulen der Philosophie und Dichtkunst weiter.⁵ In der zeitlich etwas späteren lateinischen Bedeutung stellt sich eine Variation ein. Hier spricht man bereits von einem Ort der gelehrten Beschäftigung. Meist waren diese Orte mit einem Altar ausgestattet und mit einer Lehrstätte und deren Sammlungen verbunden. Die Verehrung und der gelehrte Dialog sind somit jene Stichworte, welche die weitere Entwicklung des Museumsbegriffs prägen. Es handelt sich somit um einen Ort des Studiums, der auch die notwendigen Werkzeuge und Sammlungen umfasst.⁶ Das wohl bekannteste Beispiel jener Zeit, welches sich

ebenfalls den Begriff des ‚museion‘ als Eigennamen zuschrieb, war die Bibliothek von Alexandria. In diesem Zusammenhang muss auch auf den griechischen Begriff der ‚pinakothekē‘ hingewiesen werden, welcher so viel bedeutet wie Bildersaal oder Gemäldesammlung. Zu antiken Zeiten waren hiermit jedoch noch Teile der privaten Häuser bezeichnet, in denen Gemälde oder Bilder verwahrt wurden und erst sehr viel später sollte der Begriff mit dem einer öffentlichen Einrichtung gleichgesetzt werden.

Im weiteren historischen Verlauf bleibt der Begriff des Museums nun über einige Zeit vergessen und stagniert in seiner Bedeutung. Denn die mittelalterlichen Schatzkammern, Kirchengeschicklichkeiten und diversen Privatsammlungen der Oberleute spielten zwar in der historischen Entwicklung der Institution des Museums eine wichtige Rolle, entfalteten jedoch nur wenig Bedeutsamkeit, wenn es um die Schärfung der Begrifflichkeit desselben ging. Was blieb, war die Definition als Ort der Kontemplation in verschiedenster Hinsicht.

Erst in der Renaissance sollte der Begriff im Zusammenhang mit der Rückbesinnung auf die Antike wiederentdeckt werden. In erster Linie fungierte der Begriff Museum hier als imaginärer Raum. Er steht für eine Vielzahl von Ideen, Bildern und Institutionen. Auch in Verbindung mit dem Aufkommen künstlerischer Sammlungen ist der Begriff nicht auf materielle Dinge beschränkt. Er stellt sich als Kumulation, Klassifikation und Ordnung von Wissen dar und beschreibt so sowohl Bücher als Gedichtsammlungen, Reiseführer, Bibliotheken als auch Sammlungsverzeichnisse.⁷

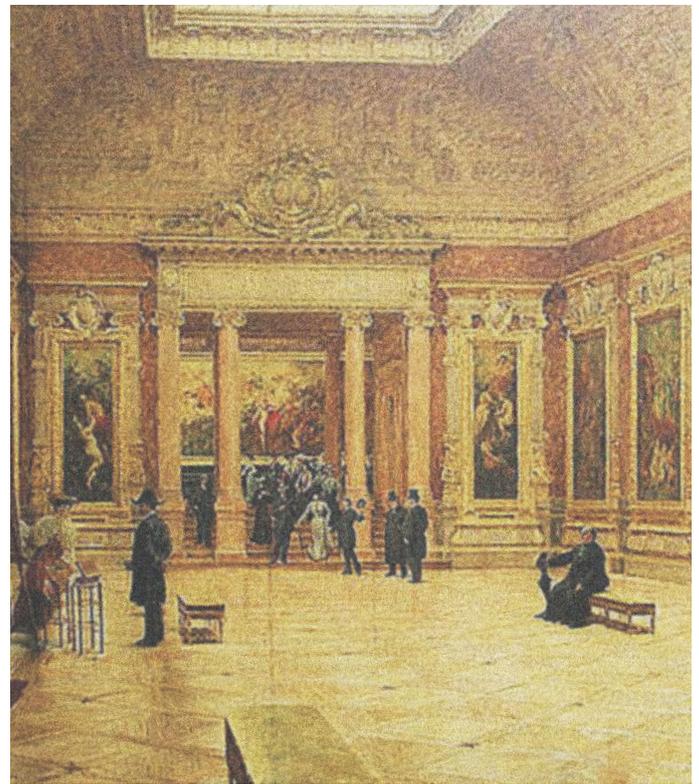
Im 16. und 17. Jahrhundert ergibt sich dann eine enge Bindung zwischen den Begriffen ‚musaeum‘ und ‚studio‘. Diese entwickelt sich vor allem durch das Aufkommen der humanistischen Gesellschaftsschicht, welche in solchen Einrichtungen zu arbeiten (studieren) pflegte. Diese Studierstuben waren Orte der konzentrierten Kontemplation und des Rückzugs, also private Orte mit exklusiver Funktion für ihre Eigentümer*innen.⁸ Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts wandelte sich das Museum, beeinflusst durch das Voranschreiten der Kultur auch außerhalb der Universitäten und Kirchen, hin zu einer sich öffnenden Einrichtung und näherte sich dem



02 Johannes Vetten
Gelehrter in der Studierstube, seine Brille absetzend

9 Vgl. Findlen 2004, 39.
 10 Vgl. Naredi-Rainer 2004, 1.
 11 Vgl. Baur 2010, 22.

12 Vgl. Blank/Debelts 2002, 176.
 13 Blank/Debelts 2002, 176.
 14 Brockhaus 1820, Bd. 6, 667.
 15 Vgl. Blank/Debelts 2002, 20.



03 Louis Beroud
 Salle Ruben musee du Louvre

Begriff der ‚galleria‘ an.⁹ Hierbei handelte es sich bereits um einen direkt an architektonische Entwicklungen angelehnten Begriff, welcher sich mit speziellen Raumtypen in den Schloss- und Palastbauten in Frankreich und Italien in Zusammenhang bringen lässt.¹⁰

Das 18. Jahrhundert brachte nur wenige Fortschritte mit sich. Das Museum wird zu dieser Zeit mehr als historisch geladener Ausdruck betrachtet und nach der Wiederentdeckung der Antike auch mit den damaligen Kultstätten in Verbindung gebracht. Für die – den heutigen Museen ähnelnden – Einrichtungen wurden so Wortbildungen aus Objektbezeichnungen und Raumformen verwendet und führten zu Begriffen wie Naturalienkammer, Münzkabinett und Gemäldegalerien.¹¹

Um 1800 öffnet sich schließlich das Verständnis des Museums hin zur Beschreibung eines Ortes der Geselligkeit und des öffentlichen Vergnügens. Darunter fielen nun auch Einrichtungen wie Ausstellungen, Kaffeehäuser, Bibliotheken und Orte der Kunst- und Wissenschaftsvorstellungen.¹²

Erst durch die folgenden Ereignisse der französischen Revolution und die damit einhergehenden Museumsgründungen schob sich schließlich „die

Bedeutungsschicht des Museums als Sammlung beherbergender Ort ins Zentrum“.¹³ Der Brockhaus von 1820 beschreibt das Museum nun als „zur Ansicht der Kenner, zum Genusse der Kunstfreunde, zur Befriedigung der Neugierigen und zur Belehrung von Schüler und Meister“.¹⁴ Daneben kam es in der Begrifflichkeit auch zu einer klaren Abgrenzung zu den antiken Bedeutungen und zu einer Hinwendung zur Definition als öffentlich zugängliche Einrichtung. Viele all jener politisch und sozial definierten Begriffe, die auch heute noch als aktuell gelten, entstanden zu dieser Zeit.¹⁵ So ist auch der uns heute geläufige Museumsbegriff in jene Entstehungsperiode einzuordnen. Auch heute noch definieren wir Museen über ihre öffentliche Zugänglichkeit und deren Sammlungen. Dem gegenüber stehen die Ausstellungshäuser und Räumlichkeiten, welche nicht über eigenständige Sammlungen und Depots verfügen und Exponate nur temporär behausen. Erweitert wird die Definition der Museen heute weiters durch bestimmte Tätigkeiten, welche sich vor allem als die fünf Kernaufgaben des Museums artikulieren lassen: Sammeln, Bewahren, Erforschen, Ausstellen und Vermitteln.

3. Geschichte der Museen

04 Albert Tournaire
Tresor des Atheniens



16 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 13.
17 Ebda., 13.
18 Vgl. Hoffmann 2016, 12.

19 Vgl. Brockhaus 2006, Bd.19,146.
20 Vgl. Pomian 1987, 23.
21 Ebda., 26-28.

22 Vgl. Vieregge 2008, 21.
23 Ebda., 21.

Das Museum in der uns heute bekannten baulichen Ausformulierung ist, ähnlich wie auch der Begriff selbst, das Ergebnis einer fortwährenden historischen Entwicklung. Die ersten Sammlungen – und ein Museum setzte lange Zeit das Sammeln voraus – entwickelten sich aus dem natürlichen Verhalten der Menschen und derer Gebräuche, womit sie als Phänomen so alt sind, wie die Menschheit selbst. Im Laufe der Geschichte haben Menschen gewissen Objekten stets einen höheren Stellenwert zugeschrieben und somit versucht, diese von alltäglichen Gegenständen zu unterscheiden. Das im räumlichen Gefüge eines Museums gezeigte stellt somit eine besondere Art der Sammlung dar, welche versucht, vor allem menschengemachte Gegenstände unter gewissen Kriterien zu sammeln und zu konservieren. In einem eigens dafür vorgesehenen Ort werden so Natur- oder Kunstgegenstände – zumindest vorübergehend – dem ökonomischen Kreislauf entzogen und in einem geschützten Rahmen zur Schau gestellt.¹⁶

Die Schatzhäuser der Antike

Die ersten Ansätze einer eigenständigen Museumsarchitektur entstanden bereits in der Antike mit den griechischen Schatzhäusern, den ‚thesauroi‘.¹⁷ Hierbei handelte es sich meist um kompakte, tempelartige Gebäude, welche in die Siedlungsstruktur größerer Anlagen mit eingebunden waren. In ihnen wurden die den jeweiligen Gottheiten geweihten Opfergaben verwahrt. Das ‚sacrum‘ (Opfergabe) ging so zum Heiligtum und in den Besitz der jeweiligen Gottheit über und sollte danach dementsprechend geschützt aufbewahrt werden. Diese Tatsache spiegelte sich auch in der Struktur der Gebäude wieder. Die Front bildete meist eine typische Tempelordnung aus Sockel, Säulen und einem darüber liegenden Giebel, welche den Besucher*innen vor dem Eintritt den Stellenwert des Gebäudes und dessen Inhalt vermitteln sollte. Alle übrigen Seiten des Gebäudes waren, auch zum Schutz der sich darin befindlichen Weihgeschenke, aus massiven Wänden und dem Umfeld gegenüber geschlossen.¹⁸ Weiters handelte es sich bei diesen – wie bei den meisten Tempeln jener Zeit – um öffentliche Einrichtungen, weswegen man sie auch als die ersten öffentlichen Ausstellungsräume bezeichnen könnte. Eines der

bekanntesten Beispiele hierfür waren die Schatzhäuser der Tempelanlagen in Delphi, wovon jenes der Athener*innen, welches um 500 v. Chr. entstand, noch heute zu besichtigen ist. Diese waren entlang der heiligen Straße, welche über einen Weg zum *Apollon-Tempel* mit dem *Orakel von Delphi* führte, aufgereiht und beherbergten die Weihgeschenke der jeweiligen Städte an das Orakel.

Auch humanistische Interessen führten in der Antike bereits zu architektonisch bedeutenden und weitaus komplexeren Einrichtungen.¹⁹ Hier ist vor allem der im 3. Jahrhundert v. Chr. gegründete Tempelkomplex *museion* in Alexandria zu erwähnen. Diese Einrichtung beherbergte nicht nur die sagenumwobene Bibliothek von Alexandria, sondern auch ein umfassendes Forschungszentrum, in dem sich gelehrte Personen ungestört ihren Studien widmen konnten.²⁰

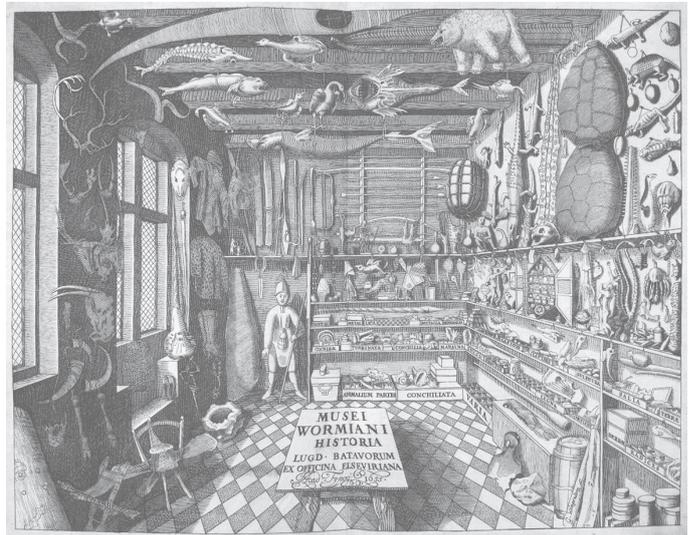
Etwas später begannen die Römer*innen auch außerhalb der Tempelanlagen Räumlichkeiten für private Sammlungen anzulegen. Allen voran waren es die großen Kaiser und Generäle, welche prunkvolle Privatsammlungen errichteten. Die auf ihren Raubzügen bis in den mittleren Osten erbeuteten Kulturgüter sollten ihnen helfen, ihren gesellschaftlichen Status zu untermauern und diesen nach außen zur Schau zu stellen. Zu Zeiten Vitruvs (1. Jahrhundert v. Chr.) war die Mode des Sammelns unter wohlhabenden Römer*innen bereits derart verbreitet, dass dieser in seinem Idealentwurf für den Hausbau bereits einen eigenen Raum für Skulpturen und Gemälde vorsah.²¹

Die Schatzkammern des Mittelalters

Im Mittelalter trat dann vor allem die Kirche mit großem Interesse an Objekten für ihre Reliquien- und Schatzkammern in Erscheinung. Diese Einrichtungen entstanden auch als Folge der Kreuzzüge und dem damit verbundenen Verlangen, die geraubten Gegenstände bewahren und ausstellen zu können.²² Dem so entstandenen Reliquienkult konnten sich auch die damaligen Herrschaftshäuser nicht entziehen. Die Reliquien versprachen besondere Schutzfunktionen, nicht nur für die Einzelperson, sondern für ganze Städte und Königreiche.²³



05 Sandro Botticelli
Die Geburt der Venus



06 Ole Worm
Museum Wormianum

24 Vgl. Pomian 1987, 32.
25 Vgl. Walz 2016, 41.
26 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 19.

27 Vgl. te Heesen 2012, 33.
28 Ebda., 33.
29 Vgl. Viereggs 2008, 25.

30 Vgl. te Heesen 2012, 35.
31 Ebda., 33.
32 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 19.

Die Kirche positionierte sich in Folge als öffentliche Aufbewahrungsstätte wertvoller Heiligtümer. Menschen nahmen lange Pilgerfahrten zu Kirchen und anderen Glaubensstätten in Kauf, um die Reliquien zu bestaunen und sich ihrer nachgesagten Kraft zu bemächtigen. Je bekannter und wertvoller die Reliquie, desto wichtiger konnte auch die beherbergende Kirche werden. Dies machten sich die Glaubenshäuser ganz bewusst zunutze, um dem Expansionswunsch aus Rom weiter nachzugehen. Auch Kunstgegenstände wie Gemälde, Wandbehänge oder Figuren wurden in den Kirchen aufbewahrt und ausgestellt.²⁴ Zumeist verlangte dies aber ein gewisses religiöses Nahverhältnis der Exponate.

Dieser Entwicklung nacheifernd wurden schließlich auch an den Höfen der Herrscherfamilien Schatzkammern angelegt. Diese Räume hatten vorerst keine ihrer Funktion angemessene architektonische Planung erfahren. Es handelte sich um einfache Kammern, in denen der Besitz in Kisten oder Schränken versperrt wurde, um ihn vor Diebstahl zu bewahren. Aufbewahrt wurden von Kleinodien über Schätze auch Evangelien und diverse Prunkgegenstände. Das Verlangen, die Güter auszustellen oder der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ging nicht über die rein dekorativen Besitztümer hinaus. Man versuchte über die gesammelten Objekte vor allem den Herrschaftsanspruch zu untermauern und göttlichen Segen zu erlangen. Nur bei besonderen Ereignissen wurden Reliquien und Schätze aus den Lagerstätten hervorgeholt, um sie prunkvoll inszeniert dem Volke zu präsentieren und damit die erhabene Stellung zu verdeutlichen.

Neben diesen Schatzkammern gab es am Hof auch häufig noch Räume, die als ‚studiolo‘ (Studierzimmer) bezeichnet wurden. Hierbei handelte es sich um ein Privatgemach, welches in die fürstlichen Räumlichkeiten eingebunden wurde, einen individuell gestalteten Raum, der Sammlungen aus Gegenständen entsprechend der Interessen der Fürst*innen beherbergte und als Vorläufer der später folgenden Kunst- und Wunderkammern der Renaissance betrachtet werden kann. Nur besonderen Gästen wurde der Zugang zu diesen Räumlichkeiten gewährt.²⁵

Die Kunst- und Wunderkammern

Die Renaissance gilt als Ausgangspunkt der Entstehung des Bautypus des Museums.²⁶ Mit der Wiederentdeckung der Antike und dem damit neu aufkommenden Bewusstsein für Ästhetik wuchs auch wieder das Interesse daran, sich mit schönen Dingen zu umgeben und zu schmücken. Anfänglich etablierten sich an den Höfen des Adels Kunst- und Wunderkammern, welche noch auf die undifferenzierte Sammlung von ‚Artificialia‘ (Kunstgegenstände) und ‚Naturalia‘ (Naturobjekte) ausgelegt waren.²⁷ Auch der aufkommenden Einfluss der Humanist*innen ließ Räumlichkeiten entstehen, in denen das Wissen der Welt in Form von Büchern, Objekten und Bildern an einem Ort zusammengestellt und präsentiert werden sollte.²⁸ Gespeist wurden diese Kammern großteils durch Objekte aus den – nun gebräuchlichen – Expeditionen in fremden Ländern und Kulturen.²⁹ Die geschlossenen Räume mit einer unendlichen Anzahl an von Exponaten angefüllten Wänden, Regalen und Schränken, hatten noch keinen architektonischen Anspruch oder besonderen Planungsaufwand erhalten, sondern wurden in die bestehenden Palast- und Schlossräumlichkeiten eingebunden und sollten vor allem Neugier und Staunen bei ihren Besucher*innen auslösen.³⁰ Diese waren zwar noch nicht einer allgemeinen Öffentlichkeit zugänglich, aber dienten funktional bereits der Repräsentation.³¹ Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür war das *Musei Wormiani Historia* in Kopenhagen. Diese – durch einen Arzt namens Ole Worm begründete – Wunderkammer hatte zu ihrer Zeit eine große Bekanntheit erreicht und ist bis heute noch Teil des Geologischen Museums in Kopenhagen.

Erst der 1508 von Donato Bramante im Auftrag von Papst Julius II. geschaffene Statuenhof (*Cortile Ottagono*) im *Belvedere* des Vatikan kann als erste gezielt für den Zweck einer künstlerischen Aufstellung entwickelte Architektur betrachtet werden.³² Hierbei handelt es sich um einen achteckigen Innenhof, der an jeder Ecke und an den Längsseiten mit Nischen zur Aufstellung von Plastiken versehen wurde. Der quadratische Grundriss mit eingeschlossener Rotunde sollte später als Grundlage für viele Museumsbauten dienen. Noch heute steht dieser Hof demselben Zweck zur Verfügung und beherbergt bekannte Skulpturen wie die *Laokoongruppe*.

Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts beginnen sich – diesem Anstoß folgend – die Kunst- und Wunderkammern der Höfe zugunsten speziellerer Sammlungen aufzulösen, welche sich spezifischen Themengebieten verschrieben. So etablieren sich in weiterer Folge Antikensammlungen, Naturalienkabinette, Warenkabinette oder Gemäldegalerien und damit auch neue Ansprüche an die Architektur.³³

Die Naturalienkabinette und Gemäldegalerien

Ab dem 16. Jahrhundert begannen sich nun spezielle Raumtypen, welche bewusst der Aufstellung künstlerischer Exponate dienten, zu etablieren. So entwickelte sich im architektonischen Exkurs zunächst noch kein eigener Gebäudetypus, sondern der Raumtyp der Galerien, welcher die Kunstsammlungen an den Palästen und Schlössern der europäischen Herrschaftshäuser beherbergen sollte.³⁴ Vorerst als Wandelhallen und zum Zweck der Repräsentation geschaffen, handelte es sich meist um Säle, welche längsseitig von einer oder beiden Seiten natürlich belichtet wurden.³⁵ Die 1581 durch Bernardo Buontalenti adaptierten Räumlichkeiten der *Uffizien* geben hierfür ein glänzendes Beispiel ab. Er führte nicht nur die Umgestaltung der ursprünglich als Verwaltungsbau geplanten Galerien von Giorgio Vasari zur Aufstellung der Kunstsammlung der Medici durch, sondern ergänzte das heute noch weltbekannte Museum auch durch die Schaffung der *Tribuna*. Hierbei handelt es sich – wahrscheinlich als Anlehnung an den zuvor erwähnten *Cortile Ottagono* im Vatikan – um einen oktogonalen Raum, welcher zusätzlich durch eine Kuppel bekrönt wurde. Die Kuppel verfügt weiters über ein zentrales Oberlicht, welches wiederum stark an die Bauweise des *Pantheons* in Rom erinnert und zu jener Zeit als Idealentwurf für einen Ausstellungsraum mit natürlicher Innenraumbelichtung stand.³⁶

Der weitere Verlauf des 17. Jahrhunderts brachte schließlich auch eine endgültige Trennung der Sammlungen der Naturwissenschaften von jenen der bildenden Künste. Zur Ausstellung der ‚Artificialia‘ und ‚Naturalia‘ wurden nun jeweils eigene Räumlichkeiten geschaffen. Ziel war es, spezifischere Zusammenstellungen anzulegen und die Fachbereiche getrennt voneinander zu präsentie-

ren. Gerade auch der Wunsch, den Aufstellungen eine gewisse Ordnung einzuschreiben, die Vergleichbarkeit der Exponate zu ermöglichen und somit die Zusammenhänge besser verständlich zu machen, stand im Mittelpunkt dieser Entwicklung. Dazu gehörte auch die zeitliche Einteilung der Exponate. Mit der Trennung der beiden Bereiche begann auch eine – in architektonischer Sicht – jeweils unterschiedliche Entwicklung einzusetzen. Der neu entwickelte Gedanke eines Bildungsauftrages und die Vermittlung gewisser Inhalte an ein öffentliches Publikum flossen nun in die Überlegungen der räumlichen Kompositionen ein.³⁷ In den Naturalienkabinetten führte das transparente Kabinett die wilde Ordnung der Wunderkammern in ein geordnetes System der verglasten Schaukästen über.³⁸ Auch die neu angelegten Forschungs- und Lehrmittelsammlungen zeugten von der Absicht, Wissen zu vermitteln.³⁹ Den aufkommenden Kunstmuseen des 18. Jahrhunderts lag meist der neue Raumtyp der Galerie zugrunde, oft auch durch einen Zentralraum mit einer überkuppelten Rotunde ergänzt, welcher sich zum Standardrepertoire der jungen Gebäudetypologie entwickeln sollte.⁴⁰ Das 1769–77 von Simon Louis du Ry errichtete *Museum Fridericianum* in Kassel kann wohl als erster, nur dem Zweck der Kunstausstellung gewidmeter Bau gesehen werden. Das für die Sammlungen des Grafen Friedrich II errichtete Gebäude war von dessen Hof losgelöst und als eigenständige und öffentliche Einrichtung konzipiert worden. Das Museum sollte nun also nicht mehr länger nur als Ausdruck des Reichtums der Herrscher*innen dienen, sondern sich zu einer öffentlichen Bildungseinrichtung entwickeln. In architektonischer Hinsicht handelte es sich – der neu entwickelten Typologie folgend – um einen streng symmetrischen, zweigeschossigen und dreiflügeligen Galeriebau, welcher über einen Zentralraum mit vorgelagerter Säulenreihe und Portikus erschlossen wird.⁴¹

Die Museumsgründungen

Das Ende des 18. Jahrhunderts gilt als der Ausgangspunkt der uns heute bekannten Institution des Museums. Im Mittelpunkt dieser Entwicklung stand nun der Wohlfahrtsgedanke der Gesellschaft als Ganzes.⁴² Kunst- und Naturmuseen stellten sich zukünftig als ausdifferenzierte Einrichtungen dar.



07 Johann Zoffany
Tribuna der Uffizien



08 Eugène Delacroix
Die Freiheit führt das Volk



09 Johann Heinrich Tischbein der Ältere
Die Einweihung des Denkmals Friedrichs II.
(Museum Fridericianum)



10 Karl Friedrich Schinkel
Altes Museum Berlin

43 Vgl. Walz 2016, 47.
44 Vgl. te Heesen 2012, 48-49.
45 Vgl. Viereggs 2008, 43.

46 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 20.
47 Vgl. te Heesen 2012, 59.
48 Vgl. Walz 2016, 48.

49 Vgl. Walz 2016, 49.
50 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 21.
51 Vgl. Walz 2016, 49.

Die Etablierung des neuen Museumsgedanken wird vor allem mit der französischen Revolution im Jahre 1789 in Zusammenhang gebracht. Vier Jahre nach deren Ausbruch, am 10. August 1793, ging die Sammlung des königlichen Palasts in Paris in das Eigentum der Nation über. Mit dem Ende der fürstlichen Sammlungen durch die Guillotine war der Gedanke der ‚Partrimoine‘ geboren. Dieser Akt der Überführung in den ideellen und materiellen Besitz aller stellte ein Novum dar.⁴³ Durch diesen – mit der Aufklärung zusammenhängenden – sozialen Wandel kam es auch zu einer umfassenden Umstrukturierung im kulturellen Betrieb.

Der *Louvre* – damals *Musée central des arts* – wurde so zu einem Vorzeigeprojekt der Museumsentwicklung. Dazu zählten vor allem die nationalstaatliche Verankerung der Institution, die Zentralisierung der Sammlungen, die geregelten Öffnungszeiten, der für alle Besucher*innen mögliche Zugang und das angestrebte Ziel einer Bildungseinrichtung für das Volk.⁴⁴ Hier entstand nun also ein Kunstmuseum, in dem der Bildungsgedanke erstmals an erster Stelle stand und die Objekte zum Allgemeingut erklärt wurden. Es stellte somit einen Prototyp von Museum dar, welches eine neue Funktion wahrzunehmen hatte: Eine Funktionalisierung der Sammlung nach wissenschaftlichen Kriterien für ein öffentliches Publikum.⁴⁵ Diese Ereignisse machten die Öffnung für ein breites Publikum und den damit entstehenden Bildungsauftrag schließlich zu den zentralen Themen der europäischen Museen. Es ging nicht länger um die Repräsentation einer einzelnen Person oder einer Glaubensidee, sondern um den Menschen und dessen Verhältnis zu den gezeigten Exponaten. Dies veränderte die architektonische Auseinandersetzung im Museumsbau und allem voran den Stellenwert einer solchen Bauaufgabe.

Exemplarisch für diese Entwicklung steht der Museumsentwurf von Jean-Nicolas-Louis Durand aus den Jahren 1802–05, welcher die endgültige Etablierung des Museums als eigenständige Bauaufgabe und Gebäudetypus untermauern sollte. Den bereits etablierten architektonischen Merkmalen folgend, bildete Durand in seinem Entwurf eine streng symmetrische Vierflügelanlage aus, in deren Mitte sich eine überkuppelte Rotunde erhob. Umringt wurde diese wiederum durch vier weitere – auch als Gale-

rien ausgeführte – Innenflügel, welche in Form eines griechischen Kreuzes durch vier Höfe unterteilt wurden. Obwohl jener Entwurf nicht errichtet werden sollte, übte seine Veröffentlichung großen Einfluss auf die folgenden architektonischen Entwicklungen aus.⁴⁶ Das 19. Jahrhundert feierte den neuen Typus und wurde schließlich auch zum Jahrhundert der großen Gründungsakte.⁴⁷ Das schnelle Wachstum der Museen führte auch schnell zu ersten Spezialisierungen. Von Kunstmuseen über naturkundliche und kulturhistorische Museen bis zu technischen Museen versuchte man nun, die unterschiedlichsten Themengebiete spezifisch aufzuarbeiten.

Das Museum im 19. Jahrhundert

Nach dem Entstehen dieser typologischen Grundordnungen setzt eine – mit der Entwicklung der Wissenschaften in Verbindung stehende – weitere Differenzierung der Museen ein. In größeren Institutionen kam es somit zur Bildung von untergeordneten Departements, wie einer ägyptischen oder orientalischen Aufstellung, in kleinere Einrichtungen hingegen begann man sich immer spezielleren Fachrichtungen zuzuwenden. Dadurch wurden auch die Leitungspositionen der Museen neu verhandelt. Immer mehr fachwissenschaftliche Kräfte fanden Einzug in die Führungsriege. Bildende Künstler*innen wurden von Kunsthistoriker*innen ersetzt und untermauerten somit den neu entstandenen Bildungs- und Forschungsauftrag.⁴⁸ In dieser heroischen Gründerzeit der neuen Museen entwickelt sich auch das heute ureigene Anspruchsniveau an dessen räumlichen Qualitäten.⁴⁹

Eines der ersten Bauwerke dieser neuen Bauaufgabe, welches von 1823–30 mit erheblichem planerischen Aufwand errichtet wurde, war das *Königliche Museum* in Berlin, heute *Altes Museum* Berlin.⁵⁰ Erbaut und geplant durch Karl Friedrich Schinkel, mit der Aufgabe zur Humanisierung der Nation⁵¹, handelte es sich um ein ganz der Kunst gewidmetes Bauwerk. Schinkel formulierte das Gebäude, welches sowohl Gemälde als auch Plastiken beherbergen sollte, auf einem Sockel stehend mit einer kolossalen Kolonnade aus. Dies sollte zum einen die Anlehnung an die gedeckten Säulenhallen der Antike betonen und zum anderen den öffentlichen Charakter des Bauwerks – als gleichwertig neben den zuvor wichtigsten Bau-



11 Leo von Klenze
Alte Pinakothek

aufgaben wie Dom und Palast – unterstreichen.⁵² Den zweigeschossige Innenraum inszenierte Schinkel, dem Vorbild der französischen Idealentwürfe folgend, in vier beidseitig belichteten Flügeln, in deren Mitte sich eine Rotunde, flankiert von je einem Innenhof, ausbildet. Ergänzt wurde das Gebäude schließlich auch durch neuartige und von Schinkel eigens erdachte Elemente, wie der repräsentativen, zwischen Kolonnade und Rotunde eingeschobenen Erschließung.

Das *Alte Museum* Berlin und die 1836 fertiggestellte *Pinakothek* in München – erbaut durch Leo von Klenze – stellen Prototypen einer neuen emanzipierten Museumsarchitektur dar und legten den Grundstein für die daraus folgende Entwicklung einer neuen Gebäudetypologie. Während sich Schinkel mit dem Museum in Berlin noch stark an den französischen Museumsentwürfen orientierte, schlug Klenze mit dem Entwurf der *Pinakothek* bereits einen neuen Weg ein. Inspiriert durch die Ästhetik der italienischen Palazzi des 16. Jahrhunderts entwickelte er einen langgestreckten Galeriebau, welcher mit seiner beidseitigen natürlichen Belichtung zur idealen Ausstellung von Gemälden dienen sollte. Im Obergeschoss ergänzte er die Hauptsäule weiters mit Oberlichtern für eine weitreichendere Ausleuchtung. In den kurzen Querflügeln, welche die Hauptgalerien flankieren, waren schließlich die Erschließung und – völlig neu – auch Verwaltungsräume angeordnet.⁵³ Noch heute dient dieses Gebäude als ein Vorzeigeprojekt des Museumsbaus und wurde nach Beschädigung im 2. Weltkrieg durch einen Umbau von Hans Döllgast um repräsentativen Treppenanlagen, ein Museums-Café und einen Museumsshop ergänzt.

Reformbewegung im frühen 20. Jahrhundert

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ergibt sich schließlich die erste Krise der zuvor noch durch den Gründungsschwall gefeierten Einrichtung des Museums. Aus dem zuvor propagierten Bildungsgedanken entwickelt sich nach und nach eine fundamentale Skepsis gegenüber der Aufgabe eines Museums.⁵⁴ Vor allem die Kunstmuseen sahen sich nun massiver Kritik der künstlerischen Avantgarde ausgesetzt. Kritisiert wurde eine Institution „deren

Widersprüchlichkeit in der Zersetzung dessen liegt, was sie zur Geltung bringen soll“.⁵⁵ Damit spielte man auf die verstaubte Funktion der Museen als schlichter Bewahrer der Kunst an und versuchte nun auch weitere Funktionen einzubringen. Auch die Avantgarde der Architektur setzte sich lieber mit der Schaffung neuer sozialer Räume auseinander als schlicht solche zur Ausstellung von Kunst zu erdenken. Die durch den wachsenden industriellen Fortschritt, welcher auch starken Einfluss auf den Kunstmarkt ausübte, beeinflussten Generationen sahen im Museum nun ein Grab der Geschichte, ein verstaubtes Mausoleum der Vergangenheit. Die architektonischen Formen der Museen des 19. Jahrhunderts mit ihrer historischen Anmutung stellten die Vergangenheit aus und schienen diese – ebenso wie die Exponate – zu konservieren. Sie waren vor allem durch die Schutzfunktion gegenüber ihrem Inhalt geprägt.

Man forderte also neben einer Öffnung der Institutionen in das Jetzt und der Erweiterung musealer Aufgaben hin zur Unterstützung der Kunst der Gegenwart auch eine Neuinterpretation der Bauaufgabe und deren Raumnutzung.⁵⁶ Allem voran aber ging es um die Öffnung der Museen gegenüber dem ästhetischen Fortschritt und eine Überwindung des bisher vorherrschenden Gedankens des Bewahrens hin zum schnelllebigen Puls der Zeit. Eine Lösung suchte man in neuen Sammlungs- und Ausstellungsstrategien, welche nicht mehr enzyklopädisch-historischen sondern ästhetischen Ansprüchen folgten. Man setzte nun weniger auf eine große Anzahl auszustellender Objekte, als mehr auf sorgfältig ausgewählte und repräsentative Exponate, welche sich vor allem über ihre Einzelwirkung entfalten sollten. Der ästhetische Anspruch begann, einen neuen Stellenwert zu erhalten. Es entwickelte sich so eine Auffassung des Kunstmuseums als neutrales Atelier, das auf die ästhetische Kraft des Kunstwerks vertraute. In diesem Zusammenhang entstand schließlich auch die uns heute noch geläufige Hängung von Einzelbildern vor einer weißen Wand.⁵⁷ Des Weiteren führte auch die Tatsache, dass die Institution des Museums mittlerweile durch den geforderten Bildungsauftrag zu einem modernen Massenmedium geworden war, zu einer Abwendung von der Typologie des repräsentativen Gebäudes.⁵⁸



12 Installation view of the exhibition
"Cubism and Abstract Art."
at The Museum of Modern Art



Vorreiter dieser neuartigen Museums-idee war das 1939 eröffnete *Museum of Modern Art (MoMA)* in New York. Die Architekten Philip L. Goodwin und Edward D. Stone planten hier – ganz dem neuen Museums-gedanken folgend – einen unpräzeden Bau, welcher aus dem Wohnhauscharakter des alten Bestandsgebäudes heraus entwickelt wurde. Der Entwurf verzichtete bewusst darauf, das Gebäude als repräsentativen Monumentalbau zu inszenieren und versuchte es reduziert in seinem bürgerlichen Kontext zu belassen, um das moderne Museumsgebäude so von seinem früheren Pathos zu befreien.⁵⁹ Auch in räumlicher Hinsicht positionierte sich das *MoMA* in einer Vorreiterrolle. Anstatt der sonst repräsentativen, mit Gemälden oder Exponaten überfüllten Räume setzte man hier sehr früh auf kleine und intime Galerien, welche nur einzelne – in gebührendem Abstand zu einander exponierte – Kunstwerke enthielt. Zwar war das Konzept des ‚White Cubes‘ zu dieser Zeit noch nicht als solches benannt, doch kann das *MoMA* bereits als frühes Beispiel hierfür genannt werden.

Entwicklungen nach 1945

Die gewonnenen Ideen überstanden selbst die dunklen Zeiten der Schreckensherrschaft des NS-Regimes und die damit verbundene Instrumentalisierung der Museen. Auch nach 1945 führten sich so die bereits Anfang des 20. Jahrhunderts eingeleiteten Museumsreformen fort. Durch die ungebrochene Popularisierung und Pädagogisierung der Museen kam es nun endgültig zur Abkehr von den repräsentativ klassizistischen Bauten des 19. Jahrhunderts, deren Strahlkraft endgültig erloschen schien, nachdem sich auch die totalitären Systeme Europas ihrer bedient hatten.⁶⁰

Durch die in den 50er Jahren weitergehende Trennung von funktionalen Einheiten innerhalb des Museums kam es auch zu einer neuen Ausdifferenzierung im Ausstellungsbereich. Um ein umfangreicheres Angebot im Ausstellungsbetrieb zu gewährleisten, teilten sich die Räumlichkeiten nun in ständige Ausstellungen der hauseigenen Sammlungen und solche für temporäre Wechselausstellungen auf.⁶¹

In den Jahren der Nachkriegszeit bis in die 60er Jahre kam es in räumlicher Hinsicht nun großteils zur

Konstruktion neutraler ‚White Cubes‘ – der Kunst gegenüber möglichst neutraler und dienender Ausstellungsräume. Auch das Äußere ordnete sich – ganz dem Gedanken der Moderne folgend – dieser Funktion unter.

Doch schon 1959 hatte Frank Lloyd Wright mit dem *Guggenheim Museum* in New York einen völlig neuen Ansatz geschaffen. Durch den aufkommenden erweiterten Kunstbegriff beeinflusst etablierte er das Museum als architektonisches Kunstwerk für sich. Er forderte ganz bewusst die Kunst heraus und verstand die Architektur nicht mehr nur als dienende, sondern gleichgestellte Disziplin.⁶² Er inszenierte das Gebäude als trichterförmige Spirale, welche über einem sockelartigen Eingangsgeschoss aufsteigt. Eine durch den trichterförmigen Raum abfallende Rampe, welche über ein Oberlicht belichtet wird, gestaltete er als Neuinterpretation des musealen Rundgangs aus. Durch den prominenten Hauptraum erhält das Gebäude von außen eine stark plastische Anmutung und gibt ihm somit eine leicht wiederzuerkennende Form. Auch im Innenraum führt dies zu einer Neuerung: die Exponate sind nun erstmals gezwungen, sich mit einem ungewöhnlichen räumlichen Setting zu arrangieren, welches sich auch auf die Wahrnehmung durch den Besucher auswirkt.

Mit diesem künstlerischen Anspruch, welcher nun vom Gebäude selbst kommuniziert wurde, etablierte er im Museumsbau einen völlig neuen Ansatz. Spätestens ab diesem Moment ergibt sich eine bis heute ungelöste Problematik des modernen Museumsbaus: Nämlich die Positionierung der Museumsarchitektur zwischen der – durch die Moderne propagierten – Funktionserfüllung und einer adäquaten architektonischen Repräsentation, welche sich immer weniger auf traditionelle Formen stützt, sondern sich selbst den Anspruch an eine künstlerische Aussage stellt.

In den 70er Jahren folgten schließlich auch Ideen zu variablen Raumkonfigurationen und multifunktionalen Gebäuden. Durch die bereits erwähnte Etablierung eigener Räumlichkeiten für sich ändernde Ausstellungsthematiken und Objekte ergab sich ein neuer Anspruch auf Flexibilität und variable Raumnutzungen. Erste Ansätze hierfür waren bereits ein Jahrhundert zuvor mit den offenen Grundrissen der



14 Frank Lloyd Wright
Guggenheim Museum New York



15 Joseph Paxton
Crystal Palace

- 63 Vgl. von Naredi-Rainer 2004, 27.
- 64 Ebda., 27.
- 65 Ebda., 27.
- 66 Ebda., 28.

Glasbauten – wie dem 1851 für die Weltausstellung in London von Joseph Paxton erbauten *Crystal Palace* – gegeben. Doch erst 1974 sollte diese Idee schließlich auch für einen Museumsbau erneut aufgegriffen werden, nämlich mit dem Entwurf des *Sainsbury Centre* in Norwich von Norman Foster.⁶³ Foster griff bei diesem Gebäude die Konzeption Paxtons auf und legte alle tragenden Elemente in die Ebene der Außenhülle. Somit erreichte er einen im Grundriss völlig freigespielten Ausstellungsbereich, welchen er zusätzlich am Kopfende des Baukörpers mit einer Glasfassade und Blick auf den vorgelagerten Garten zur Belichtung des Innenraums abschloss. Auch die von Mies van der Rohe bereits 1968 in Berlin verwirklichte *Neue Nationalgalerie* lässt sich grundsätzlich in die neue Kategorie der flexiblen Raumcontainer einordnen.⁶⁴ Van der Rohe ließ sich jedoch bei seinem Entwurf noch sehr stark durch die Formen des Museumsbaus im 19. Jahrhundert inspirieren. Er versuchte die bereits überwunden geglaubten Formensprachen mit Hilfe der neu zur Verfügung stehenden Baumethoden in die Moderne zu übersetzen, indem er das Erdgeschoss als Sockel für eine darauf sitzende, tempelartige Ausstellungshalle inszenierte. Zwar gelang ihm das auch, geschah dies jedoch unter Einbußen in der Nutzbarkeit und einem zu jener Zeit in struktureller Hinsicht eher geringem Innovationsgewinn. Ganz anders sah das noch 1937 bei seinem unverwirklichten Entwurf *Museum für eine kleine Stadt* aus. Schon hier kritisierte van der Rohe – mit einem, nur aus einem einzelnen völlig frei bespielbaren Raum bestehenden, Entwurf – das bis dahin schlechte Zusammenspiel zwischen der vorherrschenden Museumsarchitektur und der darin präsentierten Kunst. Seine Lösung sollte die

größtmögliche Flexibilität in der Zurschaustellung der Exponate bieten. Dieser Idee folgend und das wohl bestes Beispiel für die neu entstehende Typologie ist das ein Jahrzehnt nach der *Neuen Nationalgalerie* (von 1972–77) erbaute *Centre Pompidou* in Paris.⁶⁵ Renzo Piano und Richard Rogers verwirklichten hier einen völligen Gegenentwurf zu den vorher üblichen Museumsbauten und öffneten die Struktur zu einem frei bespielbaren Universalraum, der auch nach außen in völlig neuer Weise mit seinem städtischen Umfeld kommunizierte.

Im weiteren Verlauf kam es nach den 70er Jahren zu einer weit gefächerten Entwicklung im Bereich des Museumsbaus. Vor allem die immer stärkere Wechselbeziehung zwischen kulturellen Praxen und die damit in Zusammenhang stehende Globalisierung übten einen starken Einfluss auf Architekturschaffende aus. Eine anhaltende Diversifizierung der Kunstobjekte und des Kunstbegriffs selbst führten zu sich stetig ändernden Anforderungen an die strukturellen Ausgestaltungen der Räumlichkeiten. Nicht zuletzt der in den letzten Jahren immer stärker aufkommende Anspruch als identitätsstiftender und wirtschaftliche Entwicklungen bestimmender Faktor ließ vielfach individualisierte architektonische Formgebungen entstehen.⁶⁶

Heute beeinflusst vor allem die weiter voranschreitende Erweiterung der Funktionen, die das Museum zum Erlebnisort macht und es so nicht zuletzt zum identitätsstiftenden Standortfaktor erhebt, die Entwicklungen am stärksten. In den vergangenen Jahren sind auch immer öfter die politischen Einflüsse auf die Bauaufgabe spürbar in den Vordergrund getreten.



16 Ludwig Mies van der Rohe
Neue Nationalgalerie

4. Museen der Gegenwart

18 Cedric Pricea
Inter-Action Centre



17 Richard Rogers & Renzo Piano
Centre Pompidou



Das Museum des 21. Jahrhunderts scheint – in seiner Position als gesellschaftlicher Anlaufpunkt – einem neuen Drang nach Sensation ausgesetzt zu sein. Durch den heute stets vorhandenen Zugriff auf Information und das damit geminderte Interesse potentieller Besucher*innen wird es für Museen immer schwerer, sich als traditionelle Bildungseinrichtung im Zentrum des kulturellen Alltags zu halten. So suchen diese neue Wege um sich die Aufmerksamkeit der Gesellschaft zu sichern. Als neues Modell des Erfolgs haben sich spätestens seit dem Jahrhundertwechsel jene Museen durchgesetzt, welche imstande waren, eine möglichst große mediale Berichterstattung auf sich zu ziehen. Dadurch schweben uns heute, wenn wir an ein Museum denken, auch bestimmte Bilder vor. Meist sind es die spektakulären Bilder von Bauten, welche wir aus den Medien kennen. Auch das Verständnis dessen, was ein Museum als Institution leisten sollte, hat sich nachhaltig gewandelt. Es geht nicht mehr vorrangig um einen kulturellen Bildungsauftrag, das Museum soll mehr können. Es ist Erlebnisort, öffentliche Einrichtung, sozialer Anziehungspunkt und Publikumsmagnet, Ort der Lehre, Reflektor für soziokulturelle Impulse, ökonomischer Antrieb für ganze Regionen und nicht zuletzt, um allen diesen Ansprüchen auch eine angemessene Bühne zu geben, eine architektonische Ikone.⁶⁷

Diese Neuorientierung der Bauaufgabe begann in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts. Vor allem die gesellschaftlichen Zerwürfnisse der 60er Jahre, welche für einen weitreichenden Wandel der kulturellen Institutionen eintraten, spielten hier eine tragende Rolle. Die Museen sollten die Kunst nicht mehr nur beherbergen und dieser eine geeignete Bühne bieten, sie sollten sich nach außen öffnen, dem sozialen Umfeld entgentreten und sich zu einem Anlaufpunkt für alle gesellschaftlichen Schichten entwickeln. Durch den weitgehenden Interpretationsspielraum dieser Anforderungen und die in den folgenden Jahren schnell aufeinanderfolgenden Architekturströmungen war das Museum in Folge nicht mehr länger auf eine klare Form zu reduzieren. Die Moderne, die Postmoderne, der Dekonstruktivismus sowie der darauf folgende Minimalismus begannen nach und nach, das etablierte architektonische Bild des Museums als Wächter*in des kulturellen Erbes abzulösen.⁶⁸ Trotz der unter-

schiedlichen Zugangsweisen der verschiedenen Strömungen begann sich im Museumsbau ein Trend zu ambitionierten architektonischen Entwürfen durchzusetzen.

Spätestens die Umsetzung des *Centre Pompidou* von Renzo Piano und Richard Rogers in Paris (1971–77) führte als frühes Beispiel diese Entwicklungen an. Die hoch technologische Anmutung des Gebäudes wurde sehr stark durch die richtungsweisende Theoriearbeit, welche in den 60ern von Architekten wie Cedric Price oder *Archigram* geleistet wurde, beeinflusst. Diese sahen in neuen Technologien eine unterstützende Kraft in der Etablierung neuer flexibler Raumkonstellationen. Sowohl Price mit seinem *Fun Palace*, einer interaktiven und aus einer hoch adaptierbaren Struktur bestehenden Kultureinrichtung, als auch Cook mit Konzepten wie der *Plug-In City*, welche ein ähnliches Modell auf einen urbanen Maßstab anwendete, hatten großen Einfluss auf die architektonische Konzeption des *Centre Pompidou*.⁶⁹ Die technisch-maschinelle Anmutung des Gebäudes, welche durch die außenliegenden Tragstrukturen und Leitungsführungen kommuniziert wird, hatte vorrangig die Aufgabe, die typologische Ausformulierung als universellen und offenen Raum zu ermöglichen und diesen für eine Vielzahl an Funktionen freizuspielen. Gleichzeitig gab diese dem Gebäude aber auch eine starke symbolische Wirkung. Man wollte weg vom Image des abgeschlossenen Containers als Schatzkammer der Kunst, hin zu einer Einrichtung der Kommunikation und der Interaktion im Zusammenspiel mit dem urbanen Umfeld. Denn nach den fundamentalen kulturellen Zerwürfnissen der Studierendenproteste von 1968 ging es auch darum, einen Identifikationspunkt für eine neue Öffentlichkeit zu schaffen und damit ein Zeichen des Konsens zu setzen.⁷⁰ Es sollte ein öffentlicher Anlaufpunkt für alle gesellschaftlichen Schichten entstehen und für jeden eine geeignete kulturelle Funktion beherbergen. Darin ist auch ein Wendepunkt in der Museumsarchitektur zu sehen. Die Architektur sollte nun eine Strahlkraft entwickeln, um möglichst viele unterschiedliche Besuchergruppen anzulocken und diesen die Möglichkeit geben, sich mit dem Gebäude zu identifizieren. Richard Rogers und Renzo Piano inszenierten das *Centre Pompidou* hierfür bewusst als monumentale Kulturmaschine. Ergänzt durch

Funktionen wie Café, Shop und Aussichtsplattformen, welche heute in jedem größeren Museum zu finden sind, boten sich nun auch alternative Aktivitäten zu den angestammten Funktionen. Das Museum war somit nicht mehr nur Ort der Bildung und Kontemplation, es lud die Menschen ein, ihre Freizeit dort zu verbringen.

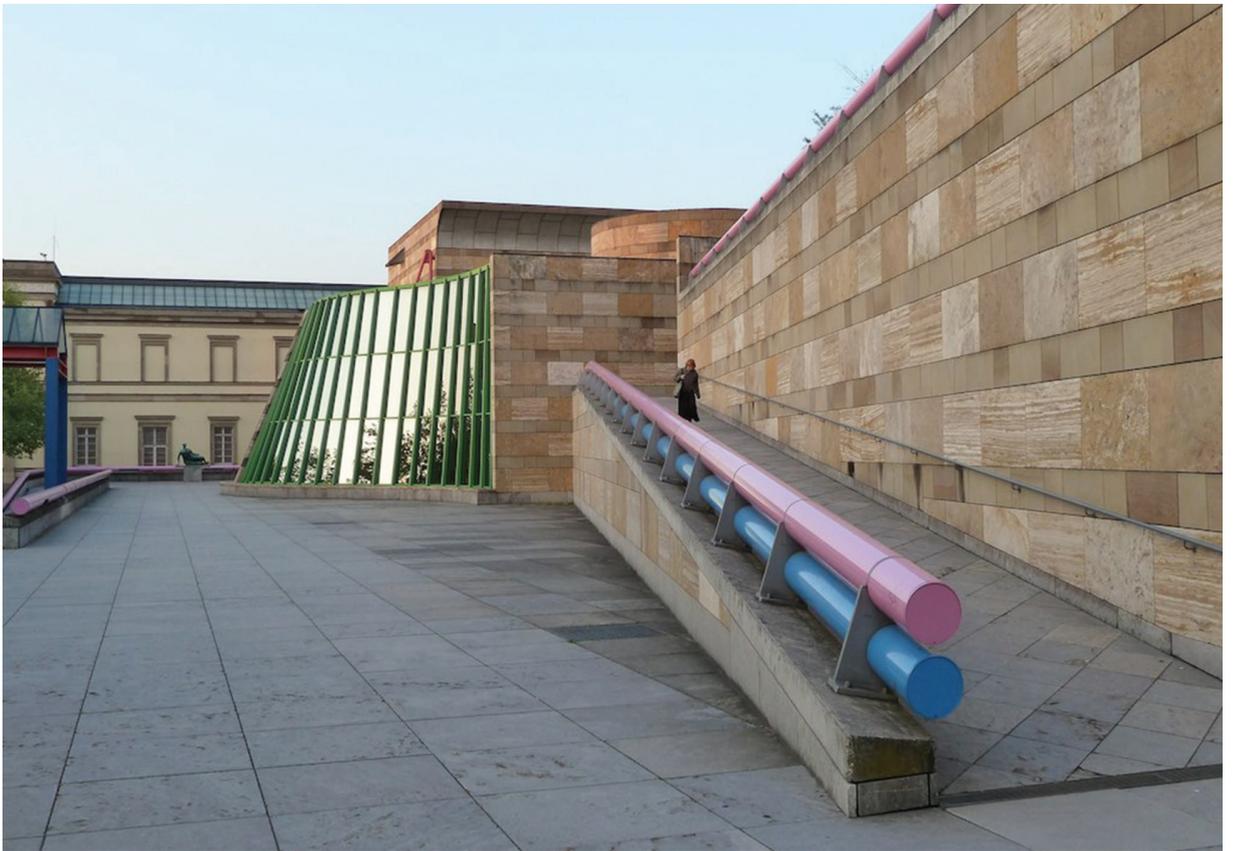
Der damit erfolgte Umschwung von der dienenden Architektur hin zu einer emanzipierten Inszenierung des Gebäudes und die dadurch aufkommen- den Konkurrenz gegenüber der zu beherbergenden Kunst führte zu einem Bruch in der Entwicklung der Museen hin zu einer Kultur der Massen und der Unterhaltung.⁷¹ Aufgrund des großen kommerziellen und wirtschaftlichen Erfolgs des Gebäudes und der medialen Aufmerksamkeit, die diesem zukam, wurde es schnell zum Vorbild für viele nachfolgende Museums- und Kulturprojekte rund um die Welt. Die Museen wollten nicht mehr nur Kunst beherbergen und ausstellen, sondern auch selbst etwas darstellen. Man sollte sich mit der gebauten Struktur identifizieren können, um dann mit ihr vielseitig in Interaktion zu treten.

Die Postmoderne der 80er Jahre entwickelte die ikonographischen Ansätze der Museumsarchitektur unter Rückgriff auf altbewährte historische Elemente weiter. Die vermeintlich erfolgte Wiederbelebung der Museen hatte zu einem gesellschaftlichen und politischen Bedarf nach öffentlichen und touristischen Anlaufpunkten geführt. James Stirling leistete 1983 mit seiner Erweiterung der *Staatgalerie Stuttgart* zur *Neuen Staatgalerie* einen weiteren Beitrag zur Emanzipation des neuen Museumsbildes. Der dreiflügelige Bau der *Alten Staatgalerie* blieb im Ensemble bestehen und beherbergt weiterhin die Enfilade aus mehreren aneinandergereihten Ausstellungsräumen. Die Erweiterung im Erdgeschoss umfasst – den neu etablierten Funktionen des Museumsbau folgend – einen Bereich für Wechselausstellungen, einen Veranstaltungsraum, sowie Service- und Technikräume. Diese werden um einen – als Anlehnung an Schinkels Rotunde interpretierbaren – kreisrunden Außenraum, welcher als Skulpturenhof dient, arrangiert.⁷² Stirling nimmt mit dem Zentralraum ein bekanntes Element aus den Idealentwürfen des Museumsbaus im 19. Jahrhundert auf und interpretiert diesen neu. Ergänzt durch

einen öffentlichen Durchgang mit Café und als offener Raum konzipiert, verändert er das Wertverhältnis des früheren Herzstücks der Ausstellungsarchitektur und macht damit die Besucher*innen, die Öffentlichkeit und auch das urbane Umfeld zu bestimmenden Charakteren des Raums. Mit der Einbindung dieser städtebaulichen Komponente eröffnet Stirling ein weiteres Feld im Diskurs der neuen Museumsarchitektur.

Der in den 90er Jahren folgende Minimalismus schien vorerst dem Spektakel der Museumsarchitektur ein Ende setzen zu wollen. Nicht von einem Repräsentationsgedanken getrieben, sondern von der Idee einer dienenden und funktionalen Architektur ergänzte der Minimalismus den nunmehrigen Pluralismus der Bauaufgabe Museum. Peter Zumthor schuf 1997 mit dem *Kunsthhaus Bregenz* ein sehr anschauliches Beispiel. Städtebaulich betrachtet teilt er das Gebäude in zwei unterschiedlich große Kuben. Dem Kleineren schrieb er sowohl die Verwaltung des Museums, als auch ein Café im Erdgeschoss mit einer Erweiterung auf den ausladenden Vorplatz ein. Der zweite, etwas größere Kubus hingegen blieb nur der Ausstellungsfläche vorbehalten.⁷³ In diesem stapelte Zumthor die vollverglasteten Ausstellungsräume übereinander. Diese wurden als offene und universelle Räume konzipiert, welche zusätzlich durch ein ausgeklügeltes Deckensystem natürlich belichtet werden. Die Erschließung führt in einem Rundgang jeweils hinter den tragenden Wandelementen versteckt durch das Haus. Der geschlossene, mit nur wenigen Materialien gestaltete Innenraum stellt eine Anlehnung an den ‚White Cube‘ dar. Nach außen artikuliert das Gebäude aufgrund seiner schlichten Ausformulierung einen starken Kontrast zu seinem städtischen Umfeld. Gerade inmitten der alten Stadtstruktur von Bregenz entwickelt das zurückhaltende Gebäude Zumthors durchaus skulpturalen Charakter und tritt dadurch bewusst in den Vordergrund. Der minimalistische Entwurf wirkt auf den ersten Blick zurückhaltend und neutral, betrachtet man ihn jedoch in seinem urbanen Umfeld, ergibt sich ein konträres Bild. Durch diesen Umstand vermittelt auch Zumthors Museum nach außen eine gewisse Symbolhaftigkeit und macht es zu einer Landmark der Stadt.

Egal ob man nun also das *Kunsthhaus Bregenz* von Peter Zumthor, die *Neue Nationalgalerie* von James



19 James Stirling
Neue Staatsgalerie



20 Peter Zumthor
Kunsthhaus Bregenz



21 Frank O. Gehry
Guggenheim Museum Bilbao

Stirling oder das *Centre Pompidou* von Renzo Piano und Richard Rogers betrachtet, sie alle kommunizieren über ihre äußerliche Erscheinung ein Alleinstellungsmerkmal. Zum einen gegenüber ihrer architektonischen Umgebung, zum anderen in ihrer Stellung zu den beherbergenden Kunstwerken, aber vor allem auch gegenüber der Bauaufgabe selbst. So scheint es, als ob sich die bildhafte Architektur über ihren Inhalt zu erheben versucht und sich selbst zum neuen Hauptausstellungsstück erklärt. Diese Entwicklung wurde von vielen Museen durch die großen kommerziellen Erfolge, welche die Strahlkraft der architektonischen Entwürfe mit sich brachten, bereitwillig aufgenommen und auch weiter gefördert. Das Behältnis und seine Funktionen schienen nun genauso wichtig wie dessen Inhalt.

Der Bilbao-Effekt

Auch Frank O. Gehry wusste über diese Wirkung Bescheid, als er 1992 mit der Planung des *Guggenheim Museum* in Bilbao begann. Dieses Museum steht wie kein anderes für die weiterführenden Entwicklungen der Museumsarchitektur zu einer ökonomischen Treibkraft im Tourismus und Kulturbetrieb. Getrieben von den großen Erfolgen der ambitionierten Museumsentwürfe schloss sich die Guggenheim Foundation mit der Stadtregierung in Bilbao zusammen um ein Paradebeispiel für die Durchschlagskraft von architektonischen Landmarks unter Beweis zu stellen.

Bilbao war einst das größte wirtschaftliche und kulturelle Zentrum Nordspaniens. Über viele Jahrzehnte beherrschte die Industrie den Wirtschaftssektor der Stadt. Vor allem Stahlindustrie, Schiffsbau sowie der Handel und der Hafen bestimmten den Arbeitsmarkt.⁷⁴ In den 1980er Jahren kam es in der Region zu einer schweren Wirtschaftskrise. Als Folge des eingeläuteten Postindustrialismus konnte sich die angestammte Industrie der Stadt nicht mehr halten und es folgte eine Welle der Arbeitslosigkeit.⁷⁵ Folglich versuchte man, Möglichkeiten zu finden, das urbane Umfeld zu adaptieren, um so neue wirtschaftliche Impulse zu setzen. Ziel war es nun, eine soziale und wirtschaftliche Neuorientierung zu fördern.

Was heute als Bilbao-Effekt bezeichnet wird, bezieht sich auf die gezielte Neuausrichtung der Stadt zu ei-

ner Destination des Kulturtourismus und die daraus resultierenden Entwicklungen. Geprägt wurde der Begriff vor allem durch das 1997 von Frank O. Gehry geplante Satellitenmuseum der Guggenheim Foundation in Bilbao. Bis heute gilt das Museum als Ausgangspunkt, der den Umschwung Bilbaos von einer Industriestadt zu einer gefeierten Kulturmetropole ermöglichte. Das Museum wurde so zum wohl bekanntesten Beispiel dafür, wie eine Kultureinrichtung zum ökonomischen sowie urbanen Wandel einer Stadt beitragen kann.

Frank O. Gehry konzipierte auf dem alten Hafengebiet zwischen Bahngleisen und Autobahnbrücken ein einzigartiges Gebäude. Ein Kunstmuseum, sein Inneres nach außen tragend, selbst in skulpturaler Anmutung ausformuliert. Verkleidet mit einer geschwungenen und glänzenden Titanhülle, ergänzt durch Glas, ergibt sich ein bewusst konträres Bild zum Rest der Stadt.⁷⁶ Frank Gehry plante hier mehr als ein Museum. Das Gebäude wurde zu einer wiedererkennbaren Landmark und zum neuen Wahrzeichen von Bilbao. Die angestrebte Aufwertung der Stadt und die damit erwünschte Erzeugung von Aufmerksamkeit standen bereits im Voraus klar im Mittelpunkt des architektonischen Entwurfs. Die auffällige Hülle sollte die Menschen nicht nur in das Gebäude locken, sie sollte nebenbei auch die ganze Stadt zum Museum machen. Gehry schuf eine zeitgenössische Ergänzung und Interpretation der kulturell gewachsenen Strukturen der Stadt und deren historischer Monumente. Nicht mehr nur die Kunstwerke im Inneren des Gebäudes sollten Besucher*innen aktivieren, das Museum selbst wurde nun zum Hauptexponat im Kontext der umgebenden Industriearchitektur. Durch die große mediale Aufmerksamkeit für das Projekt schaffte es Bilbao fast über Nacht zu einer neuen Destination auf der kulturellen Landkarte aufzusteigen.

Natürlich war nicht nur der Bau des *Guggenheim Museums* für den Aufschwung der Stadt verantwortlich. Bereits im Vorhinein entwickelte die Stadtregierung in Zusammenarbeit mit verschiedenen regionalen Akteur*innen umfassende Strategien, um diesen Imagewandel erfolgreich und auf Dauer zu vollziehen. Dies beinhaltete unter anderem ein neues U-Bahnsystem mit Stationen von Norman Foster sowie einen neuen Flughafen von Santiago

Calatrava.⁷⁷ Auch mit der Förderung von Wohn-, Freizeit- und Gewerbeanlagen im Stadtzentrum und einer Neugestaltung der Flussufer sollten weitere Impulse für die Schaffung eines neuen attraktiven Umfelds gesetzt werden.⁷⁸ Doch der kommerzielle Aufstieg von Gehry's Gebäude erfolgte so rasant, dass dadurch die anderen Projekte nur mehr peripher in die Wahrnehmung der Medien gelangten. Mit der Hilfe der bereits weltweit etablierten Marke der Guggenheim-Museen und deren Branding konnte man das Gebäude gezielt medial vermarkten und bereits vor der Eröffnung einen großen Bekanntheitsgrad erzeugen. Was nun also von einem Musterbeispiel der Stadtentwicklung übrig blieb, war so vor allem der starke Eindruck „der gestalterischen Kraft“⁷⁹, den Frank O. Gehry mit seiner Museumsarchitektur hinterließ. Als gebautes Wahrzeichen und Symbol der Neuausrichtung Bilbaos schien das Museum weit über die Grenzen Spaniens hinweg. Die starke architektonische Ausformulierung als Skulptur hatte der Stadt viel Aufmerksamkeit zukommen lassen und die Tatsache, dass viele Tourist*innen heute gerade wegen des spektakulären Entwurfs von Frank O. Gehry Bilbao besuchen, hat wiederum zu einem – dieser Annahme entsprechenden – Boom in der Museumsarchitektur geführt. Der Mythos des Bilbao-Effekts war geboren.⁸⁰

Die Nachwirkungen

Für die Etablierung dieses Mythos waren aber vor allem auch die realen wirtschaftlichen Auswirkungen auf Bilbao und seine regionale Umgebung verantwortlich. Die Strahlkraft des Museums als kultureller Leuchtturm der Stadt brachte eine beispiellose ökonomische Entwicklung mit sich.

Pro Jahr wird das *Guggenheim Museum* von etwa 900.000 Tourist*innen besucht. Im Durchschnitt stammen 80% davon von außerhalb des Baskenlandes.⁸¹ Damit ist es eines der meist besuchten Museen Europas und wahrscheinlich das meistbesuchte außerhalb einer europäischen Hauptstadt.⁸² Hier von profitiert natürlich nicht nur das *Guggenheim Museum* selbst. Alleine die jährlichen Nächtigungen in der Region haben sich seit der Öffnung 1997 fast verdoppelt. Im Jahr 1996 lag die Zahl noch bei 1.980.466, wohingegen sie im Jahr 2009 bereits auf 3.743.209 gestiegen war.⁸³ Bilbao entwickelte sich

von einer Industriestadt zu einem beliebten Ausflugsort für Kulturliebhaber*innen und den Wochenend-Tourismus. Das *Guggenheim Museum* stellt hierbei wohl den wichtigsten Anziehungspunkt dar. Auch in der Kreativ- und Kulturwirtschaft der Stadt ist seit der Öffnung ein Wachstum zu verbuchen. Vor allem Sparten wie Grafik, Werbung, Kunst und der spezialisierte Einzelhandel konnten vom erhöhten Kulturtourismus profitieren.⁸⁴ Gerade im sonst eher unausgeglichene Verhältnis der Investitionskosten zu den Gewinnen zeigt sich ein besonderer Erfolg des Museums. In einer Zeit, in der Kultureinrichtungen zumeist über leere Kassen klagten und auch staatliche Subventionen nach und nach gekürzt wurden, hatte sich das Museum in Bilbao bereits 2006 – nur 9 Jahre nach dessen Eröffnung – selbst rückfinanziert.⁸⁵

Es scheint nicht weiter verwunderlich, dass diese Entwicklungen sowohl auf internationales Interesse von Stadtpolitiker*innen als auch anderer Museen stießen. Der große Erfolg Bilbaos bei seiner Neuausrichtung und die Außenwirkung des *Guggenheim Museum* erklärten so die Architektur zum neuen Allheilmittel gegen Stagnation in der Stadtentwicklung. Sie sahen nun in diesem Phänomen eine neue Möglichkeit sowohl urbane Gebiete zu beleben als auch mehr Besuchszahlen zu akquirieren. Dies sollte somit auch die Museumsarchitektur nachhaltig beeinflussen. Diese wurde nun instrumentalisiert, nicht um neue Entwürfe für die sich stets im Wandel der Zeit befindlichen Institution zu finden, sondern eher um gezieltes Architektur-Branding für Standortpolitik und Kulturindustrie zu betreiben.⁸⁶ Doch darf man nicht vergessen, dass in Bilbao vielschichtige Entwicklungen zusammengewirkt haben, um diesen Erfolg zu ergeben. Sowohl die Bemühungen der Stadtpolitik um eine wirtschaftliche Neuausrichtung, der Expansionswunsch der Guggenheim-Foundation sowie auch die neben dem Museumsprojekt verwirklichten Interventionen spielten hierbei eine tragende Rolle.⁸⁷ Doch durch den fantastischen Erfolg war der Aufstieg einer neuen Ausrichtung der Museumsarchitektur kaum mehr aufzuhalten. Folglich griffen viele Stadtpolitiker*innen hoffnungsvoll die Idee des Bilbao-Effekts auf, um mit dem Bau einer architektonischen Ikone diese Entwicklungen in ihre Stadt zu importieren.

88 Siebel 2015, 23.
89 Vgl. Schütz 2017, 44.
90 Vgl. van den Berg 2017, 189.

91 Vgl. van den Berg 2017, 190.
92 Schütz 2017, 56.
93 Vgl. Siebel 2015, 23.

94 Vgl. Curtis 2017, 59.
95 Siebel 2015, 24.
96 Vgl. Sauerbruch 2017, 17.

97 Vgl. van den Berg 2017, 187.
98 Siebel 2015, 257.
99 Vgl. Shipwright 2016, 50.

Von der Kultureinrichtung zur Ikone – Entwicklungen nach Bilbao

Das *Guggenheim Museum* hatte somit die Anforderungen an den Museumsbau erneut nachhaltig verändert. Basierend auf dem Erfolg und der damit zusammenhängenden Bekanntheit des Projekts entdeckten zum einen Stadtpolitiker*innen das Museum als Treibkraft in der Stadtentwicklung und zum anderen die Museen selbst die Architektur als willkommenes Alleinstellungsmerkmal für sich, welches vor allem darauf abzielen sollte, in einem wirtschaftlichen Zusammenhang „visuelle und emotionale Images zu erzeugen“.⁸⁸ Das postindustrielle Zeitalter einer globalisierten Gesellschaft, in dem Städte heute im Wettbewerb um Anerkennung und Tourismuszahlen kämpfen, verstärkte diese Entwicklung weiter. Waren die Einrichtungen des 19. Jahrhunderts noch Orte der Identitätsfindung mit einem individuellen Bildungsanspruch, sollte das Museum im 21. Jahrhundert mehr leisten können. Die Bauaufgabe sollte nun auch Aspekte der Imagepolitik abdecken. Basierte die frühere Museumsarbeit auf den 5 Kernaufgaben, dem Bewahren, Erforschen, Ausstellen, Vermitteln und vor allem dem Sammeln, so kommt durch die nun erwünschte Außenwirkung der Architektur eine weitere Aufgabe hinzu: das Repräsentieren.⁸⁹ Der Bau des *Guggenheim Museum* in Bilbao und seine Ausformulierung als kulturelles Symbol der Stadt stellte in dieser Entwicklung einen architektonischen Turning-Point dar.⁹⁰

Durch die nunmehr verstärkte Ausrichtung urbaner Räume auf den Kulturtourismus entstehen auf der ganzen Welt immer mehr neue Museen. Die Architektur wird hierbei zum Funktionsträger für individuelle Erlebnisse erklärt. Die Gebäude sollen unverwechselbar, photogen, exzentrisch und für die Broschüren und Postkarten der Stadt geeignet sein.⁹¹ Vom Umbau eines Kraftwerks zu einem der größten Museen der zeitgenössischen Kunst – der *Tate Modern* in London durch Herzog&deMeuron – über die Erweiterung des *Swiss National Museum* in Zürich von Christ&Gantenbein, bis hin zur *Espacio Andaluz de Creacion Contemporanea* in Cordoba von Nieto Sobejano: Diese Gebäude entstanden weniger aus einer Notwendigkeit oder aus dem dringenden Wunsch nach einer regionalen Kultureinrichtung,

als vorrangig aus Aspekten der stadtpolitischen Entwicklungspläne und als Anziehungspunkt für Tourist*innen. Als Mittel der „nationalen, städtischen und unternehmerischen Selbstbehauptung“⁹² geht es immer öfter auch darum, das Gebäude als Markenzeichen der Stadt zu positionieren und damit eine symbolische Aufwertung des Umfelds zu bewirken.⁹³

Inspiziert durch die Entwicklungen in Bilbao träumen Stadtpolitiker*innen vom internationalen Ruhm und erklären hierfür die Kunst- und Kultureinrichtungen der Stadt zu den neuen Motoren der urbanen Dynamik.⁹⁴

Museen werden dadurch weniger anhand des Umfangs oder der Bedeutung ihrer Sammlungen bewertet, sondern an der Zahl der generierten Arbeitsplätze, der Höhe ihrer Umsätze, den Besuchszahlen oder deren Werbewirkung für die Stadt. City-Branding und Imagepflege wurden in das Vokabular der Museumsarchitektur aufgenommen, um „ein gut verkäufliches Bild der Stadt“⁹⁵ zu erzeugen.

In einer oft als teilnahmslos bezeichneten Gesellschaft, in der das Internet und andere Medien den Großteil der Aufmerksamkeit auf sich ziehen, scheint es vorerst vielleicht auch gerechtfertigt, das Risiko des Entwurfs zu nehmen.⁹⁶ Das Museum als verführerisches Objekt wird zum Propagandaorgan der Stadt in Zeiten der Aufmerksamkeitsökonomie. Eine Ikone, welche den ausgestellten Objekten als Kunstwerk meist um nichts nachsteht und eine internationale Öffentlichkeit bewirbt.⁹⁷ „Der Leuchtturm soll auch aus weiter Ferne noch gesehen werden“.⁹⁸ Das Museum kann als Materialisierung des künstlerischen Anspruchs der Architektur gesehen werden und erhebt sich somit zu einem architektonischen Ausstellungsstück der Stadt. Die Architektur positioniert sich in derselben Art und Weise wie Gemälde und Skulpturen in einem Museum als Exponat und beginnt sich dadurch immer mehr von seinem Umfeld abzuheben, um auch möglichst große Aufmerksamkeit nach außen zu entwickeln.⁹⁹ Auch die wichtige Koppelung der Kultureinrichtung mit seinem gesellschaftlichen Umfeld als regionale Bildungseinrichtung scheint sich so nach und nach dem Wunsch nach Aufsehen erregender Architektur unterzuordnen. Die Zeiten, in denen die großen Sammlungen und Ausstellungen



22 Herzog & DeMeuron
Tate Gallery of Modern Art



23 Christ & Gantenbein
Swiss National Museum

gen die Besucher*innen scharenweise in die Museen lockten, scheinen heute vorbei zu sein. Das Museum hat heute mehr zu bieten. Es hat in Zeiten einer ästhetischen Gesellschaft auch mit seinem eigenen Auftreten zu überzeugen.

Ökonomisierung der Museen

Auch die Institutionen selbst haben für sich die Vorteile in dieser Entwicklung entdeckt. Die fortschreitende Ökonomisierung der Museen resultiert aus einem immer größer werdenden Interesse an einer wirtschaftlichen Vermarktung. Schlagwörter wie symbolische Ökonomie, Ökonomie der Aufmerksamkeit und ästhetischer Kapitalismus, welche den heutigen Museumsalltag prägen, entstanden durch ein wachsendes Nahverhältnis zwischen Wirtschaft und Kultur.¹⁰⁰ Vor allem auch die politische Popularität ambitionierter Museumsarchitektur spiegelt diese Tendenzen wieder. Doch sollte die Kultur nicht auf die Gefahren einer Indienstnahme durch die Wirtschaftspolitik vergessen,¹⁰¹ denn die Positionierung von Museen als Einrichtungen von wirtschaftlichem Interesse führt auch zu Veränderungen in deren Verwaltung und im kulturellen Betrieb. Einige bekanntere Institutionen haben sich so – neoliberalen Tendenzen in der Wirtschaft folgend – dem Markt gegenüber geöffnet und sich in ihrem öffentlichen Auftreten stark gewandelt. Weltweit operierende Museen, wie der *Louvre*, die *Guggenheim Foundation* oder die *Tate* verfolgen nun, ähnlich wie globale Unternehmen, einen weitgehenden Expansionsgedanken.¹⁰² Hierfür bedienen sie sich neuer, zumeist aus der Privatwirtschaft entlehnter Geschäftsmodelle und konzipieren franchiseartige Dependancen auf der ganzen Welt. Ähnlich wie bei bekannten Restaurant-Ketten werden Name und Branding gegen eine beträchtliche Lizenzgebühr an lokale Franchisenehmer*innen abgetreten, wobei die Entscheidungsmacht zumeist im Management der Zentrale verbleibt. Diese Satelliten-Museen werden dann mit den bereits vorhandenen Sammlungen bespielt, ohne Rücksicht auf die individuellen kulturellen Gegebenheiten der Regionen zu nehmen.¹⁰³ Die Konzeption als globales Museum ermöglicht größere Einnahmen und gleichzeitig den weiteren Ausbau und die verbesserte Positionierung der eigenen Marke. Dies soll vor allem auch durch eine aufregende Architektur, die das angestrebte Alleinstellungsmerkmal unterstreicht, erreicht werden. Visuelle Brands

und die damit einhergehende Suggestion der garantierten Erlebniskultur machen die Museen heute zu den beliebtesten touristischen Anziehungspunkten einer Stadt.¹⁰⁴ Egal ob in New York oder Bilbao, Besucher*innen wissen bereits im Voraus um das kulturelle Spektakel, welches sie erwartet.

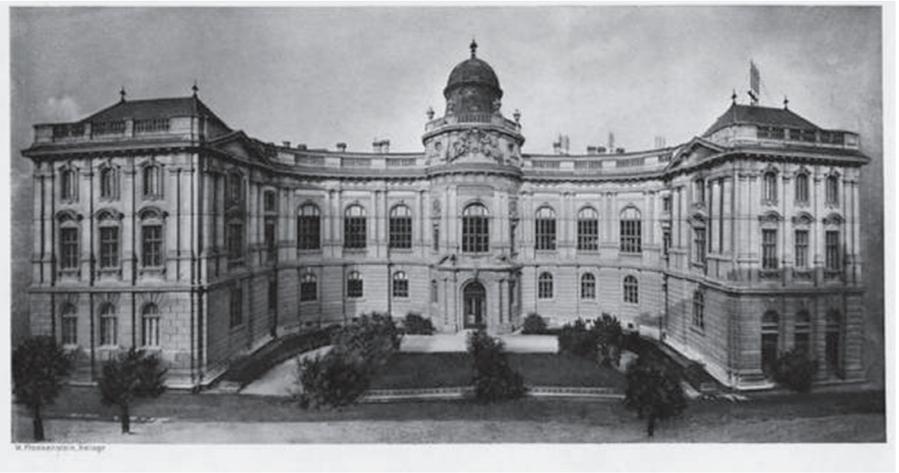
Museen werden dadurch mehr und mehr zum Bestandteil der Unterhaltungsindustrie und somit auch gezwungen, sich über Images am Markt zu platzieren, um sich von der stets wachsenden Konkurrenz abzuheben.¹⁰⁵ Hieraus resultiert dann der oft vollzogene Schulterschluss mit den Interessen der Stadtpolitik an einem Gebäude mit größtmöglicher Außenwirkung. Durch weitere Faktoren – wie die Streichungen staatlicher Fördergelder – sehen sich Museen auch immer öfter gezwungen, ihren Fokus von der Vermittlung kultureller Inhalte und dem Bildungsauftrag auf solche der Aufmerksamkeitsökonomie zu verschieben. Dies betrifft nicht nur die Art und Weise wie Museen architektonisch ausformuliert werden, sondern auch die Codierung der Institutionen selbst. Dies führt zu einer Eventification des Museumsbetriebs. Das Programm wird durch Abendveranstaltungen oder Happenings ergänzt, um die Besucher*innen auch außerhalb der Öffnungszeiten der Ausstellungen anzulocken.¹⁰⁶ Dies führt weiters zur Etablierung neuer Raumverteilungen. Mit der Einbindung konsumfördernder Funktionen wie Cafés, Restaurants, Museumsshops und Veranstaltungsräumen sollen weitere, auch weniger am Kulturbetrieb interessierte Besucher*innen angelockt werden.¹⁰⁷ Derartige Erweiterungen spielen mittlerweile eine tragende Rolle. Zum einen um die – durch die Kürzungen der Fördergelder – notwendigen Einnahmen zu sichern und zum anderen um das Museum weiterhin in das gesellschaftliche Geschehen seines Umfelds einzubinden und die Stellung als öffentlichen Anlaufpunkt zu verteidigen. Die dadurch entstehende Gefahr, dass es zu einem ungewollten Vorzug der Konsumzonen gegenüber jenen des Ausstellungsbetriebs kommt, ist heute durchaus gegeben. Konsumfreie Begegnungszonen und Ausstellungsbereiche werden somit oft gezwungener Weise – auch aufgrund sich verändernder gesellschaftlicher Verhaltensmuster – durch wirtschaftliche Funktionen ersetzt und der Museumsbesuch zum Konsumerlebnis von Kaffee über Bücher bis hin zu Designwaren.

4. Entwicklungen in Graz

24 Lesliehof in der Raubergasse 10



25 August Gunolt
Kulturhistorisches und
Kunstgewerbemuseum



Anhand der Entstehung des *Kunsthauses Graz* sind die Wandlungen in der Museumsarchitektur der letzten 20 Jahre anschaulich nachvollziehbar. Vor dem Jahr 2000 war ein Großteil der Museen der Landeshauptstadt in historischen Bauten untergebracht. So beherbergt Graz doch mit dem 1811 von Erzherzog Johann gegründeten *Universalmuseum Joanneum* bereits seit über 200 Jahren das älteste Museum Österreichs. Mit 12 Standorten in und rund um Graz stellt dieses – gleich nach dem *Kunsthistorischen Museum* in Wien – heute die zweitgrößte Einrichtung des Landes dar. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Stadt Graz kein Museumsgebäude, welches speziell für diesen Zweck geplant worden war. Trotz der Vorreiterrolle des *Universalmuseum Joanneum* – durch die vergleichsweise frühe Gründung und dessen umfangreiche Sammlungstätigkeit – sollte ein eigens dafür erdachter Museumsbau noch einige Zeit auf sich warten lassen. Fast ein Jahrhundert lang stellte man die ständig wachsende Sammlung an Gegenständen im eigens dafür angekauften Gebäude des Benediktinerstifts St. Lambrecht aus.¹⁰⁸ Die Immobilie in der Raubergasse 10 erfüllte in Form eines Stadthauses die Anforderung an ein Museum und eine damit in Zusammenhang stehende repräsentative Anmutung nur sehr unzureichend.

1894 sollte in Graz (ebenfalls im Verbund des *Joanneums*) das erste eigens dafür geplante Museumsgebäude entstehen. Das *Kulturhistorische und Kunstgewerbemuseum* in der Neutorgasse 45, von August Gunolt geplant, war ein Museumsbau im Sinne des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁹ Das Gebäude wurde stilistisch – dem Historismus folgend – im Neobarock ausgeführt. Erschlossen durch eine zentrale Rotunde wur-

de es durch zwei geschwungenen Flügeln ergänzt, welche schließlich in einem Rundgang durch die Galerien führen. Das Treppenhaus lokalisiert sich direkt im Anschluss an den Zentralraum. Erstmals tritt das Gebäude auch mit einer repräsentativen Fassade nach außen in Erscheinung und kommuniziert die Funktion als Museum in den Stadtraum von Graz.¹¹⁰

Trotz folgenden räumlichen Erweiterungen des *Joanneums* im gesamten Stadtbereich von Graz fehlte es weiterhin an einer angemessenen Einrichtung für zeitgenössische Kunst. Das *Joanneum* konzentrierte sich vor allem darauf, seine Sammlungen universell zu erweitern und dem gesetzten Bildungsauftrag des Gründervaters zu entsprechen. Dies bedeutete für die Aufstellungen in den Galerien eine historisch geordnete Aufarbeitung der Kunstgeschichte und somit auch ein dementsprechend kleines Raumangebot für zeitgenössische Arbeiten. Auch die 1914 erfolgte Teilung der *Landesbildgalerie* in die *Alte Galerie* und die *Neue Galerie* änderte daran wenig. Zwar entstand mit der *Neuen Galerie*, welche heute noch in den Räumlichkeiten der Neutorgasse 45 beherbergt ist, auch ein Anlaufpunkt für zeitgenössische Kunst, doch beschränkt diese sich auf grafische Werke und schloss zusätzlich noch den gesamten Zeitraum des 19. Jahrhunderts ein. So sollte es also noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dauern, bis sich eine solche Einrichtung etablieren konnte. Dieser Umstand resultierte jedoch auch aus den politisch unruhigen Zeiten, welche der Jahrhundertwende folgten und in zwei Weltkriegen gipfelten.

In den 1950er Jahren wurde dann die Idee eines Museums für zeitgenössische Kunst wieder auf-

gegriffen. Nun wurde ein Gebäude an prominenter Stelle im Stadtpark, in der Nähe des Grazer Burgtors geplant. Schließlich öffnete am 20. Juni 1952 das *Künstlerhaus* an genannter Stelle seine Pforten. Bei dem von Robert Haueisen geplanten Gebäude handelt es sich um einen kompakten Stahlskelettbau mit einem, über ein großes Oberlicht gespeisten, zentralen Ausstellungsraum mit anschließendem Seitenschiff und einer den Zentralraum ergänzenden Apsis. Dem Hauptausstellungsraum ist ein kompaktes, dreiseitig verglastes Foyer vorangestellt. Weiters wird die Ausstellungsfläche durch ein Untergeschoss erweitert. Nach außen greift der Architekt in subtiler Art wohlbekannte Stilmittel des klassischen Museumsbaus auf und stellt das Gebäude leicht erhöht auf einen Sockel, welcher über eine repräsentative Treppe an der – durch eine gerasterte Glasfassade an einer Säulenreihe erinnernden – Hauptansicht erschlossen wird.¹¹¹ Das Gebäude kommuniziert hierdurch seine öffentliche Funktion klar nach außen. Dies geschieht – noch im Kontrast zu den aktuellen Tendenzen in der Museumsarchitektur – unter Rücksichtnahme auf die Funktion als öffentliche Bildungseinrichtung, jedoch ohne den Gebrauch großer architektonischer Gesten. Das Gebäude stellt somit eine Neuinterpretation bereits etablierter Elemente in der Gebäudetypologie Museum dar und dient bis heute der zeitgenössischen Kunst mit seinen atmosphärischen und flexiblen Raumkonstellationen als Ausstellungsraum. Die Struktur mit ihren 290 m² Raumfläche wurde jedoch vorrangig mit der Intention errichtet, der Unterstützung lokaler Vereinigungen von Künstler*innen nachzukommen, nicht um Ausstellungen von internationaler Ausrichtung zu beherbergen. Dadurch entstand schon wenige Jahre nach seiner Erbauung erneut Bedarf an einer größeren Einrichtung.

Vor allem die ab 1963 sehr erfolgreich in Graz abgehaltene *Trigon-Biennale* spielte hierbei eine entscheidende Rolle. Die Dreiländerbiennale Österreichs, Jugoslawiens und Italiens setzte sich mit zeitgenössischer bildender Kunst der Austragungsländer auseinander und entwickelte sich, auch aufgrund des Alleinstellungsmerkmals des Brückenschlags von Ost nach West, zu einer international anerkannten Kunstschau. Spätestens hier war zu erkennen, dass die vorhandene Ausstellungsflächen in Graz mit dem neuen Anspruch nicht mehr Schritt

halten konnten.¹¹² Eine adäquate Einrichtung, welche auch über ausreichend Raum zur Vermittlung zeitgenössischer Kunst verfügte, sollte nun entstehen. Jedoch würde es noch weitere 20 Jahre dauern bis – nach zwei gescheiterten Projekten – diese auch endlich verwirklicht werden konnte.¹¹³ Denn aufgrund stadtpolitischer Zerwürfnisse und Unsicherheiten betreffend ökonomischer Sicherheit des Projekts kam es erst 2002 – notgedrungen – zum Bau eines neuen Museums für Graz. Hierbei stand dann vor allem die – den Entwicklungen der Museumsarchitektur nach 1997 folgende – Positionierung der Stadt durch eine spektakuläre Architektur für das Kulturjahr 2003 im Vordergrund, als weniger die zuvor dringend notwendige Etablierung einer ausreichenden Kultureinrichtung für zeitgenössische Kunst. Dieser Umstand macht das Projekt des Grazer *Kunsthause*s umso anschaulicher für die Zwecke dieser Arbeit. Die Prozesse und das an deren Ende entstandene Museum in Graz stehen symbolisch für einen von politischen und ökonomischen Einflüssen geprägten Kulturbau in Form einer ‚signature-architecture‘ und den damit in Zusammenhang stehenden Umschwung in der Museumsarchitektur.

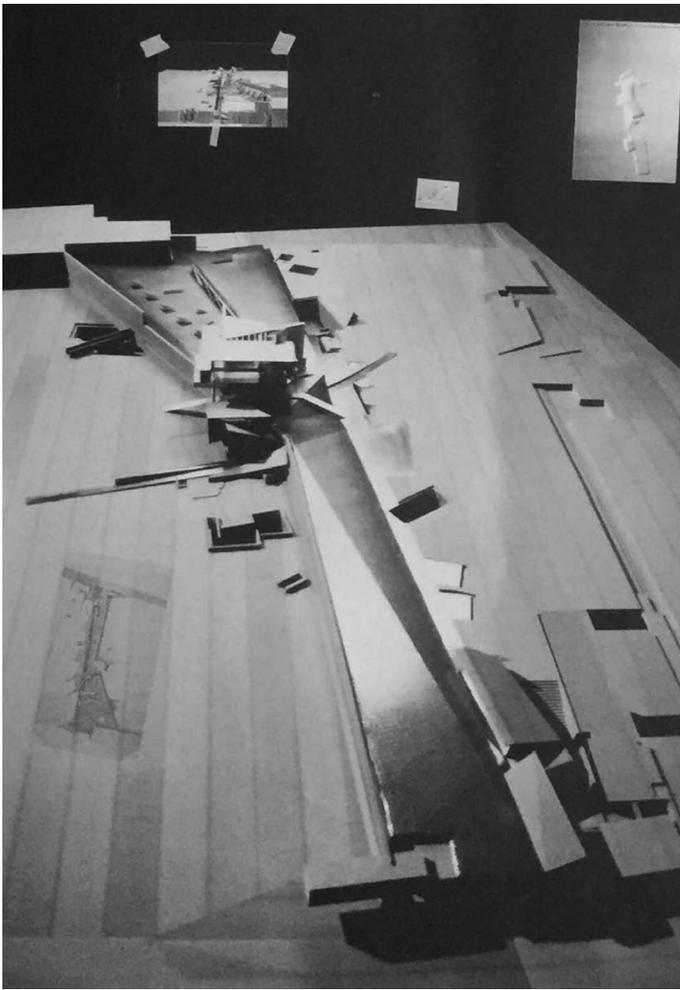
Das Trigon-Museum Graz

In den 80er Jahren kam es zum ersten Versuch einen adäquaten Museumsbau mit einer ständigen Sammlung und weiteren Räumlichkeiten für nationale und internationale Wechselausstellungen zu etablieren. Der geplante Bau sollte vor allem den Arbeiten des im kulturellen Betrieb bereits etablierten *Trigon*-Raums gewidmet werden.

Bei der Planung des Projekts ging es somit nicht mehr wie Jahre zuvor nur um die Schaffung dringend benötigten Raumes für regionale Kunstschaffende, sondern auch darum, die Stadt Graz und deren Einfluss in der Kulturregion zu repräsentieren und zu festigen. Der Anspruch der Dreiländerbiennale sollte sich in der gebauten Struktur widerspiegeln und durch diese weiteren kulturellen und ökonomischen Aufschwung erfahren. Es galten somit neue Anforderungen, sowohl an die Einrichtung selbst, als auch an die Architektur. Das Ziel war die Errichtung eines Gebäudes, das sowohl für repräsentative Zwecke, als auch für die Vermittlung der künstlerischen Bemühungen des *Trigon*-Raumes mit ausrei-



26 Robert Hau Eisen
Künstlerhaus Graz



114 Vgl. Kamper 2010, 115.
 115 Ebda., 115.
 116 Ebda., 24.

27 Schöffauer & Tschapeller
 Trigon Museum Graz

chender Außenwirkung ausgestattet war. In diesem Zusammenhang waren nun also auch in Graz bereits erste Tendenzen zur Abweichung von dem architektonisch vorrangig funktionellen Anspruch der Moderne hin zu einer Neuausrichtung der Museumsarchitektur zu erkennen. Das *Centre Pompidou* in Paris war zu diesem Zeitpunkt bereits seit 10 Jahren erbaut und hatte mit seiner neuartigen Architektursprache und seinen den Museumsbetrieb erweiternden Funktionen großen Einfluss auf die weltweite Ausrichtung von Kultureinrichtungen genommen. Wie es scheint, waren diese Neuheiten auch in Graz auf fruchtbaren Boden gefallen. Auch die geplante Codierung des Gebäudes lässt sich – mit an eine erweiterte Öffentlichkeit der Einrichtung angepasste Funktion – als Anlehnung an die große Kultureinrichtung in Paris sehen. Geplant waren neben einer eigenständigen Sammlung, welche sich vorrangig auf die aktuellen künstlerischen Tendenzen im *Trigon*-Raum spezialisieren sollte, auch Räumlichkeiten für Wechselausstellungen, eine Funktionsgruppe für Grafik, Foto und Video, ein Veranstaltungsbereich, eigene Werkstätten, eine Bibliothek mit pädagogisch nutzbaren Räumlichkeiten sowie Sozialräume und Depots.¹¹⁴ Man bemühte sich also

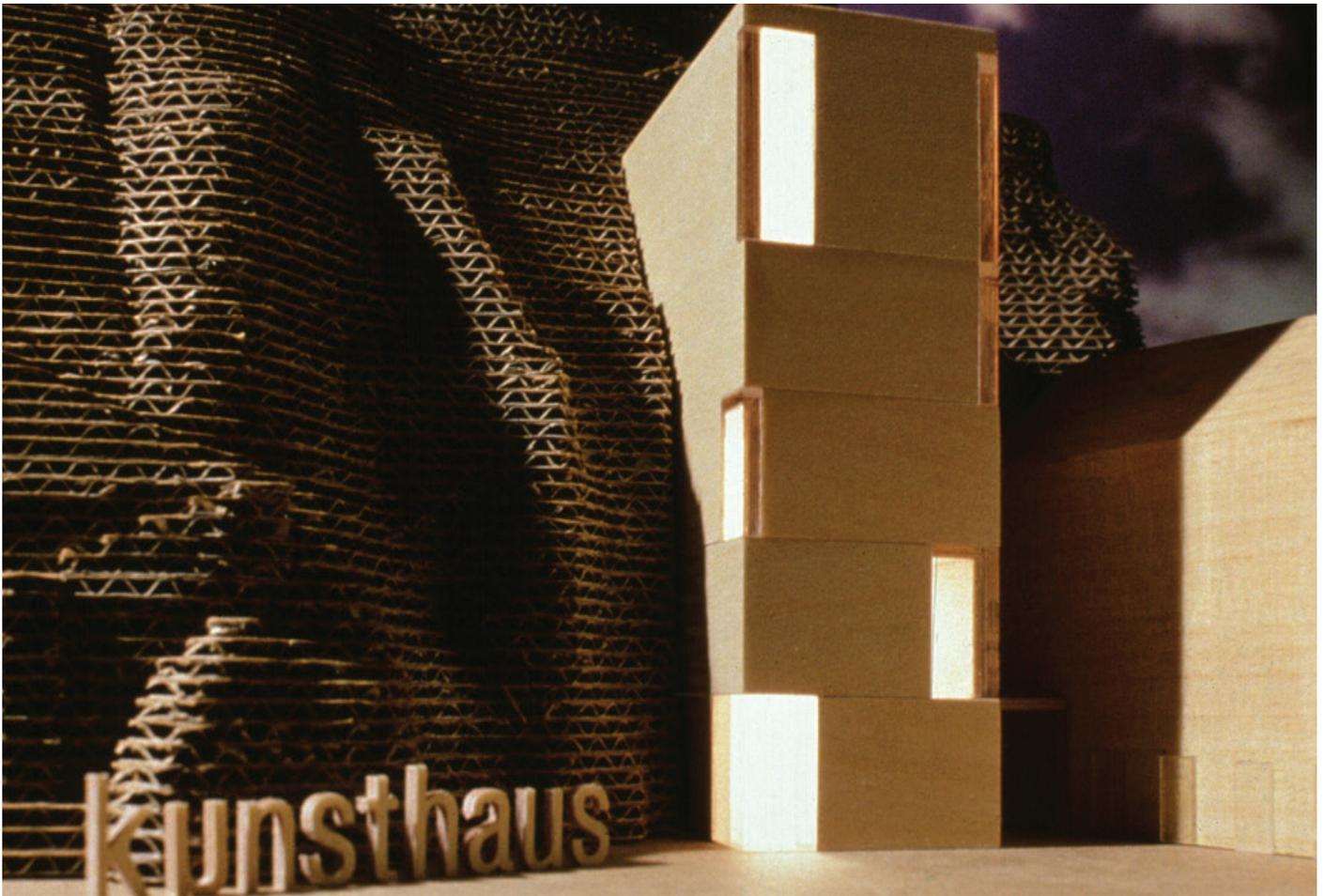
– internationalen Tendenzen folgend – um ein vielseitig nutzbares und durch eine breite Gesellschaft beispielbares Gebäude. Auch das *Universal museum Joanneum* sollte in die Konzeption der Institution miteingeschlossen werden. Nach 10 Jahren sollten die zeitgenössischen Werke der Sammlung in den Besitz der *Neuen Galerie* übergehen und dort musealisiert werden.¹¹⁵ In Hinsicht auf mögliche Standpunkte kamen vor allem politische Aspekte und Überlegungen zur Stadtentwicklung zum Tragen. Als Standort wurde der Pfauengarten, ein brachliegendes Grundstück, welches bis dahin als Parkplatz in Verwendung stand, inmitten der Grazer Altstadtkrone gewählt. Die damalige Nutzung als Parkfläche für PKWs war – anhand der Lage im Herzen der Grazer Altstadt – durch die Stadtpolitik als nicht mehr länger tragbar und wünschenswert erachtet worden, was zum Entschluss führte, dieses Grundstück einem neuen Zweck zuzuführen. Der Bauplatz – als letztes unbebautes Grundstück im Kern der Altstadtkrone – stellte einen interessanten und mit viel Potential ausgestatteten Raum für ein in die Stadtkultur eingebettetes Museum dar.¹¹⁶ So sollten zu den geforderten Aufgaben auch die Kontaktaufnahme und Kommunikation des Gebäudes mit sei-

ner Umgebung und die Vermittlung zwischen den an das Baufeld angrenzenden verschiedenartigen Umgebungssituationen zählen. Als tragende Entwurfsaufgabe galt somit auch die Vereinbarung der baulichen Situation der Grazer Altstadt im Westen des Grundstücks mit der offenen Struktur des Stadtparks im Osten.

Am 18. März 1988 wurde schließlich ein „öffentlicher, österreichweiter baukünstlerischer Wettbewerb zur Erlangung für ein Museum für moderne Kunst in Graz“¹¹⁷ ausgeschrieben. Aus den 110 eingereichten Entwürfen des Architekturwettbewerbs ging ein Projekt als Sieger hervor, welches großes architektonisches Potenzial zur Etablierung der gewünschten Strahlkraft versprach. Der ambitionierte Entwurf war – dem damals zeitgenössischen Gedanken folgend – der in den 80er Jahren etablierten Stilrichtung des Dekonstruktivismus zuzuordnen. Auch wenn sich der dekonstruktivistische Entwurf des Wiener-Teams – bestehend aus Friedrich Schöfauer, Wolfgang Schrom, Wolfgang Tschapeller und Andrew Whiteside – mit dem Großteil seines Volumens unter dem Erdniveau befand, stellte er sich gerade durch seine bauliche Unverwechselbarkeit und sein außergewöhnliches Äußeres an die erste Stelle des Wettbewerbs. Bereits in der Ausschreibung war auf die städtebaulichen Entwicklungsmöglichkeiten für den Umgebungsbereich des Museums hingewiesen worden und auch die – der allgemeinen Entwicklung in der Museumsarchitektur als Treibstoff urbaner Stadtentwicklungsprozesse folgend – gewünschte Anziehungskraft für Tourist*innen zum Teil des Architekturwettbewerbs erklärt worden. Der geplante Entwurf erstreckte sich baulich über das gesamte Grundstück. Eine Struktur, welche sich verschachtelte und gleichzeitig grenzenlos in das Baufeld vergrub. Lediglich eine durchgehende Abhebung der schimmernd metallenen Dachstruktur von 1–2 m über das Baufeld war vorgesehen, um die seit jeher vorhandene Sichtachse zwischen Stadtpark und Karmeliterplatz nicht zu stören. Mittig sollte sich dann ein dekonstruktivistisch ausformulierter Turm mit einer an „Winkeln, Kanten, Vorsprüngen und Rücksprüngen reichen Fassaden“¹¹⁸ als visueller Ankerpunkt erheben und durch seine skulpturale Anmutung auch gleichzeitig das Innenleben des Museums nach außen kommunizieren. Weiters sollte sich sowohl die Gebäudeerschließung, als auch

der gewünschte Durchgang zum auf dem unteren Niveau gelegenen Stadtpark darin verorten. Durch die geplante Einbeziehung der alten Stadtmauer in die bauliche Struktur und das museale Ausstellungskonzept sollte das Gebäude – trotz seiner auffälligen und der dem Dekonstruktivismus folgenden Auflösung der Gebäudestruktur und dessen Ansichten – eine örtliche Verankerung erhalten. Der Entwurf schien den gestellten Anforderungen zu entsprechen. Das Äußere des Gebäudes spiegelte die von der Stadtpolitik erhoffte, aufregende Architektur als Anziehungspunkt für Tourist*innen sowie für Kunstliebhaber*innen wieder und schien durchaus geeignet, Graz und die *Trigon-Biennale* dabei zu unterstützen, sich weiter im internationalen Kulturbetrieb zu etablieren. Auch für die Stadtentwicklung wurde im Projekt großes Potential erkannt. So sollte es der urbanen Umgebung mit direkter Nähe zum *Forum Stadtpark* und zum *Künstlerhaus* weiteren Aufschwung beschern und in der Grazer Altstadtkrone eine zusammengewachsene Kulturlandschaft etablieren.

Ende der 80er Jahre kam es jedoch zu Meinungsverschiedenheiten betreffend einer Notwendigkeit, aber vor allem auch den stadtpolitischen Anforderungen an ein solches Museum. Nicht ein unzureichendes Konzept oder architektonische Verfehlungen führten schließlich zu einem Projektstopp, sondern rein politische Auseinandersetzungen. Den sich in den folgenden Jahren entstehenden architektonischen Trend im Museumsbau bereits in diesen politischen Eingriffen rund um den Bau des *Trigon-Museum* erkennend, formulierte Wolfgang Temmel: „Für einen Politiker sei Kunst eine „Strategie der Macht“, er wende sich an „Architekten und Kunsthistoriker“ und erhalte „Lösungen zu seiner Zufriedenheit“. Kunst in einem solchen Museum sei „zu schlechter Letzt nur ‚Kunst am Bau‘.“¹¹⁹ Das weitere Schicksal des Museums sollte jedoch ironischerweise weniger von jener Kritik beeinflusst bleiben, als von den tatsächlichen Machtspielen und Vorstellungen politischer Akteur*innen. Weniger um das Projekt eines zeitgenössischen Museums für Graz zu sabotieren, als um einer Gegenpartei den Erfolg der Errichtung eines solchen in der Landeshauptstadt zu erschweren, kam es schließlich zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden Großparteien und damit auch zum Untergang des Museumspro-



28 Weber Hofer Partner
Grazer Museum der Moderne

jekts. Hierdurch illustriert sich bereits in anschaulicher, wenn auch wenig ergebnisorientierter Weise der Einfluss und die Indienstnahme der Museumsarchitektur durch politische Instanzen der Stadtpolitik. Trotz – oder gerade wegen – der geographisch beschränkten Programmatik des Museums wurde hier somit ein Projekt gekippt, welches – abgesehen von der aufregenden Architektur – Graz auch aufgrund der Spezialisierung auf eine ganz bestimmte Kulturregion ein Alleinstellungsmerkmal hätte beschaffen können.¹²⁰

Ein Museum im Schlossberg

Im Jahr 1997 gab es dann einen zweiten Anlauf. Nach dem gescheiterten Vorgängerprojekt wollte man es – auch aufgrund der vorangegangenen politischen Differenzen – an einem neuen Standort versuchen. Diesmal sollte ein Museum im Grazer Hausberg, dem Schlossberg, entstehen.

Auf der Rückseite der Sackstraße 16–20, angrenzend an das *Palais Herberstein*, welches bis 2010 die *Neue Galerie* beherbergte, sollte das neue Projekt ebenfalls anhand eines Architekturwettbewerbs ausgelobt werden. Das Konzept sah nun ein interdisziplinäres, multifunktionales und multimediales Museum als Zu- und Erweiterungsbau an die *Neue Galerie* vor. Es sollte mit derselben in Verbindung treten und die vorhandene Sammlung durch einen sehr weit gefassten Funktionenkatalog erweitern. Als *Grazer Museum der Moderne* betitelt, strebte man ein Gespann aus einer Kunsthalle und einem Kunstmuseum an. Die Sammlung sollte von Seiten der *Neuen Galerie* und somit im Verband der *Joanneum*-Museen verwaltet werden, wobei das neue Gebäude als beliebig beispielbare Erweiterung für wechselnde Aufstellungen – sowohl des *Joanneum* selbst, als auch für internationale Protagonisten und Protagonistinnen – dienen sollte.¹²¹ Im selben Jahr, 1997, wurde das *Guggenheim-Museum* in Bilbao eröffnet und das Bauvorhaben war im Voraus bereits stark publiziert worden. Somit diente auch bei diesem Projekt erneut der außergewöhnliche Erfolg eines architektonischen Vorbilds in Graz als Messlatte für die Positionierung der neuen Institution. Es sollte eine diesem Vorbild entsprechende architektonische Extravaganz mit sich bringen und Graz damit ebenfalls groß auf die Landkarte des inter-

nationalen Kulturtourismus bringen. Dies erschien – ganz abgesehen von der rein politisch motivierten Anforderung – auch in Hinblick auf das uneinsichtige Grundstück, welches aus dem Stadtraum nicht einsehbar war, als schwer einlösbarer Vorgabe.

Das Siegerprojekt der Schweizer Architekten Weber+Hofer konnte diesen Anspruch schließlich auch nur sehr unzureichend erfüllen. Der Entwurf sah einen 5-geschossigen Turm mit Anbindung an das *Palais Herberstein* vor. Der Rest des Gebäudes erstreckte sich in Form von bis zu 100m langen, unterirdischen Galerie-Räumen in den Schlossberg.¹²² So war kaum etwas von der Zeichenhaftigkeit eines Gebäudes wie dem *Guggenheim-Museum* in Bilbao zu erkennen. Der Turm artikulierte sich im Innenhof als stehender Quader mit über die Geschosse variierenden Ausnehmungen in der Fassade, welche als Fensteröffnungen dienen sollten. Zwar stellte dieser im historischen Umfeld der Altstadtbebauung einen gewagten Kontrast zur Umgebung dar, doch kommunizierte das Gebäude keine klare Funktion nach außen. Durch die undifferenzierte Architektursprache wurde kaum ersichtlich ob es sich hierbei um einen Büro-, Wohn- oder gar Museumsbau handeln sollte. Dies wäre zwar in Zeiten der überschwänglichen architektonischen Gesten in der Museumsarchitektur eine durchaus zu begrüßende, zurückhaltende Geste gewesen und hätte dem Museum in Zusammenhang mit den geplanten Galerieräumen, welche sich in den Schlossberg erstrecken, unter Gesichtspunkten eines ‚genius loci‘ auch ein nicht zu unterschätzendes Alleinstellungsmerkmal verliehen, jedoch verabsäumte es der Entwurf, seine öffentliche Funktion auch nach außen zu kommunizieren. Der kaum in den Grazer Stadtraum hervortretende Bauplatz trug hierbei nicht weiter zu einer Besserung bei. Funktional war das Bauwerk in Ausstellungsräume, einen Veranstaltungssaal und die Verbindung zur bestehenden *Neuen Galerie* unterteilt. Damit stellte das Konzept zum eine Rückbesinnung auf die wesentlichen Aufgaben der Museumstypologie dar, konnte aber gleichzeitig auch als schlichter Zu- oder Ergänzungsbau zur *Neuen Galerie* gewertet werden. Auch dieses Projekt kam schließlich nicht nur aufgrund des streitbaren architektonischen Ansatzes, sondern erneut auch durch politische Interventionen in Bedrängnis. Aufgrund des in der Stadtbevölkerung weitgehend

umstrittenen Standorts im Schlossberg und der unausgewogenen Aussage der geplanten Architektur selbst, entschloss sich die Stadtpolitik zuletzt doch dazu, die Bürger*innen der Stadt Graz selbst über das Projekt entscheiden zu lassen, welche diesem eine klare Absage erteilten und den Weg für einen letzten Anlauf ebneten sollten.

Das Kunsthaus Graz

In Hinblick auf das bevorstehende Jahr 2003 als Kulturhauptstadt Europas kam die Stadt Graz nun betreffend eines repräsentativen architektonischen Projekts, welches bereits 1986 im Zuge der Bewerbung angekündigt worden war, unter Zugzwang.¹²³ Neben dem Ausbau der *Helmut-List-Halle* und der geplanten Errichtung der *Murinsel* fehlte es an einer kulturell codierten Landmark, welche die neue Stellung der Stadt würdig repräsentieren würde. Nach den vorhergegangenen Entwicklungen stellte der Bau eines Museums für zeitgenössische Kunst auch politisch eine gesicherte Entscheidung dar. Ausgearbeitete Konzepte waren hierfür bereits vorhanden und konnten nun auf die Anforderungen des Kulturjahres leicht angepasst werden. Nach neuerlichen politischen Auseinandersetzungen über einen geeigneten Standort und vor allem dessen Finanzierung, konnte sich schließlich das Grundstück neben dem Eisernen Haus auf der rechten Murseite von Graz gegenüber jenem Vorschlag am Andreas-Hofer-Platz durchsetzen.

Konzeptionell kam es nun zu einer völligen Neuorientierung. Nicht mehr länger wollte man sich in thematischer Hinsicht Einschränkungen unterwerfen oder dem weiter wachsenden Depot des *Joanneum*, wie zuvor im Schlossberg geplant, mehr Raum verschaffen. Auch wenn eine spätere Eingliederung in die Organisation des *Universal museums Joanneum* erneut geplant war, entschied man sich doch bewusst – entgegen der bereits entwickelten Konzepte – für ein Ausstellungshaus ohne eigene Sammlung, um für international renommierte Wechselausstellungen eine angemessene Bühne zu schaffen. Dem internationalen Trend im Museumsbau folgend, war eine spektakuläre, zeichnerische Architektur mit starker Einprägungskraft, um sich in Hinblick auf die Jahre nach 2003 auch für Entwicklungen im Kulturtourismus zu positionieren, nun endgültig zur

obersten Priorität der Stadtpolitik erklärt worden. Auch die damit verbundene Aufwertung der rechten Murseite als aussichtsreicher Faktor für eine Stadtentwicklung der nächsten Jahrzehnte wurde dem neu zu errichtenden Museumsbau auferlegt. Den Tendenzen eines immer weiter gefassten Kunstbegriffes folgend strebte man also ein multidisziplinäres Ausstellungs-, Aktions- und Vermittlungszentrum für zeitgenössische Kunst an. Nicht eine eigene Sammlung sollte nunmehr das Haus definieren, sondern ein möglichst weit gefächertes Angebot an Raumkonstellationen, und eine Architektur die im Stande war, ein möglichst breites Publikum – auch auf internationaler Ebene – ansprechen zu können. Somit wurde die Architektur bereits vor Wettbewerbsbeginn zu einer ausschlaggebenden Komponente in der Schaffung einer Identität für das Haus erklärt. Weiters sollten kommerzielle Einrichtungen wie Café, Restaurant und Shops die Anbindung an den umgebenden Stadtraum auch außerhalb der Museumsöffnungszeiten ermöglichen.

Der schließlich 1999 abgehaltene Wettbewerb sah neben den üblichen Preisgeldern weitere Sonderprämien zu je 10.000 Dollar vor, um Stararchitekten und damit auch unkonventionelle Entwürfe anzulocken. So fanden sich schließlich unter den teilnehmenden Architekt*innen auch Namen wie Santiago Calatrava, Renzo Piano, Rem Koolhaas, Frank Gehry und Zaha Hadid. Auch der Vorsitz der Wettbewerbsjury Volker Giencke sollte schließlich noch einmal selbst auf den Wunsch nach einem gewagten Entwurf hinweisen und diesen im Voraus durch politische Vorstellungen geprägten Gedanken propagieren.¹²⁴

Der Siegerentwurf des Wettbewerbs wurde schließlich auch von der Jury vor allem aufgrund des spektakulären architektonischen Zeichens für die Stadt und des gewünschten Außeneffekts gelobt.¹²⁵ Die zwei britischen Architekten Peter Cook und Collin Fournier planten ein völlig frei geformtes Bauwerk, welches, an eine blaue Wolke erinnernd, scheinbar über dem Bauplatz zu schweben scheint. Auch das zu erhaltende *Eiserne Haus* wurde durch die freie Form, welche sich über dieses hinwegbewegt, auf interessante Weise in das Konzept mit eingebunden. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Juryentscheidung war aber auch die Historie des Architek-

tenteams selbst. Die zwei Architekten Peter Cook und Collin Fournier waren in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts ein Teil der Architektengruppe *Archigram* gewesen, die durch ihre theoretischen Arbeiten eine sehr wichtige Rolle in der Architekturgeschichte einnahm. Weiters hatten sie bis zu diesem Zeitpunkt nur sehr wenige realisierte Projekte vorzuweisen. Dies schien somit die ideale Möglichkeit, sowohl für die Mitglieder der Jury die einflussreiche Arbeit der Architekten zu prämiieren, als auch für die Stadtpolitik um ein weiteres Alleinstellungsmerkmal für das Bauwerk zu bewerben.¹²⁶ Das Gebäude kann in seiner außergewöhnlichen Struktur am besten bildlich beschrieben werden, da sich seine Formen der herkömmlichen Architektursprache entziehen. Der obere ausladende Gebäudeteil erinnert an eine blaue Blase, welche sich über den gesamten Bauplatz erstreckt. Diese schwebt über einem vollverglasteten Sockel und zieht sich weiter bis über den historisch erhaltenen Teil des Bauplatzes, dem *Eisernen Haus*. Im Erdgeschoss, welches beide Baukörper miteinander verbindet, befinden sich zum einen die Erschließung der Ausstellungs- und Büroräumlichkeiten und zum anderen funktionale Einrichtungen wie Café und Restaurant, Museumshop, Veranstaltungsraum und der Foyerbereich mit Kassa. Über eine Rolltreppe gelangt man dann in die oberen Ausstellungsbereiche, welche im Inneren des Freikörpers durch mehrere miteinander verbundene Ebenen durchspannt sind und somit die Ausstellungsfläche definieren. Im obersten Bereich des Gebäudes erklimmt man schließlich die *Needle*, die scheinbar auf der Außenhülle des Gebäudes aufliegenden Aussichtsplattform des Museums.

In Graz entstand mit diesem Entwurf somit schließlich das von den Auftraggeber*innen gewünschte spektakuläre architektonische Zeichen, welches – dem Vorbild des Bilbao-Effekts folgend – der Stadt und der Region touristischen und damit auch wirtschaftlichen Aufschwung bescheren sollte.¹²⁷ Und tatsächlich trägt das *Kunsthhaus Graz* bis heute als architektonische Ikone einen großen Teil zum Image der Stadt Graz bei. Erfolgreich hat das Gebäude – auch als einer der wenigen verwirklichten Entwürfe der Architektengruppe *Archigram* – zur internationalen Bekanntheit der Stadt beigetragen. Somit scheint der Auftrag an ein Aufmerksamkeit erregendes Bauwerk erfüllt worden zu sein, wäre nicht

auch die inhaltliche Konzeption als Museum von Bedeutung. Denn das *Kunsthhaus Graz* gilt gemeinhin mit seiner freien Formgebung, die sich bis in die Ausstellungsräume im Inneren erstreckt, als sehr schwierig zu bespielende Fläche. Auch die Tatsache, dass die Institution des *Universalmuseum Joanneum* um die 70.000 grafischen Werke in ihren Depots gespeichert hat, aber nur unzureichend Möglichkeiten gegeben sind, diese auch auszustellen, spricht nicht für eine weitreichend nachhaltige Konzipierung des Projekts als Ausstellungshaus für die Stadt Graz. Es wurde ganz bewusst eine Entscheidung gegen die Konzeption als ständige Bildungseinrichtung für die vorhandene Grazer Werksammlung getroffen und für ein Gebäude, welches vorrangig als ‚signature-architecture‘ für die Stadt dienen sollte. Über die letzten Jahre gab es auch diverse Anpassungen am Raumprogramm des Gebäudes. Dem allgemeinen Trend einer weitreichenden Ökonomisierung der Kulturbetriebe folgend wurde es schließlich auch in Graz notwendig, kulturelle Funktionen solchen der Wirtschaftlichkeit zu opfern. So wurde zuerst wertvolle Ausstellungsfläche im Erdgeschoss zu einem Café umgewandelt, um einige Zeit später für dessen Expansion den gesamten Eingangsbereich des Museums – entgegen der architektonischen Konzipierung – mitsamt Kassa und Museumshop zu einem Nebeneingang zu verlegen. Mittlerweile wurde somit der gesamte repräsentative, zum urbanen Umfeld gekehrte Teil der Erdgeschosszone zu einem Café und Restaurant erweitert und veränderte damit zum einen die Codierung der Straßenebene, sowie zum anderen auch die Kommunikation des Gebäudes mit seinem Umfeld und dessen Außenwirkung.



29 Colin Fournier & Peter Cook
Kunsthhaus Graz

5.

Ansätze für die Zukunft

Versucht man nun die angeführten Entwicklungen und deren Entstehung anhand ihrer gesellschaftlichen Grundlage nachzuvollziehen, so wird man erkennen, dass diese ihren Ursprung vor allem in dem Wunsch der Museen nach einem engeren Umgang mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld haben. Angestoßen wurde dies durch die Proteste der 70er Jahre und der Verdrossenheit über die weitgehend fehlende Bindung der Institutionen zu ihrem sozialen Umfeld. Der Kern der Idee einer Aufsehen erregenden Architektur lag somit zu Beginn darin, Orte zu schaffen, welche die Aufmerksamkeit ihres gesellschaftlichen Umfelds erregen sollten, um schließlich dadurch mit diesem in Verbindung zu treten. Dieser Grundgedanke hat sich jedoch, wie bereits zu erkennen war, durch die immer stärker werdende Konzentration auf die Wirkkraft des architektonischen Erscheinungsbildes unter dem Augenmerk deren Vermarktung bis heute in eine gegenteilige Wirkung gewandelt. Die Überzeichnung der Museumsarchitektur führte im Gegenteil zur Aufweichung ihrer lokalen Verankerung und durch die daraus resultierende Austauschbarkeit der Projekte zu einer Auflösung der Überlagerungen mit dem sozialen Umfeld. Dies kann jedoch nicht alleine auf eine Fehlentwicklung im architektonischen Diskurs zurückgeführt werden, ohne auf die Entwicklungen innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges hinzuweisen, aus denen diese resultierten. Über die Jahrtausendwende hinweg ist es nicht nur in der Architektur zu immer stärkeren Tendenzen der Inszenierung von Äußerlichkeiten gekommen, auch innerhalb der Gesellschaft und in vielen Bereichen unserer Lebensgestaltung lassen sich ähnliche Entwicklungen beobachten. Will man also in Hinsicht auf einen folgenden architektonischen Entwurf einen andersartigen Ansatz entwickeln, wird es notwendig sein, auch die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu analysieren, in deren Spannungsfeld sich die Institution des Museums und damit auch deren Architektur stets befanden. Eine Architektur, die nicht losgelöst von ihrem Umfeld entstehen soll, hat stets die Gefasstheit der sozialen Strukturen ihrer Umgebung zu berücksichtigen. Sind wir im Stande, die sich daraus ergebende Erkenntnisse in ihrem zeitgemäßen Zustand zu erfassen, so wird sich auf deren Basis und dem bereits Erläuterten auch ein Vorschlag für einen zukünftigen architektonischen Zugang entwickeln lassen. Oder Marc Auge folgend:

„... denn bevor wir uns den neuen sozialen Formen, den Empfindungen oder den neuen Institutionen zuwenden, die als charakteristisches Merkmal des Hier und Jetzt erscheinen mögen, müssen wir den Blick auf die umfassende Kategorien richten, mit deren Hilfe Menschen ihre Identität und ihre wechselseitigen Beziehungen denken.“¹²⁸

Gesellschaftliche Entwicklungen

Was in diesem Zusammenhang als grundlegendes Phänomen der zeitgenössischen Gesellschaftsentwicklung gesehen werden kann, beschreibt Andreas Reckwitz in seinem Buch *Die Erfindung der Kreativität* bereits in den ersten zwei Sätzen sehr treffend: „Wenn es einen Wunsch gibt, der innerhalb der Gegenwartskultur die Grenzen des Verstehbaren sprengt, dann wäre es der, nicht kreativ sein zu wollen. Dies gilt für Individuen ebenso wie für Institutionen.“¹²⁹

Die Kreativität stellt heute das zentrale und erstrebenswerte Attribut unserer Gegenwartsgesellschaft dar. Nicht nur im Privaten als Treibkraft zur Selbstentfaltung, sondern auch innerhalb der Ökonomie hat sie in den letzten Jahrzehnten immer mehr an Bedeutung gewonnen. Aus einem Wunsch nach mehr Kreativität im Privaten als auch im Arbeitsbereich ist somit nach und nach ein Zwang geworden und damit auch eine soziale Erwartung entstanden.¹³⁰

Ihren Ausgangspunkt findet auch diese Entwicklung in den gesellschaftlichen Umbrüchen des 68er Jahres. Diese bereiteten eine bis heute zu beobachtende Synthese aus den gesellschaftlichen Strömungen der Romantik sowie der traditionellen Bürgerlichkeit vor. Die historische Romantik um 1800 und der damit verbundene Drang zur Individualität des Subjekts und der Selbstverwirklichung galten als Ausgangspunkt. Die Romantik stellte lange Zeit über eine künstlerisch-ästhetische Gegenkultur dar, welche über das 19. Jahrhundert durch die Lebensgestaltung der Bohème und später um 1900 durch die künstlerischen Avantgarden bis in die 1970er weitergetragen wurde. Diese ganze Zeit über galt sie als eine gegen den Mainstream der Vereinheitlichung gerichtete Subkultur mit geringem gesellschaftlichen Einfluss. Dies änderte sich jedoch nachhaltig

durch die Proteste der 68er und deren Überdruß am Konformismus und funktionalen Rationalismus der nivellierten Mittelstandsgesellschaft der Moderne. Die Gründe hierfür findet man in einer Akkumulation mehrerer Prozesse: Vor allem die weitreichende Expansion des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert, die vollzogene Medienrevolution von einer Kultur der Schrift hin zu einer des audiovisuellen Massenkonsums, über die Kapitalisierung und fortschreitende Ästhetisierung der Konsumgüter, bis hin zur Zentrierung auf das Selbst durch medizinische Fortschritte und die psychologische Durchleuchtung des Subjekts stellten die Rahmenbedingungen für den Erfolg dieser sozialen Bewegung dar.¹³¹ Aus dem damit einhergehenden hedonistischen Konsumverhalten unserer Gegenwartsgesellschaft ergibt sich wiederum ein zusätzlicher Bedeutungsgewinn des sozialen Status. Auch wenn dieser vorerst weniger durch Konsumgüter als durch den Wunsch nach Selbstverwirklichung definiert wurde, lässt sich an der statusorientierten Lebensgestaltung wiederum eine Rückbesinnung auf den traditionellen Lebensstil der Bürgerlichkeit erkennen, für den die Erhaltung eines hohen sozialen Standards maßgebend war. In der Verbindung von romantischer Selbstverwirklichung und der daraus resultierenden bürgerlichen Statusorientiertheit kann somit der Kern unserer spätmodernen Lebensführung ausgemacht werden.¹³²

In dieser betrachtete man nunmehr die neu gefundene Kreativität als Emanzipationshoffnung gegenüber dem vorherrschenden Alltagsrationalismus.¹³³ Die Ideen und Praktiken der vormaligen Gegenkulturen werden nun allmählich zur allgemeinen gesellschaftlichen Praxis und das ästhetisierende Kreativideal damit zum neuen Maßstab unserer Arbeits-, Konsum- und Beziehungsformen.¹³⁴ Die damit einhergehenden neuen Erwartungen an die Kreativität beinhalten zum einen das stetige Verlangen nach dem Neuen gegenüber dem Alten und zum anderen die sinnliche und affektive Erregung, die damit einhergeht.¹³⁵ Dies führt wiederum von Tätigkeiten der standardisierten Produktion von Objekten hin zur Produktion immer neuartigerer Dinge – meist in Form von Zeichen und Symbolen.¹³⁶ Die so entstandene neue Konsumkultur erwartet ästhetische, neuartige Produkte und Architektur, Design, Medien oder Mode versuchen diese

bereitzustellen.¹³⁷ Hervorgerufen wird dies vor allem durch unsere private Lebensführung und den Drang nach einer kreativen Gestaltung eines unverwechselbaren Ichs, was im weiteren zu einem Drang nach Selbstverwirklichung in allen Lebensbereichen führt.¹³⁸ Hierdurch durchdringt die Kreativität mittlerweile alle sozialen Strukturen unserer Gegenwartsgesellschaft und fördert die Produktion von Neuem als ästhetisches Ereignis.¹³⁹ Letztendlich ergibt sich daraus ein tiefgreifender struktureller Wandel im gesellschaftlichen Denken. Galt ein kreativer Lebenswandel früher als Zufluchtsort für Künstler*innen und Denker*innen, rückt dieser nun in die Mitte der Gesellschaft und wandelt sich zum allgemeinen Standard einer andauernden ästhetischen Innovation.

Die spätmoderne Gesellschaft, in der wir heute leben, befindet sich also in einem stetigen Wettbewerb um Anerkennung. Wertvoll erscheint in ihr damit was aus der breiten Masse heraussticht, egal ob es sich hierbei um Individuen, Orte oder Dinge handelt. Daraus erwächst ein soziales Regime der Aufmerksamkeit, in dem es darum geht, immer wieder neue Reize zu entwickeln.¹⁴⁰ Das Besondere oder Einzigartige, das Dinge unabhängig ihrer Funktion mit Bedeutung auflädt, stellt nun ein individuelles ästhetisches Produkt dar. Um als interessant zu gelten, bedarf es im kulturellen Kapitalismus somit einer entsprechend individuellen Erscheinung und damit einer Unterscheidung vom gesellschaftlich als alt und gewöhnlich Wahrgenommenen. Dabei stehen die Alleinstellungsmerkmale, welche als klare Abgrenzung vom Allgemeinen und dem sozialen Publikum dienen sollen, im Fokus.¹⁴¹ Diese stellen eine Steigerungsstufe des jeweils Vorangegangenen dar. Schon die Moderne steigerte ihren Drang um sozialen Fortschritt, wie auch am Beispiel der funktionalistischen Architektur ablesbar, in absolute Positionen. Die Spätmoderne trägt nun diese Tradition weiter und führt durch die Orientierung am stetig Neuen in eine scheinbar unendliche Überbietung des bereits Vorhandenen.¹⁴² Hierbei geht es nicht um einen empirisch messbaren Fortschritt, sondern darum, den sich stetig in Bewegung befindlichen Sinnen neue ästhetische Reize und Eindrücke zu offerieren. Das Neue bestimmt sich somit nur mehr über seine Differenz zum Vorhergegangenen und über seine Andersartigkeit gegenüber dem bereits

Vorhandenen.¹⁴³ Auch die Zeitstruktur innerhalb der Gesellschaft orientiert sich stark an der unmittelbaren Gegenwart und wird dadurch flüchtig. Das Neue und Unbekannte erlangt eine gestärkte Position gegenüber dem Vertrauten und unterläuft somit rituell gefestigte Kulturpraktiken. Da das ästhetisch Neue nicht einfach objektiv bestimmt werden kann und nur durch widersprüchliche Wahrnehmungsschemata konstruiert werden kann¹⁴⁴, kommt es zu häufigen Wertverschiebungen innerhalb der Gesellschaft und somit zu einer starken sozialen Affektivität im Jetzt.¹⁴⁵

Das aufblühende Feld der Kreativwirtschaft ist zu einem tragenden Faktor dieser strukturellen Veränderungen innerhalb unserer Gesellschaft geworden. Branchen wie Architektur, Design, Musik, Werbung oder Medien, Mode und Tourismus sind dabei federführend. Der durch sie neu entstehende ästhetische Kapitalismus folgt der Produktion von Produkten, seien es Gegenstände oder Ereignisse, welche sich durch permanente Innovation auszeichnen und sich am Verlangen des immer Neuen des Konsumentenpublikum orientiert.¹⁴⁶ Diese Entwicklungen führen innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges schließlich auch zu Prozessen der Individualisierung und Exklusion. Stabilisierende Faktoren wie gleiche Lebensstandards, gleiche Wohnverhältnisse, gleiche politische Wertvorstellungen und ein gleiches Konsumverhalten, die sich noch im allgemeinen Konsens einer nivellierten Mittelschicht fanden, fallen in der postindustriellen ästhetisierten Gesellschaft der Suche nach einer einzigartigen Lebensgestaltung zum Opfer und lösen dadurch gemeinschaftliche und verbindende Strukturen wie Gleichheit, Durchschnittlichkeit und Routinen auf.¹⁴⁷ Diese werden durch die Nachfrage nach charakteristischen Gütern und den Waren des kulturellen oder immateriellen Kapitalismus ersetzt und führen zur Wertverschiebung von einer Ebene des sozial Allgemeinen, hin zu einer des kulturell Besonderen oder Individuellen.¹⁴⁸ Hierbei spielt auch der globalisierte Markt und die erhöhte Mobilität der Konsumenten und der Konsumgüter eine tragende Rolle. Als Träger- und Hauptzielgruppe dieser Entwicklungen gilt vor allem die neue akademische Mittelklasse. Es sind junge Menschen mit hohem Bildungsabschluss, welche ihre Lebensform durch authentische Selbstverwirklichung, Diversität, große Mobilität und

den Wunsch nach höchstmöglicher Lebensqualität definieren.¹⁴⁹ Sie lösen sich von dem – noch durch die Industriegesellschaft geprägten – Lebensmodell ihrer Elterngeneration, welches auf einer standardisierten Gleichheit der Lebenskonzepte basierte, hierdurch jedoch noch eine breite Chancengleichheit innerhalb der Gesellschaft garantieren konnte und streben danach, sich von ihrem gesellschaftlichen Umfeld abheben zu können. Die frühere Gleichheit wird nun als Einschränkung empfunden und es lässt sich von Konsumverhalten, über Ernährungsfragen und Reisezielen bis hin zu gesellschaftlichen Interaktionen eine Tendenz zum Individuellen erkennen. Vor allem kulturelle Güter sind nun durch ihren besonderen Stellenwert innerhalb der Gesellschaft und durch ihren ästhetischen und auch spielerischen Anspruch in den Fokus dieser Entwicklungen geraten. Neben den Unterscheidungen hinsichtlich materieller Ressourcen wird dadurch mehr und mehr auch das ästhetisch-kulturelle Kapital zur Identifikationsgrundlage der neuen, immer kleiner aber elitärer werdenden Mittelschicht. Denn funktionale Güter denen es an ästhetischem Anspruch fehlt und systemerhaltende Dienstleistungen werden entwertet und gelten in ihr als profan oder wirken als Ermöglichungsstruktur der individuellen und kreativen Lebensgestaltung nur mehr im Hintergrund weiter.¹⁵⁰

Die Spätmoderne konterkariert somit scheinbar das bisherige Ideal des gesellschaftlichen Fortschritts und der Chancengleichheit mit dem neu gewonnenen Ideal des privaten Erfolgs. Dadurch scheint sich wiederum ein neues Klassendenken zu entwickeln, das sich nun über den Erwerb kulturellen Kapitals definiert. Wer sich einen kreativen und einzigartigen Lebensstil nicht leisten kann, oder aufgrund seines sozialen Status keinen Zugang dazu erlangt, fühlt sich in dieser Gesellschaft unweigerlich abgehängt, was wiederum zu massiven sozialen Deklassierungen führen kann. Sozialen Schichten, welche durch ein geringeres Bildungskapital geprägt sind und keinen Zugang zu akademischen Bildungswegen haben, bleibt dieser Lebensstil meist verwehrt und es wird zu ihrer Aufgabe, gerade diese Art von Leben durch Dienstleistungsberufe zu ermöglichen. Während die neue Mittelschicht der Akademiker*innen versucht, affektive Befriedigung aus allen Lebensbereichen und Konsumformen zu ziehen,

wird der Lebensstil der Übrigen zum Opfer ihrer weit verbreiteten ästhetischen Wertvorstellungen. Hat die klassische Moderne bis in die 1970er Jahre also noch das normative Ideal eines gesellschaftlichen Fortschritts begleitet, scheint die nunmehrige Zusammenführung eines romantisierenden Individualismus und der zusätzlichen Statusorientiertheit einer klassischen Bürgerlichkeit durch die junge Akademikerklasse zu einer Spaltung der Gesellschaft zu führen, welche breite gemeinschaftsbildende Faktoren unterwandert und dadurch zu den heute spürbaren gesellschaftlichen Zerwürfnissen beizutragen scheint.¹⁵¹ Die früher Erwartungen an einen gesellschaftlichen Fortschritt werden somit heute durch jene des privaten Erfolgs abgelöst und durch eine Orientierung an einer Zeitstruktur des Jetzt verstärkt. Die daraus resultierende Affektiertheit des Neuen führen zu einer spätmodernen Gesellschaft, in der nur die kurzweilige Anziehungskraft des Besonderen und damit auch die Orientierung am Äußerlichen zu zählen scheint.¹⁵²

Einfluss auf die Architektur

Daraus lässt sich ein direkter Zusammenhang mit den Entwicklungen in der Museumsarchitektur ablesen. Dies ist nicht weiter überraschend, war das Museum doch stets eine Institution, die ihren Platz sowohl örtlich als auch im sozialen Kontext in der Mitte der Gesellschaft einnahm. Besonders im Feld der Museumsarchitektur verdeutlicht sich eine Gleichzeitigkeit der Architektur als Produkt sowie Produzent von sozialen Strukturen. Der gebaute Raum steht damit stets immateriellen sozialen und kulturellen Anforderungen gegenüber.¹⁵³ Auf dieser Grundlage hat das Museum ein weites Spektrum an Veränderungen durchgemacht. Heute sind es die erwähnten sozialen Wertverschiebungen, die zu einem Bedeutungsgewinn der Äußerlichkeit beitragen und zu den nachhaltigsten Veränderungen führen. Dieser Prozess lässt sich vor allem durch den Aufstieg der sozialen Ästhetisierung innerhalb unserer Gesellschaft erklären.

Wie in den privaten Lebensbereichen soll nun auch innerhalb der Stadträume ein Bezug zum Kreativen hergestellt werden. Mit der gezielten Produktion von Besonderheiten wird versucht, eine Differenz zu anderen Städten herzustellen und damit die eigene

Individualität zu unterstreichen.¹⁵⁴ Diese angestrebten Alleinstellungsmerkmale finden wiederum in der Form von einzigartiger Architektur ihren Ausdruck. Die gesellschaftliche Ästhetisierung, die Orientierung an der Kreativität und der Drang nach affektiver Befriedigung erfahren somit ihre Materialisierung im gebauten Raum.¹⁵⁵ Durch die immer kürzere soziale Aufmerksamkeitsspanne für das Neue wird der Konkurrenzkampf zwischen derartigen Bauten schließlich anhand einer ständigen Steigerung der ästhetischen und kreativen Erfahrungen ausgetragenen.¹⁵⁶ Dies führt schlussendlich zu der heute zu beobachtenden Überzeichnung und Symbolhaftigkeit im Bereich der Museumsarchitektur.

In der globalisierten Welt und in ihren scheinbar auf allen Ebenen vergleich- und austauschbaren Städten erweisen sich gerade die kulturellen Einrichtungen als Kristallisationsort dieser Prozesse. Wirkung kann in ihr nur mehr eine Architektur entfalten, welche durch das Publikum als eine ästhetische Neuerung wahrgenommen wird. Vor dem Hintergrund aller architektonischen Objekte scheinen somit nur jene zu bestehen, die durch die Produktion immer neuer Zeichen im Stande sind, die affektiven Sinne und Empfindungen des Publikums in ausreichender Form zu erregen.¹⁵⁷ Kulturelle Bauten werden somit in ihrer Wahrnehmbarkeit gezielt gesteigert und intensiviert, stellt die Kultur als Leitstern der Kreativität in der spätmodernen Gesellschaft doch die scheinbar uneingeschränkt wiederholbare, positiv besetzte Position dar.¹⁵⁸ Historisch geht diese Entwicklung in der Architektur vor allem auf die Gegenbewegung zur funktionellen Wiederholung der Moderne und ihres ‚international style‘ zurück. In ähnlicher Weise zu den Entwicklungen in den privaten Lebensbereichen, bahnt sich die Entwicklung zur kulturorientierten Stadt, wie wir sie heute kennen, als Alternativmodell ausgehend von gesellschaftlichen Nischen an.¹⁵⁹ Über den Urbanismuskurs der 1960er Jahre und die darauf folgenden Protestbewegungen wird sie als Gegenposition zur funktionalen Stadt der Moderne in Stellung gebracht.¹⁶⁰

Auch hier ist es vor allem die Lebensgestaltung der Kreativen, welche auf das soziale Umfeld ausstrahlt. Aus ihrem persönlichen Wohnraum heraus dehnt sich die Ästhetisierung von Raum auf den gesamten

Stadtraum aus. Es waren auch die Architekturschaffenden aus dieser Generation, welche den Grundstein für eine individuellere Formensprache legten und sich damit für eine kulturelle Heterogenität innerhalb des Architekturdiskurses stark machten. Federführend in diesem Vorstoß gegen einen rein funktionalistischen Ansatz waren Projekte von Architekten wie Aldo Rossi oder Robert Venturi, welche zum Einzug der Semiotik in die Architektur beitrugen und damit den Postmodernismus einläuteten. In diesem teilten sie die Ansicht, dass die Architektur nunmehr wieder anhand semiotischer und ästhetischer Formen und unter Einbezug historisch etablierter Strukturen zu denken sei.¹⁶¹ Hierdurch kam es zu einer Umstellung vom System des technisch Neuen zu einem Modell des ästhetisch Neuen, dessen Grundlage die Wahrnehmung durch die Nutzer*innen darstellte.¹⁶² Auf diesem Weg etablierte sich also auch in der Architektur eine Konzentration auf die Entwicklung von Einzigartigkeiten in Form individueller Zeichen und Atmosphären, welche schließlich bis in die heutige Spätmoderne in immer neuer Weise gesteigert werden sollte. Die Produktion neuer atmosphärischer Räume, welche aus dem gesellschaftlichen Drang nach dem ästhetisch Neuen entspringen und die damit einhergehenden Erlebnisse stehen von diesem Zeitpunkt an auch im Mittelpunkt des architektonischen Diskurses. Die Architektur folgt damit dem allgemeinen Trend zur Kreativität, der in der Spätmoderne alle sozialen Gebilde durchdringt und kehrt die Antihegemonie der Postmoderne als Gegenbewegung zur Moderne in eine neue Dominanz um.

In der Spätmoderne spielt somit auch in der Architektur vor allem der Vorgang der ästhetisierenden Aneignung eine zentrale Rolle. Es geht nun darum, den Nutzer und die Nutzerin mit der vorgefundenen Formensprache zu konfrontieren und anhand dieser gestalterischen Auseinandersetzung deren individuelle Positionen in der Welt zu stärken. Durch die Anlehnung an die Semiotik wird die gebaute Umwelt nun selbst zu einer Projektionsfläche der sozialen Ästhetisierung und somit zum Träger sinnlicher und affektiver Erlebnisse. Soziale Aspekte treten innerhalb des Planungsprozesses zugunsten eines eindrücklichen Erscheinungsbildes in den Hintergrund. Wie bereits zuvor anhand der gesellschaftlichen Entwicklungen zu sehen war, wird

damit nun auch die Museumsarchitektur durch die Ästhetisierung von Raum und durch das gesteigerte Interesse am immer Neuen angeleitet.¹⁶³ Diese Prozesse sind im gesamten Feld der Architektur nachzuverfolgen, doch bilden sie gerade in der Form von Museen ihren Kristallisationspunkt aus. Dies hat vor allem auch mit dem Wunsch der Politik nach einem attraktiven Umfeld für die neue kreative Klasse zu tun. Man versucht über die Schaffung außergewöhnlicher kultureller Räume innerhalb der Städte ein anziehendes Setting und Identifikationspunkte für die boomende Kreativwirtschaft zu erzeugen und sich dadurch als ‚creative city‘ zu positionieren. Durch die Schaffung individueller kultureller Räume erhofft man sich, im globalen Wettbewerb um Authentizität zu bestehen. Das Ziel ist es, den oben erwähnten kreativen Lebensstil zu bedienen und hierfür Erlebnisorte zu schaffen, welche immer neue Erregungen versprechen.¹⁶⁴

Kulturelle Strukturen wie die Museen rücken dadurch im Stadtbild über neue Eigenschaften wie die der Wechselhaftigkeit und Kurzfristigkeit in Erscheinung und versuchen affektiv die sinnliche Aufmerksamkeit ihrer Besucher*innen zu erregen. Bewohner*innen und Besucher*innen erwarten auch eine immer neue Produktion und Steigerung der sie umgebenden Zeichen und Symbole, um Ihre Umgebung, wie ihr Selbst, in immer neuer Weise wahrzunehmen. Die Ästhetisierungslogik innerhalb der Gesellschaft schlägt somit auf die Museumsarchitektur über und verstärkt die Konzentration auf Äußerlichkeiten. Dadurch fallen Museen heute vor allem durch ihre Individualität auf und geben den Architekt*innen – als deren Produzenten und als tragender Teil der neuen kreativen Klasse – die Möglichkeit, ihre persönliche Kreativität unter Beweis zu stellen.¹⁶⁵ Die Museumsbauten stellen somit die symbolischen Ikonen der spätmodernen Gesellschaftsentwicklung dar und werden zu einem architektonischen Spiegelbild unserer neuen ästhetisierten Wertvorstellungen.

Ansätze für zukünftige Museen

War das Museum zu Zeiten seiner Entstehung als öffentliche Bildungseinrichtung ein Schauplatz zivilisierender Rituale, über die sich die unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten als zusammengehörigen

definieren konnten, wirken die Gebäude heute inszeniert und werden dadurch zur Kulisse einer individualisierten Freizeitgestaltung. Durch den Drang zur Inszenierung gehen nach und nach verbindende Faktoren verloren und das Museum verstärkt durch seine zentrale Position in unserer Gesellschaft den Stellenwert individueller Alleinstellungsmerkmale.

Somit fehlt es heute immer mehr an Orten, welche der Gesellschaft zum Austausch und konsum- und damit wertfreien Aufenthalt zur Verfügung stehen. Die Museen versuchen sich durch ihr Auftreten an die Bedürfnisse der kreativen Klasse anzunähern und verlieren dadurch ihre Bedeutsamkeit für einen großen Teil unserer Gesellschaft. Es handelt sich dabei um gerade jenen Teil unserer Gesellschaft, für den die erwünschten Ästhetisierungsprozesse nicht in Erfüllung gehen und die sich dadurch schließlich auch nicht mehr im Stande sehen, sich mit dem Auftritt und den Thematiken der heutigen Museumslandschaft zu identifizieren. Damit verwandelt sich das Museum als architektonische Ikone nach und nach auch zu einem elitären Vergnügen jener Gesellschaftsschicht, die es sich leisten kann, sich am Luxus des immer Neuen zu orientieren. Diese Position ist jedoch für das Museum selbst nicht von Vorteil. Schnell wird klar, dass sich in einer Spirale des Verlangens nach dem immer Neuen und der kürzer werdenden Aufmerksamkeitsspanne des Publikums wenige Themen auch wirklich vertiefen lassen. Dadurch kommt es zu der heute immer geläufigeren Orientierung an leicht konsumier- und schnell austauschbaren Thematiken.

Durch die damit verbundene Orientierung am globalen Tourismus werden die Museen – nach der Theorie Marc Augés – zu Transiträumen und damit zu Nicht-Orten. Es sind Orte, deren Funktion im Transport möglichst vieler Menschen liegt und die wenig Interesse an einer Synthese oder der Integration ihres Umfelds haben. Sie existieren damit scheinbar in einer gleichgültigen Individualität.¹⁶⁶ Folgt man der These Christina Hilgers, handelt es sich bei vielen Museen nunmehr um eine Architektur der ortlosen Logik, da durch die Konzentration auf das Erscheinungsbild der globalen Repräsentation der Vorrang gegenüber einer lokalen Integration gegeben wird, wodurch soziale Unterschiede und Gegensätze innerhalb der Gesellschaft weiter verstärkt werden.¹⁶⁷

Den lokalen Gegebenheiten wird damit immer weniger Aufmerksamkeit geschenkt, wodurch es zur Abwesenheit einer zentralen Aufgabe der Architekturpraxis kommt, nämlich der sozialen Komponente.¹⁶⁸ In *The Image of the City* erkennt Kevin Lynch, dass für das Funktionieren einer Architektur im städtischen Umfeld auch die gesellschaftliche Verhältnisse zu berücksichtigen sind, welche sich darin manifestieren. Besonders deutlich wird dies in der Positionierung von Museen in einem städtischen Umfeld. Hier kommen, wie bereits erörtert wurde, heute weniger Überlegungen einer ausreichend sichergestellten gesellschaftlichen Durchmischung und eines funktionierenden Zusammenspiels mit der baulichen Umgebung zum Tragen als solche des Stadtmarketings und der gewinnbringenden sozialen Aufwertung von benachbarten Quartieren. Es steht nicht mehr der kulturelle Ausgleich innerhalb des Stadtraums im Blickpunkt der Architektur, sondern sie wird zum Mittel im Kampf um einen wirtschaftlichen Auf- oder Abstieg.

Museen könnten jedoch auch einen klaren Gegenpol zu dieser Entwicklung darstellen. Auch die Kunst fügt sich nicht einfach in die positiv affizierte Welt der Spätmoderne und des individuellen Konsums ein. Sie setzt sich kritisch mit der zeitgenössischen Kultur auseinander und versucht diese zu hinterfragen.¹⁶⁹ Auch die Architektur sollte sich nicht mit vorgefundenen gesellschaftlichen Bedingungen zugunsten eines Aufsehen erregenden Projekts und der damit zusammenhängenden Möglichkeit zur Selbstverwirklichung zufriedengeben. Die Architektur hat hier wie die Kunst die Chance, in die gelebte Kultur einzugreifen und die eingeschlagenen Wege zu hinterfragen. Somit sollte die Bedeutung und Wirkung der Architektur nicht allein über ihre ästhetische und gestalterische Komponente abgeleitet werden, auch die gesellschaftlichen Einflüsse müssen – gerade bei öffentlichen Bauten – berücksichtigt werden um deren Bedeutung für einen Ort zu ergründen.¹⁷⁰

Gerade im Zeitalter des Internets und der Smartphones wird man jedoch solchen Orten des bewussten Aufenthalts und der Kontemplation in Zukunft mehr Bedeutung beimessen müssen. Denn in einer Gesellschaft ohne tatsächlich gelebten kulturellen Raum wird es kaum mehr zu Anstößen erneuernder Prozesse kommen können.¹⁷¹

Nicht zuletzt aufgrund dieser Tatsache wird man der Privilegierung einer Architektur des reinen Spektakels im kulturellen Bereich nicht mehr länger zustimmen können. In ihrem städtischen Umfeld sollten diese Einrichtungen nicht mehr länger nur bemüht sein möglichst viele Menschen zu aktivieren. Erlebnisse die durch den Ort selbst bestimmt werden und auch für diesen konzipiert wurden, stellen somit heute eine bewusste Gegenentwicklung zu den generierten Fremd-Orten der immer größer werdenden Aufmerksamkeitsökonomie dar.¹⁷² Es sollen nicht mehr länger Orte entstehen, welche durch ihre außergewöhnlichen Formen bewusst aus ihrem kulturellen Umfeld gerissen werden, sondern solche, die sich sanft in diese einbetten und im Idealfall bereits bestehende Strukturen der Stadt aufgreifen und diese wieder einem gesellschaftlichen Nutzen zuführen. Dem Post-Bilbao-Bewusstsein folgend geht es somit nicht mehr nur um Besuchermagnete, sondern um Orte, die auch in der Lage sein werden, ihre Stadt zu pflegen, zu bereichern oder gar zu verfeinern.¹⁷³ Die Institution muss sich schließlich von den Komponenten des Kapitals und Konsums lösen und abgekehrt von den am Markt orientierten Entwicklungen wieder zu der eigentlichen Aufgabe eines Museums zurückkehren, nämlich jener als kultureller Bildungseinrichtung und als öffentlicher Anlaufpunkt für alle gesellschaftlichen Schichten. Denn nur wenn es die Architektur schafft, auch wieder mit der bereits vorhandenen Identität der Stadt in Verbindung und Einheit zu treten, ohne diese durch überschwängliche Gesten zu übertrumpfen, wird es ihr auch gelingen, gesunde urbane Entwicklungen für deren Bewohner*innen zu fördern.¹⁷⁴ Steht die Architektur doch heute weltweit vor der Erkenntnis, dass der bestehende kulturelle Raum und dessen nachhaltige Nutzung zu den größten Herausforderungen – aber auch zu den nobelsten Aufgaben – unserer Zukunft gehören.¹⁷⁵ Auch die Bewohner*innen einer Stadt suchen nicht stets nach dem nächsten großen Spektakel, sondern wollen in der Lage sein, anzukommen und mit der städtischen Umgebung in Verbindung zu treten. Denn auch wenn sich viele Städte heute scheinbar hoffnungslos den Entwicklungen des Marktes auszuliefern scheinen und den Massenkonsum und dessen Verpackungen zu ihrem Kredo erklären, sollte öffentlicher Raum auch in Zukunft den Bürger*innen der Stadt gehören und von diesen frei genutzt und gestaltet werden können.

Das Museum sollte somit in Zukunft wieder als Ort einer erneuerten kollektiven Identität gedacht werden.

6. Entwurf



Materialcollage
Pavillonfassade

Für den Abschluss dieser Arbeit scheint es nun überzeugend, ein Museum zu entwickeln, das sich sowohl im Inneren als auch nach außen bewusst über eine verbindende und soziale Struktur definiert. Dem folgend sollte nun als erster Schritt ein Ort ausgemacht werden, der auf die bereits vorhandenen Kultureinrichtungen in Graz eingeht und auch unter Bedacht auf das städtische Umfeld und eines ‚genius loci‘ überzeugen kann. Die Nutzung und Rücksichtnahme auf bereits vorhandene städtische Strukturen durch ein öffentliches Bauwerk basiert hier vor allem auf dem Gedanken, nicht erneut nur bauliche Neuerungen zu schaffen, sondern vorhandene aber ungenutzte Qualitäten im öffentlichen Stadtraum zu sichten und diese wieder zugänglich zu machen. Dies soll auch dazu beitragen, dem Entwurf zu einer längerfristigen und beständigen Wertigkeit innerhalb seines gesellschaftlichen Gefüges zu verhelfen. Gerade Strukturen, welche sich unabhängig ihrer Äußerlichkeiten und den damit verbundenen Werturteilen aufgrund ihrer Qualitäten bereits im kollektiven Gedächtnis verankert haben, können so zu einer gesunden Integration neuer sozialer Räume in ihr Umfeld beitragen. Dieser Zugang könnte dann auch der Schlüssel sein, welcher der immanenten und artifiziellen Aufregung des Neuen im Museumsbau eine gefestigte Position entgegenstellt. Im Gegensatz zu jenen Projekten der architektonischen Zeichenhaftigkeit bergen historisch gezeichneten Orte eine Möglichkeit in sich, unabhängig der sozialen Prägungen architektonischer Erscheinungen zu agieren und ihnen in diesem Zusammenhang vorurteilslos Funktionen einzuschreiben. Der Begriff und die Vorstellung von einem authentischen Original sollen aufgelöst werden und zugunsten eines Ortes ersetzt werden, der sich durch seine gewachsene Authentizität und einen Austausch durch eine gleichberechtigte Gemeinschaft der Bürger*innen definiert. Nicht die architektonische Wirkung eines äußeren Erscheinungsbilds oder die gezielte Aktivierung urbaner Entwicklungen sollen also im Fokus stehen, sondern die Rückbesinnung zu den elementaren sozialen Aufgaben eines Museums als lokale Bildungseinrichtung und Ort des kontemplativen Aufenthalts mit einer Verankerung in Mitten unserer Gesellschaft. Denn letztlich leidet die existierende lokale Kultur unter der bisherigen totalisierenden, strategischen Kulturalisierung, die durch ikonische Architektur betrieben wird und schafft

es nicht, die ohnehin jeder Stadt innewohnenden individuellen Qualitäten und die damit bereits vorhandenen Alleinstellungsmerkmale zu unterstreichen. Durch die Aktivierung eines vertrauten Ortes in Mitten des gesellschaftlichen Stadtraums soll damit also anhand eines Museumsentwurfes ein niederschwelliges Angebot für alle gesellschaftlichen Schichten erprobt werden, das sich durch die Bereitstellung von sozialem sowie kulturellem Raum definiert.

Bauplatz

In einer logischen Erweiterung des bereits bestehenden kulturellen Raumes im Grazer Stadtpark – bestehend aus dem *Künstlerhaus* und dem *Forum Stadtpark* – soll ein Museum in direkter Anbindung an diese Kultureinrichtungen entstehen. Der gewählte Bauplatz befindet sich somit in der Erweiterung einer imaginären Achse durch den Grazer Stadtpark und findet seine Verortung an dessen nördlichem Abschluss in direkter Nähe zum Paulustor. Das gewählte Grundstück bildet von der Maria-Theresia-Allee in Richtung des Schlossbergs eine Nische aus, welche von den Strukturen der historischen Stadtmauer von Graz umgeben wird.

Den Kontext für ein Gebäude an diesem Ort bildet somit die Struktur der bestehenden Grazer Stadtmauer selbst und deren Einbezug in ein Museums-konzept, welches eine Brücke zwischen dem umgebenden öffentlich Raum des Stadtparks und dem sich hinter und auf dem oberen Plateau der Stadtmauer erstreckenden Raum schlagen soll. Als baulicher Schutz der Stadt kann die alte Stadtmauer als Metapher für den nun notwendig gewordenen Schutz und Wirkraum ihrer Kultur in Anspruch genommen werden.

Die Größe des Projekts wird durch die Abmessungen der den Bauplatz definierenden Stadtmauer selbst begrenzt. Die vorhandene Struktur definiert damit den Rahmen und die mögliche bauliche Ausdehnung des Projekts und spiegelt mit ihrem über 7 Meter hohen Geländesprung Potential für die Eingliederung von momentan unerschlossenem, gebautem Raum wieder. Der Bestand selbst gibt diesem Ort bereits einen gestalterischen Ausdruck und definiert dadurch dessen spezielle Wirkung und Bedeutung.

So stellt sich die Aufgabe, der bereits vorhandenen Identität des Ortes einer gewünschten Funktion und Nutzung zuzuführen. Hierdurch soll der ungenutzte aber historisch aufgeladene Ort wieder zu einem erlebbaren Teil der zukünftigen Stadtlandschaft gemacht werden.

Grundlage

Als Grundlage des Entwurfs kann somit eine behutsame architektonische Intervention gesehen werden, welche die besondere Wirkung des Ortes in ein Museumskonzept einzubinden versucht. Dem architektonischen Entwurf soll hierbei nicht die tragende Rolle der Außenwirkung zugesprochen werden, vielmehr soll dieser nur ergänzend in die bereits vorhandenen baulichen Strukturen eingegliedert werden. Auf diese Weise soll ein Vorschlag erarbeitet werden, welcher eine bewusste äußere Erscheinung entwickelt, jedoch ohne die gewachsenen Qualitäten des Ortes zu stören. Um dies zu erreichen, soll der historischen Stadtmauer ein zweiter funktionaler Layer eingeschrieben werden und sie selbst als äußere Hülle erhalten bleiben.

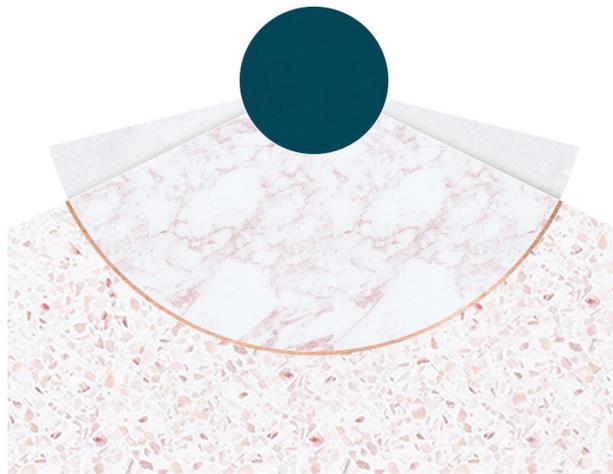
Auch der den Bauplatz umgebende Stadtpark soll durch das Gebäude als öffentlich bespielbare Hülle erweitert und verfeinert werden, ohne diesen in seiner momentanen Wertigkeit zu stark zu beeinflussen oder zu verändern. Dadurch, dass sich der umgebende Stadtraum durch seine momentan unerschlossene aber prominente Lage und über seine ruhige und zurückhaltende Wirkung auszeichnet, stellt er einen hervorragenden Grundstein für einen Museumsbau dar. Dies kann auch unter dem Aspekt einer städtischen Quartiersentwicklung entlang des Stadtparks gesehen werden, wobei diese anhand der schlichten Ergänzung der bereits vorhandenen öffentlichen Freiflächen, die den Bauplatz umgeben, in Hinsicht auf daraus resultierende negative Folgen, wie jene der Gentrifizierung, für dessen direkte urbane Umgebung als wenig problematisch zu prognostizieren ist.

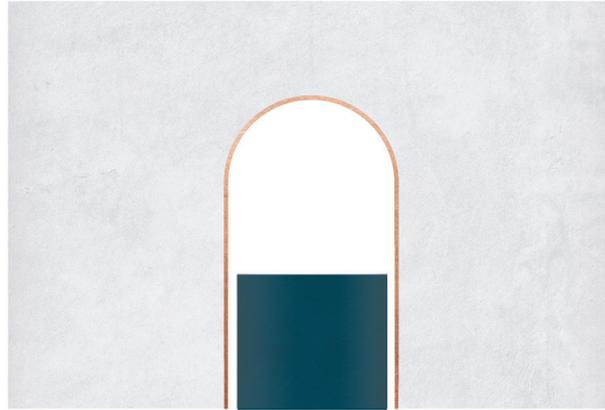
Inhaltlich soll sich das Projekt vor allem durch eine Rückbesinnung auf die Funktion des Museums als öffentliche, kulturelle Bildungseinrichtung definieren. Dies soll dadurch erreicht werden, dass das Gebäude als sozial nutzbare und kulturell bespielbare

Fläche in die bereits vorhandenen lokalen Kulturinstitutionen der Umgebung eingegliedert werden kann. Durch die bereits erwähnte Nähe zum *Forum Stadtpark* und dem *Künstlerhaus* ergibt sich ein schlüssiges Konzept eines kulturellen Rundgangs, der sich gut in das städtische Gefüge der Stadt Graz einzugliedern scheint. Auch die Bespielung des Museums kann durch lokale Einrichtungen sichergestellt werden, verfügt doch das *Universalmuseum Joanneum* über ein Archiv mit über 70.000 grafischen Arbeiten verschiedenster Art, welchen es jedoch im Moment an geeigneter Ausstellungsfläche fehlt und deren erneuter öffentlicher Zugang durch das Projekt sichergestellt werden könnte. Somit könnte ein Museumsentwurf entstehen, der über angebrachte Eingriffe den öffentlichen Raum für Nutzer*innen erweitert und unter dem Erhalt und der nachhaltigen Einbindung bereits vorhandener Qualitäten des Ortes ein neues kulturelles Angebot schafft.

Ausdruck

Das Erscheinungsbild des Entwurfs soll sich an erster Stelle durch die Integration in die bereits vorhandene Struktur der historischen Stadtmauer ergeben. Diese gibt sowohl die Höhe als auch die mögliche Ausbreitung des Projekts vor und bildet so dessen gestalterischen Rahmen. Sie tritt als Hülle sowie als raumbildende Komponenten zunächst in den Mittelpunkt der Überlegungen und behält somit die Oberhand in der architektonischen Außenwirkung des Gebäudes. Das Museum selbst tritt nur durch ergänzende Komponenten seiner Umwelt gegenüber in Erscheinung und erfüllt in erste Linie die Funktion, den Ort für eine Bespielung nutzbar zu machen. Der sichtbare Teil des Gebäudes folgt in seiner Konzeption der im Stadtpark bereits vorhandenen Bauform eines Pavillons. So setzt sich dieser Baukörper, ähnlich der nicht weit entfernten *Orangerie* im Burggarten, auf das Plateau der Stadtmauer und suggeriert dadurch deren Erschließung als öffentlich zugänglicher Raum. Die baulichen Strukturen im Inneren der Stadtmauer bleiben nach außen weitgehend unsichtbar. Als visueller Ankerpunkt dient eine kreisrunde Öffnung zu einem Lichthof am Plateau und die dazu äquivalente Platzgestaltung auf der Ebene des Stadtparks, welche das Museum nach außen sichtbar machen soll und den öffentlichen Raum durch dessen Funktion ergänzt. Auch





der Eingang zum Gebäude tritt nicht in direkter Form in Erscheinung, sondern artikuliert sich zum Stadtraum vorerst durch zwei Öffnungen in der historischen Stadtmauer. Durch das bewusste Durchschreiten der Mauer soll auf die architektonische Gegebenheiten des vorhandenen Raums aufmerksam gemacht werden und dessen bauliche Substanz erlebbar gemacht werden. Der Eingang zum Museum selbst eröffnet sich schließlich in einem hinter der Stadtmauer eingebetteten, öffentlichen Hof und soll durch seine ruhige und umschlossene Atmosphäre als Aufenthaltsort und Vorbereitung auf das Innere des Museums verstanden werden.

Soziale Komponente

Das Museum als öffentlich Anlaufstelle für alle gesellschaftlichen Schichten sollte ein ungebundenes Verweilen innerhalb des Museums ermöglichen und den Zugang zur Kunst so niederschwellig wie möglich gestalten. Hierbei steht vor allem die soziale Komponente des Museumsbaus im Fokus, welche durch eine kulturelle Funktion des Gebäudes ergänzt werden soll. Die Grundidee, mithilfe einer ge-

zielten architektonischen Intervention einen neuen Ort kollektiver Identität zu schaffen und die dort gemachten Erlebnisse in Zukunft auch untrennbar mit diesem speziellen Ort zu verknüpfen, soll mit diesem Entwurf spürbar gemacht werden. Das Gebäude definiert sich somit durch die Nutzung bereits vorhandener öffentlicher Qualitäten innerhalb des Stadtraumes, um die dort bestehende soziale Durchmischung zu erhalten und diese durch funktionale Eingriffe zu unterstützen und zu erweitern. Keineswegs soll die gelebte Kultur des Ortes durch das Projekt gestört oder verändert, sondern durch eine behutsame Architektur erweitert werden. Der Stadtpark als einer der wenigen verbleibenden, tatsächlich gelebten gesamtgesellschaftlichen Räume soll also durch das Projekt ergänzt werden, wodurch ein Anstoß für weitere verbindende Prozesse innerhalb unserer Gesellschaft entstehen soll. Ziel ist es also nicht, einen weiteren Fremd-Ort innerhalb des Stadtraumes zu etablieren, sondern einen Ort zu schaffen, der sich sowohl in sein bauliches als auch gesellschaftliches Umfeld eingliedert und dessen gewachsene Identität unterstreicht. Die Schaffung eines zusammenhängenden kulturellen Angebots



innerhalb des Grazer Stadtparks und dessen unan-
tastbare Stellung als gemeinschaftliche Fläche der
Stadt scheint hierfür eine schlüssige Grundlage zu
bilden. Da dieser Raum bewusst den Regeln des
Marktes entzogen scheint, wird sich innerhalb die-
ses Rahmens auch die Konzeption eines Museums
wieder auf die Grundlagen sozialer Standpunkte
konzentrieren können.

Konzeption

Bei der Konzeption des Gebäudes handelt es sich um
einen sich über zwei Geschosse erstreckenden Rund-
gang, welcher im zweiten Untergeschoss durch eine
Garderobe, Sanitäranlagen, einen Lagerraum sowie
einen Technikraum und im ersten Untergeschoss
durch Räumen für die Verwaltung, einen großzügi-
gen Foyerbereich und eine Bibliothek mit Hof er-
gänzt wird. Die Erschließung erfolgt zunächst über
eine mit dem Foyerbereich gekoppelten Stiegenan-
lage mit Aufenthaltsqualitäten zum vorgelagerten
Hof und mündet weiter in das Hauptstiegenhaus,
welches zentral im länglichen Hauptkörper situiert
ist. Außen wird das Museum durch eine Freitreppe

ergänzt, welche zur Erschließung des Dachgartens
und des darauf befindlichen öffentlichen Pavillons
genutzt werden kann. Das Gebäude ist sowohl über
die untere Ebene, welche auf dem Niveau des Stadt-
parks gelegen ist, als auch über den Dachgarten, der
durch die obere Höhe der Stadtmauer definiert wird,
zu betreten. Der Dachgarten ist jederzeit durch eine
Freitreppe erreichbar und soll so versuchen, den
Stadtraum und die Nutzbarkeit des Projekts zu er-
weitern. Der Pavillon am Plateau besteht aus einem
länglichen Körper und liegt frei im Dachgarten über
den darunter liegenden Museumsräumen auf. Die-
ser erfüllt die Funktion eines öffentlichen Aufent-
haltsorts, dessen Angebot durch ein kleines Selbst-
bedienungs-Café und einen Workshopbereich für
Weiterbildungszwecke ergänzt wird und auch als
erweiterter Ausstellungs- und Veranstaltungsort
vom Museum genutzt werden kann. Im Inneren des
Pavillons sorgt ein offenes Atrium für die Belichtung
des darunter liegenden Ausstellungsbereichs und
stellt damit auch eine direkte visuelle Verbindung
zu den Kunstwerken her, wodurch versucht wird,
einen niederschweligen Zugang zum Museum zu
ermöglichen.

Dieses an das Foyer gekoppelte Ausstellungsgeschoss zeichnet sich durch einen intimen Charakter aus. Hierbei sollen Räume entstehen, in denen man sich im Bezug auf die gezeigten Werke leichter verorten kann und in denen man sich, auch wenn man das Museum alleine besucht, nicht verloren fühlen soll. Die Raumgrößen und der gut einsehbare Ausstellungsbereich versuchen damit, die Idee eines möglichst niederschweligen Zugangs zum Museum fortzuführen. Das Foyer wird durch weitere Funktionen wie eine kleine Bibliothek und einen Innenhof zur natürlichen Belichtung ergänzt. Von hier erreicht man auch die in den funktionalen Kern eingeschriebene Museumsverwaltung. Ein Stockwerk tiefer liegt ein zweiter Ausstellungsbereich, der sich durch große, funktional anpassbare Räume auszeichnet. In diesem befinden sich auch der Lager- und Anlieferungsbereich des Museums. Die Anlieferung erfolgt schließlich über den bereits vorhandenen Tunnel innerhalb der Stadtmauer, welcher im Moment noch als Abstelllager des Wohnhauses am Paulustor genutzt wird. Dieser soll sich hierfür zum Vorplatz innerhalb der Stadtmauer-Nische öffnen und somit eine funktionale Anlieferung wie auch eine zukünftige Durchschreitung der momentan noch vorhandenen Barriere im Stadtraum gewährleisten.



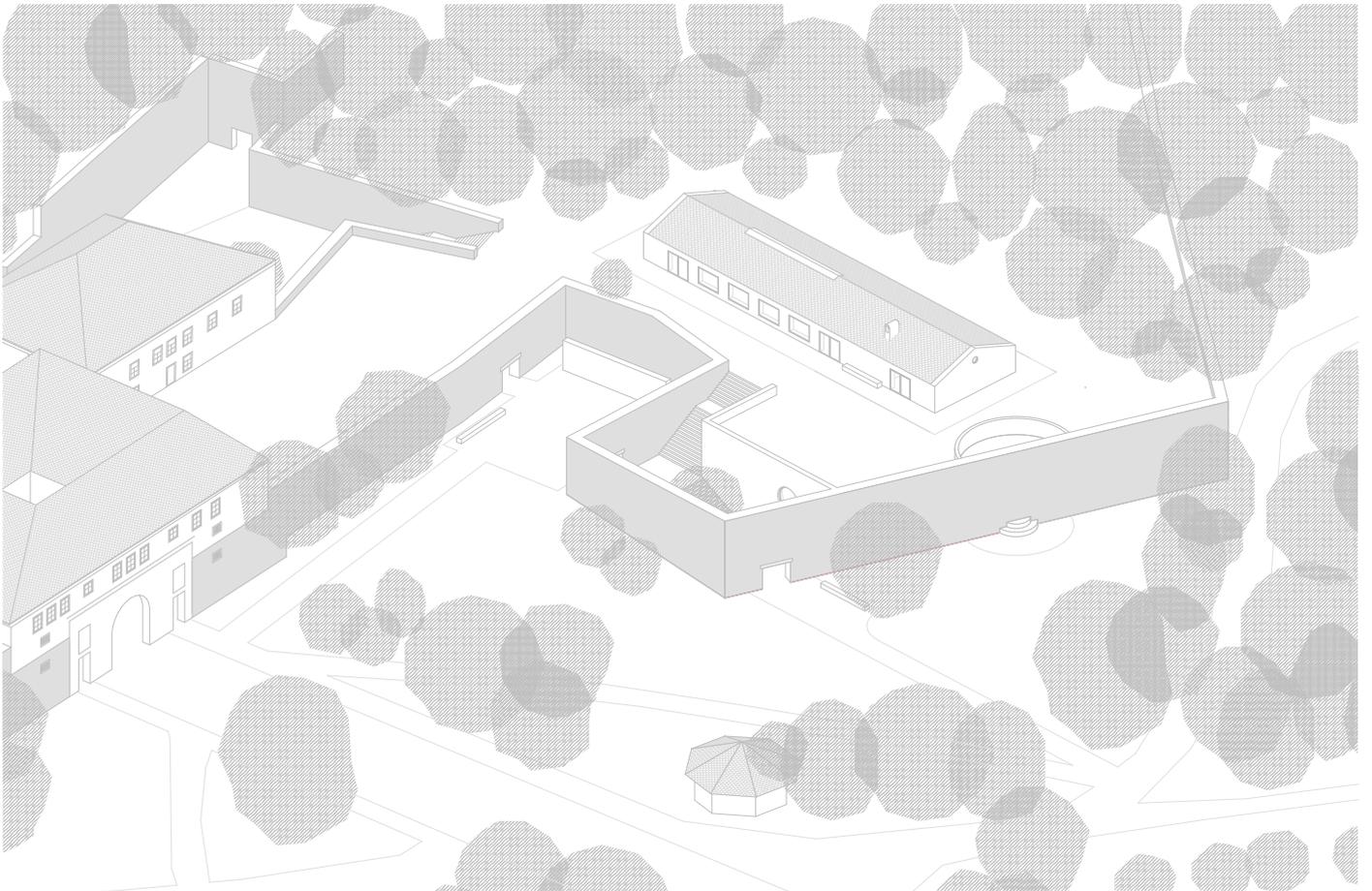
Südansicht



Museum
der Stadt
Graz



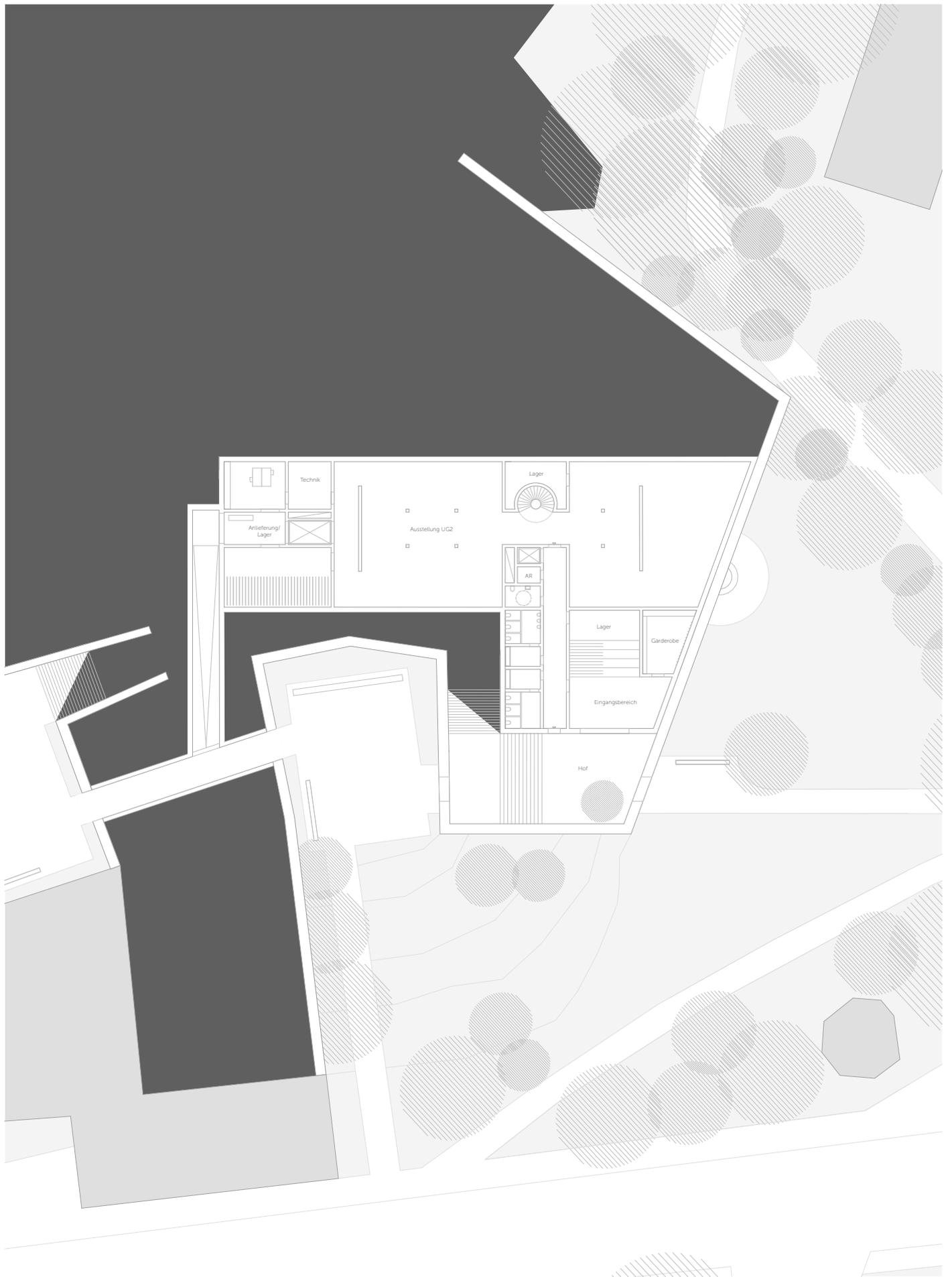
Isometrie





Untergeschoss 2
1:500





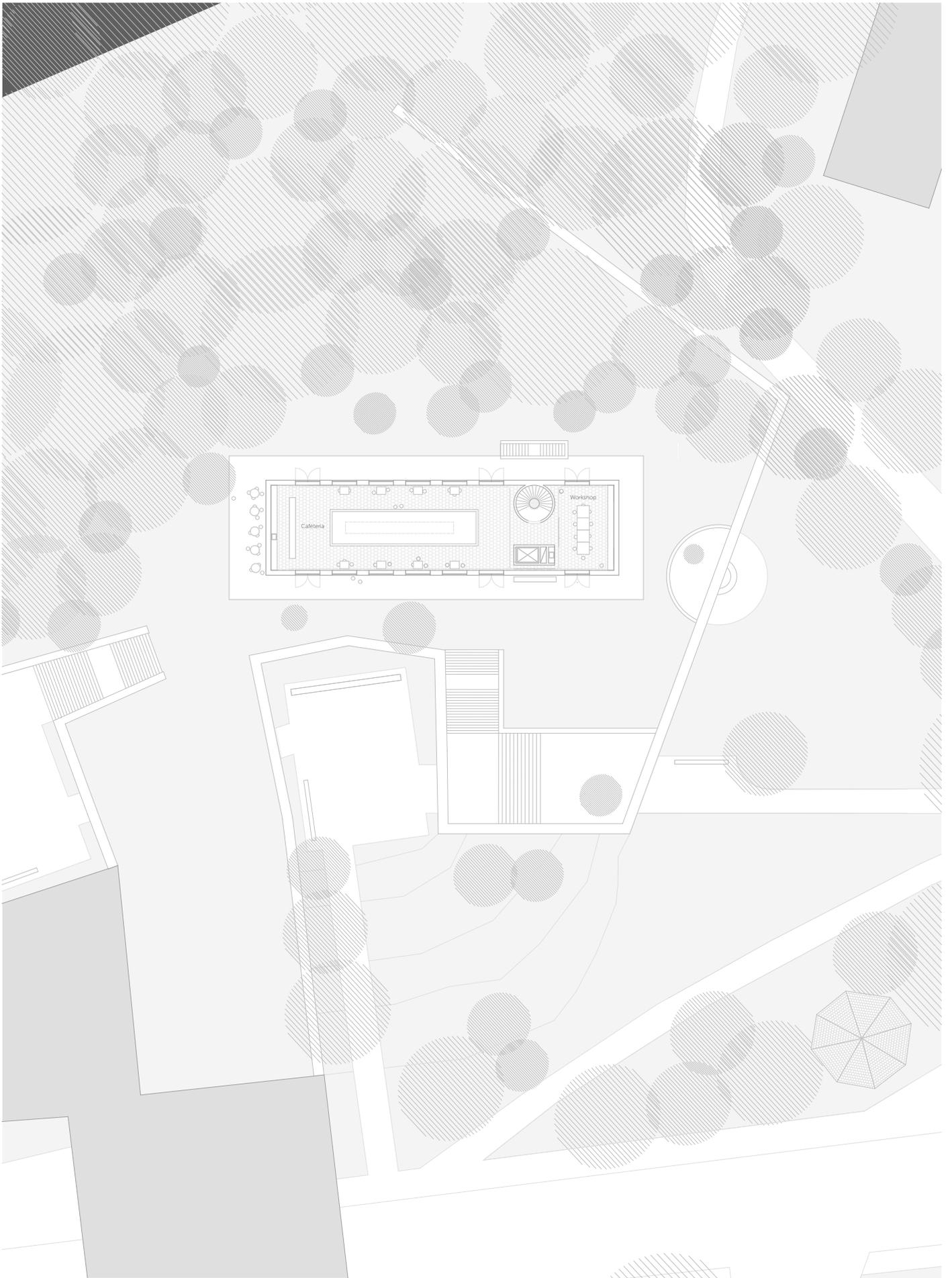
Untergeschoss 1
1:500

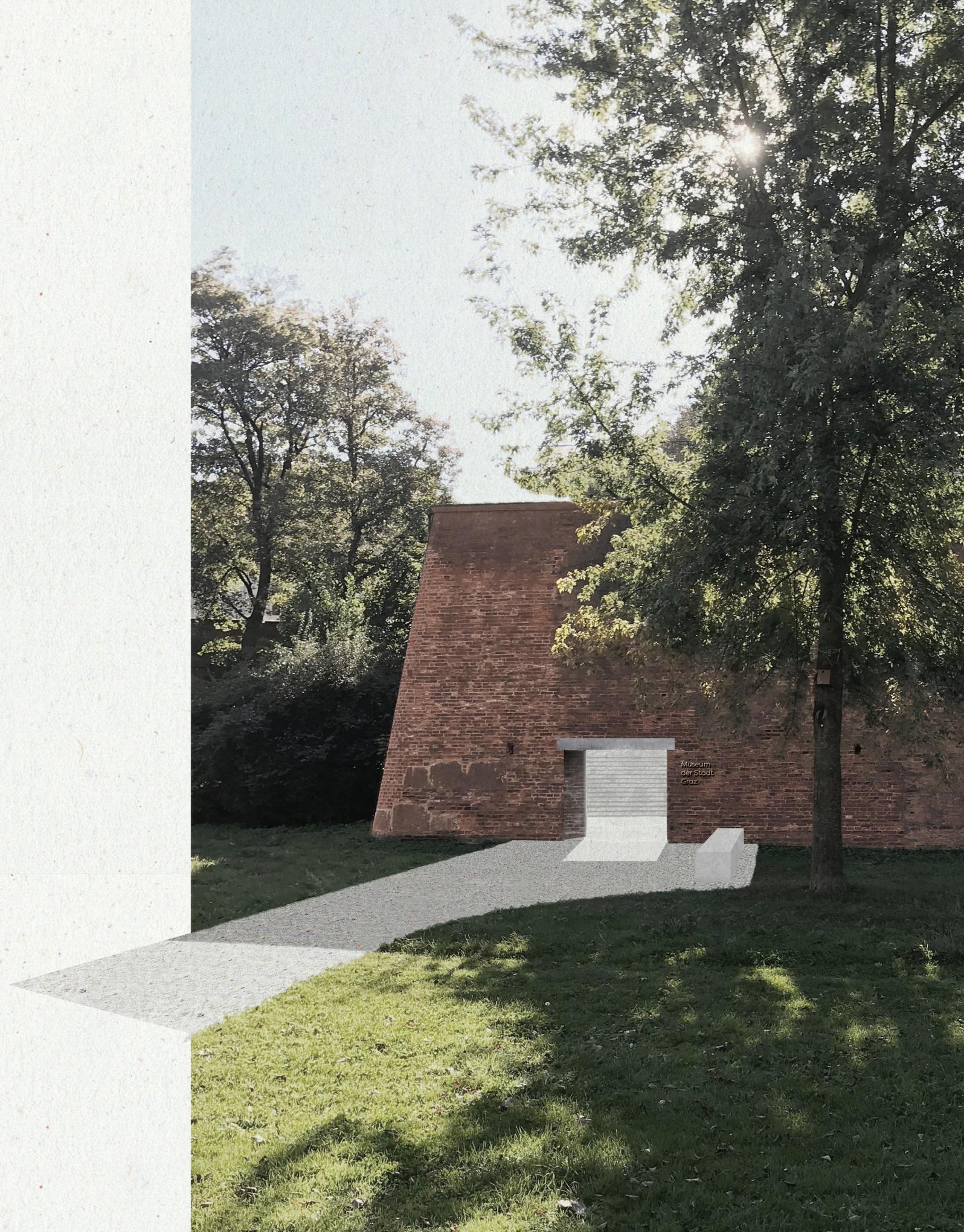




Erdgeschoss
1:500





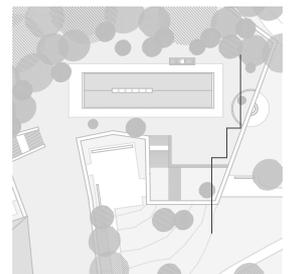


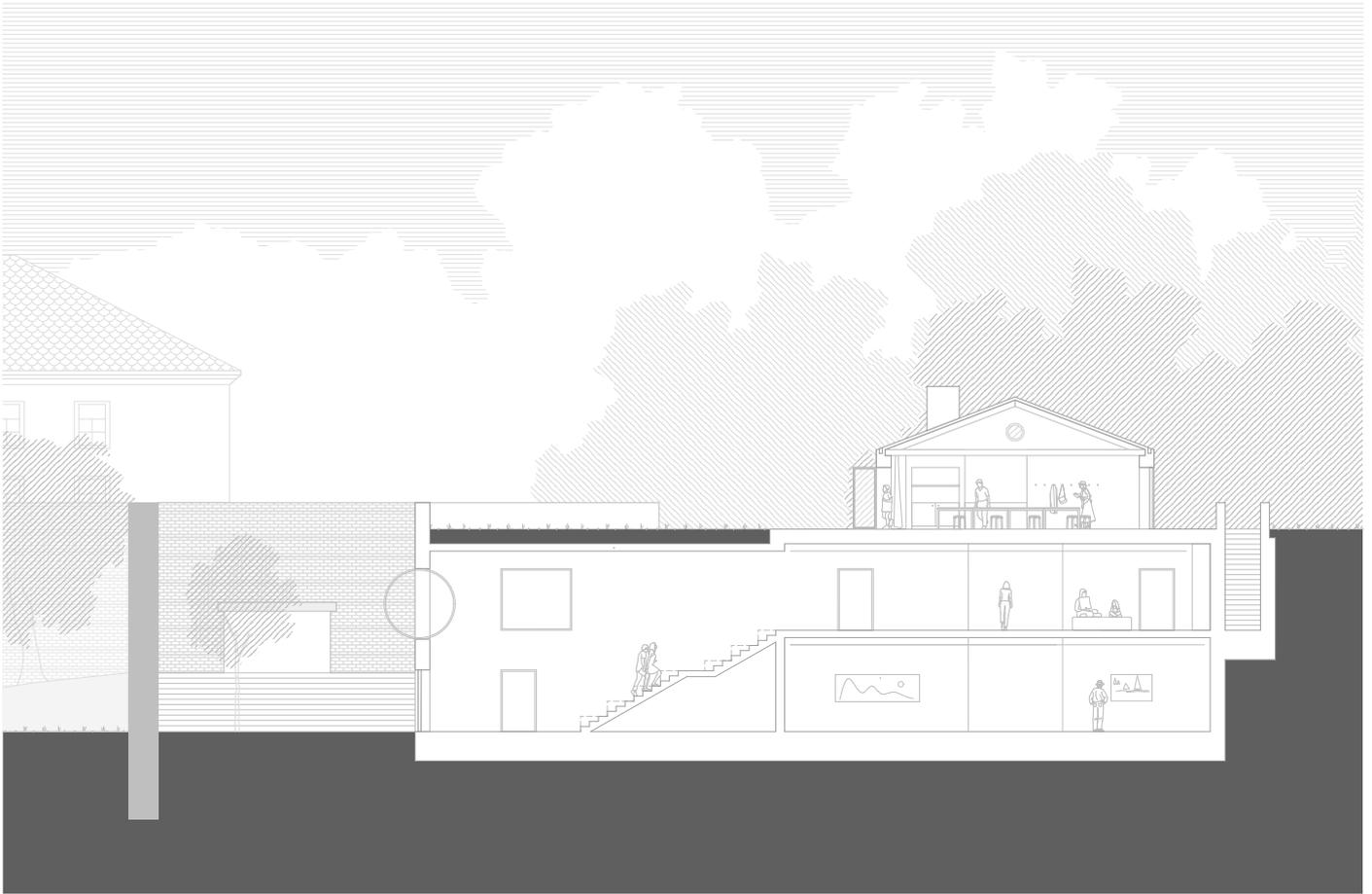
Museum
der Stadt
Graz



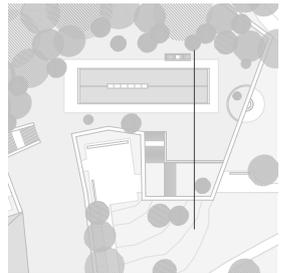


Schnitt AA
1:250



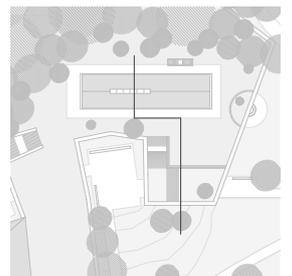


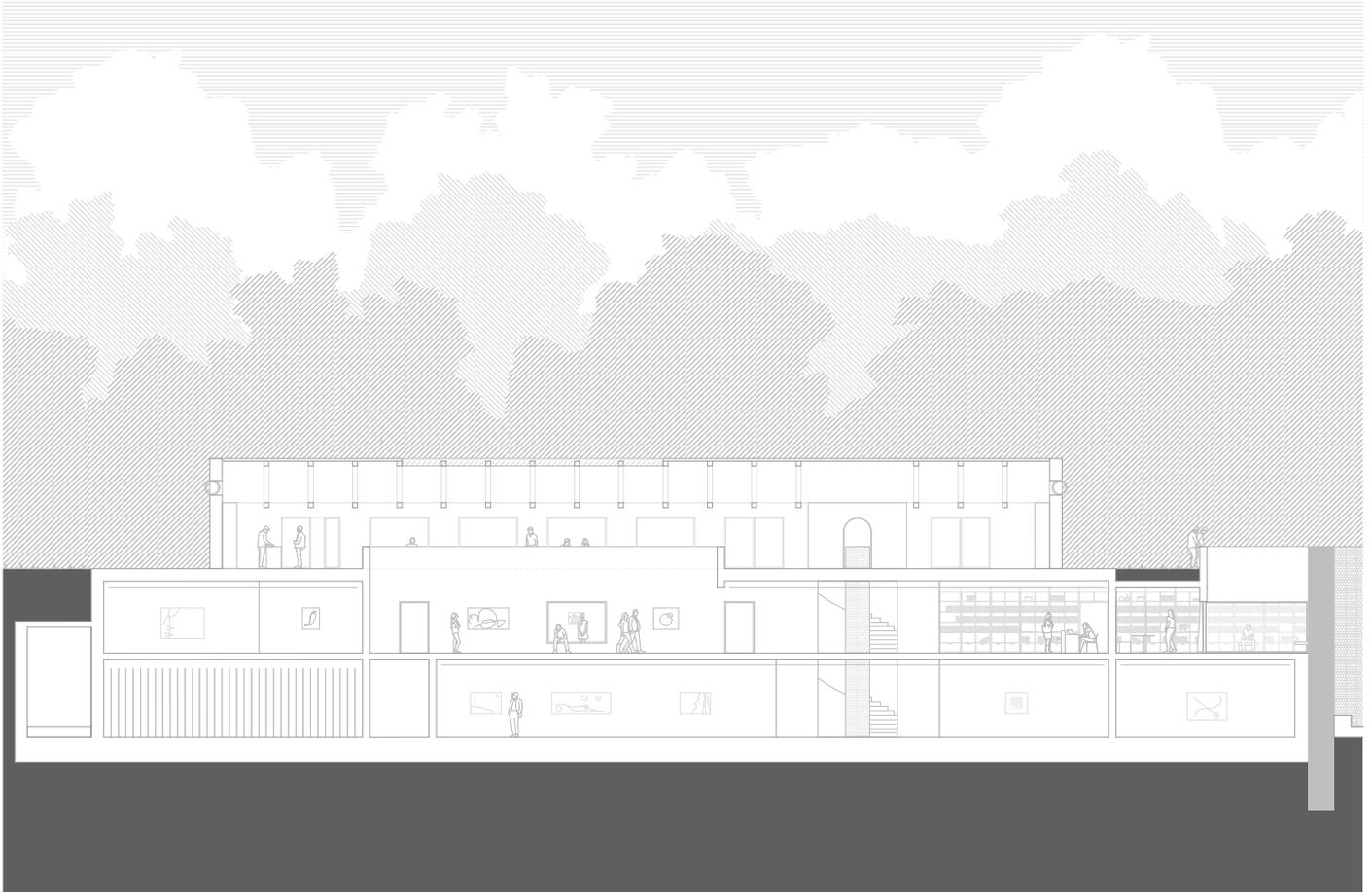
Schnitt BB
1:250



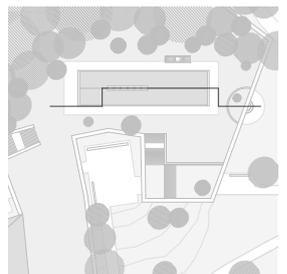


Schnitt CC
1:250



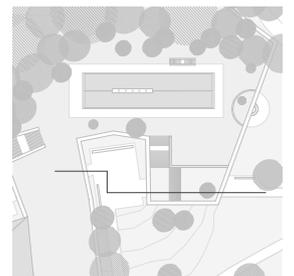


Schnitt DD
1:250





Schnitt EE
1:250









Haupteingang
& Hofsituation



Foyer
& Aufenthaltsbereich



Bibliothek
& Lichthof



Atrium
& Ausstellung



Innenraum
Pavillon



7. Quellenverzeichnis

- Abt, Jeffrey: The Origins of the Public Museum, in: MacDonald, Sharon(Hg.): A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, 115-134
- andbeyond(Hg.): Archifutures Volume 1: The Museum. A field guide to communicating the future of architecture, Barcelona 2016
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit, Frankfurt/Main 1994
- Bauer, Thomas: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Ditzingen 2018
- Baur, Joachim: Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Baur, Joachim(Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010, 21-22
- Baur, Joachim(Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld 2010
- Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel: New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017
- Blank, Melanie/Debelts, Julia: Was ist ein Museum? „...eine metaphorische Complication...“, Wien 2002
- Brockhaus: Enzyklopädie, 1820
- Brockhaus: Enzyklopädie in 30 Bänden. 21., völlig neu bearb. Aufl., Leipzig, Mannheim 2006
- Curtis, William J.R.: Anmerkung zum Bilbao-Effekt. in: Wang, Wilfried: Kultur:Stadt, Zürich 2013, 58-61
- Dercon, Chris: Why Bother? or, The Rise of the Private Museum, in: Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel: New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017, 171-173
- Doppler, Silke: Die Funktion in der zeitgenössischen Museumsarchitektur. Ein Beitrag zur Diskussion über die Bauaufgabe Museum, Diplomarbeit, Wien 2012
- Findlen, Paula: The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy. in: Messias Carbonell, Bettina(Hg.), Museum Studies. An Anthology of Contexts, Malden 2004
- Fliedl, Gottfried: Museum/Museion, in: Lackner, Helmut (Hg.): 100 Jahre Technisches Museum Wien, Wien 2009, 12-19
- Fliedl, Gottfried: Herkunft und Zukünfte des Museums, in: Museumsbund Österreich(Hg.): neues museum. Die österreichische Museumszeitschrift, Graz 2014, 12-19
- von Frankenberg, Pablo: Die Internationalisierung der Museumsarchitektur. Voraussetzungen, Strukturen, Tendenzen, Dissertation, Tübingen 2013
- Haarich, S./Plaza, B.: Das Guggenheim-Museum von Bilbao als Symbol für erfolgreichen Wandel. Legende und Wirklichkeit, in: Altröck, U./Huning, S./Kuder, T./Nuissl, H./Peters, D. (Hg.): Symbolische Orte. Planerische (De-)Konstruktionen. Reihe Planungsgrundschau 19, Berlin 2010
- Hilger, Christina: Vernetzte Räume. Plädoyer für den Spatial Turn in der Architektur, Bielefeld 2011

- Hoffmann, Hans Wolfgang: Museumsbauten. Handbuch und Planungshilfe, Berlin 2016
- Hudin, Silvia: Kunstzentrum Graz: Ein Museum Moderner Kunst in der Murvorstadt, Diplomarbeit, Graz 1997
- Interview mit Andreas Reckwitz, geführt von Sebastian Enskat, in: Dr.Wahlers, Gerhard (Hg.): Auslandsinformationen, Ausgabe 3/2018, 42-66
- Jencks, Charles: The Iconic Building. The Power of Enigma, London 2005
- Kamper, Friedrich: Display für die zeitgenössische Kunst in Graz: Die kunsthistorische Genealogie und die politische Genesis des Grazer Kunsthauses, Diplomarbeit, Graz 2010
- Lampugnani, Vittorio Magnago: Insight versus Entertainment: Untimely Meditations on the Architecture of Twentieth-century Art Museums, in: MacDonald, Sharon(Hg.): A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, 245-262
- MacLeod, Suzanne: Image and Life: Museum Architecture, Social Sustainability and Design for Creative Lives, in: Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel: New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017, 175-183
- Marin, Jean-Yves: Museums of the 21st Century, in: Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel(Hg.): New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017, 6
- Mir, Emmanuel: Das Museum im Zeitalter seiner neoliberalen Verwertbarkeit. Die Durchökonomisierung der Gesellschaft ist in den europäischen und US-amerikanischen Museen angekommen, in: KUNSTFORUM International 2017, Bd. 251, 130-137
- Mönninger, Michael: Architektur, Kultur, Stadtpolitik: Über das Verhältnis von Brandstiftung und Branding, Terrorismus und Tourismus, in: Wang, Wilfried(Hg.): Kultur:Stadt, Zürich 2013, 55-57
- Parmentier, Michael: Was die Hülle erzählt und was der Bau vorschreibt. Der Bildungssinn der Museumsarchitektur, in: Westphal, Kristin (Hg.): Orte der Lernens. Beiträge zu einer Pädagogik des Raumes, Weinheim und München, 2007, 49-78
- Plaza, Beatriz: Testing the Employment Impact of the Guggenheim Museum Bilbao via TSA, in: Tourism Economics ,17, Nr.1, 2011, 223-229
- Plaza, Beatriz: Der „Bilbao-Effekt“, in: Wang, Wilfried: Kultur:Stadt, Zürich 2013, 62-65
- Pomian, Krzysztof: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1987
- Rectanus, Mark W.: Globalization: Incorporating the Museum, in: MacDonald, Sharon(Hg.): A Companion to Museum Studies, Oxford 2006, 381-397
- Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2012
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten, Berlin 2019
- Rojas, Robert/Crespan, Jose Luis/Trallero, Manuel: Museen der Welt. Vom Musentempel zum Aktionsraum, Reinbek bei Hamburg 1977
- Sauerbruch, Matthias: Kultur:Stadt - Inhalt und Form, in: Wang, Wilfried(Hg.): Kultur:Stadt, Zürich 2013, 16-23

- Schneemann, Peter J.: Vermittelte Präsenz. Das Museumserlebnis als Zeitkultur, in: KUNSTFORUM International 2017, Bd. 251, 58-65
- Schwar, Stefan/Müller, Daniela, in: Landesimmobilien-Gesellschaft mbH(Hg.): Vom Bauplatz zum Schauplatz. Entwicklung, Bau und Nutzung des Joanneumsviertels, Graz 2013
- Schütz, Heinz: Museumsboom. Wandel einer Institution, in: KUNSTFORUM International 2017, Bd. 251, 44
- Schütz, Heinz: Soft Power und Hard Interests. Musealer Fluchtpunkt: Gegenwart, in: KUNSTFORUM International 2017, Bd. 251, 47-57
- Shipwright, Fiona: Crossing the Threshold. Taking the museum out of the building and into the street, in: andbeyond(Hg.): Archifutures Volume 1:The Museum. A field guide to communicating the future of architecture, Barcelona 2016, 44-57
- Siebel, Walter: Die Kultur der Stadt, Berlin 2015
- Spencer, Douglas: The Architecture of Neoliberalism. How contemporary architecture became an instrument of control and compliance, London 2016
- Stegmann, Markus: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Berlin 1995
- te Heesen, Anke: Theorie des Museums. Zur Einführung, Hamburg 2012
- Ullrich, Wolfgang: The Idea of the Open Museum: History and Problems, in: Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel: New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017, 163-169
- van den Berg, Karen: Museum Buildings in the 21st Century: Major Projects and Notes on the Redefinition of the Museum, in: Beisiegel, Katharina/Art Centre Basel: New Museums. Intentions, Expectations, Challenges, München 2017, 185-192
- von Naredi-Rainer, Paul: Entwurfsatlas Museumsbau, Basel 2004
- Vieregg, Hildegard: Geschichte des Museums. Eine Einführung, München 2008
- Vieregg, Museumswissenschaften, Paderborn 2006
- Walz, Markus: Handbuch Museum. Geschichte-Aufgaben-Perspektiven, Stuttgart 2016
- Wang, Wilfried(Hg.): Kultur:Stadt, Zürich 2013
- Wang, Wilfried: Realkultur: von unten nach oben, in: Wang, Wilfried: Kultur:Stadt, Zürich 2013, 10-15
- Wendl, Tobias: Museumsneubauten in Afrika, in: KUNSTFORUM International 2017, Bd. 251, 100-109

Abbildungen

- 01 Seignac Guillaume, The Muse, 1870-1924, Öl auf Leinwand, 97.2 × 74.3 cm, Private Sammlung,
https://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Seignac_Guillaume_The_Muse.jpg
- 02 Johannes Vetten, Gelehrter in der Studierstube, seine Brille absetzend, Öl auf Holz, 49.2 × 37.3 cm, Private Sammlung,
http://www.artnet.com/artists/johannes-vetten/gelehrter-in-der-studierstube-seine-brille-HvKSLTsJq4M4V_3HKKTJQ2
- 03 Louis Beroud, Salle Ruben musee du Louvre, 1904, Öl auf Leinwand, 200 × 300 cm, Louvre Museum,
https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Louis_Beroud_-_Salle_Ruben_musee_du_Louvre_1904.jpg
- 04 Albert Tournaire, Tresor des Atheniens, Zeichnung,
<https://didierlaroche.wixsite.com/delphes/sd-223-athenian-treasury?lightbox=datapitem-ij1itvvc>
- 05 Sandro Botticelli, Die Geburt der Venus, ca 1485, Tempera auf Leinwand, 172,5 × 278,5 cm, Uffizien,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg
- 06 Ole Worm, Museum Wormianum, 1655, Druck, Smithsonian Institution Libraries,
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Musei_Wormiani_Historia.jpg
- 07 Johann Zoffany, Tribuna der Uffizien, 1772-1778, Öl auf Leinwand, 124 × 155 cm, Windsor Castle, Royal Collection,
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Tribuna_of_the_Uffizi_\(1772-78\);_Zoffany,_Johann.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Tribuna_of_the_Uffizi_(1772-78);_Zoffany,_Johann.jpg)
- 08 Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk, 1830, Öl auf Leinwand, 260 × 325 cm, Louvre Museum,
https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eugène_Delacroix_-_Le_28_Juillet._La_Liberté_guidant_le_peuple.jpg
- 09 Johann Heinrich Tischbein der Ältere, Die Einweihung des Denkmals Friedrichs II., 1783, Öl auf Leinwand, 89,5 × 136,5 cm, Neue Galerie Kassel,
<https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Tischbein-friedrichsplatz-kassel.jpg>
- 10 Karl Friedrich Schinkel, Museum, Berlin, Germany, 1890-1900, Photomechanischer Druck, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.,
<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsca.00338>
- 11 Leo von Klenze, Old Pinakothek, Munich, Bavaria, Germany, 1890-1900, Photomechanischer Druck, Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.,
<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/ppmsca.00065>
- 12 Installation view of the exhibition, "Cubism and Abstract Art.", 1936, Photographie, Beaumont Newhall, The Museum of Modern Art Archives,
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748/installation_images/12474
- 13 Philip Goodwin & Edward Durell Stone, The Museum of Modern Art, New York, 1939, Photographie, Robert Damora, The Museum of Modern Art Archives,
<https://press.moma.org/wp-content/themes/moma/images/press-release-side-image.jpg>

- 14 Frank Lloyd Wright, Opening day on October 21, 1959, New York, 1959, Photographie, Robert E.Mates, Solomon R. Guggenheim Museum Archives, <https://www.guggenheim.org/history/architecture>
- 15 Joseph Paxton, Crystal Palace during The Great Exhibition, 1851: View of North West Corner of the Building, London, 1851, Photographie, Claude-Marie Ferrier, Royal Collection, <https://www.rct.uk/collection/themes/trails/the-art-of-monarchy/crystal-palace-during-the-great-exhibition-1851-view-of>
- 16 Ludwig Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie, Ansicht Potsdamer Straße, Berlin, 1968, Photographie, Reinhard Friedrich, Archiv Neue Nationalgalerie, <https://www.smb.museum/nachrichten/detail/50-jahre-neue-nationalgalerie/>
- 17 Richard Rogers & Renzo Piano, Centre Georges-Pompidou, Paris, September 1978, Photographie, Osbornb, <https://www.flickr.com/photos/osbornb/63286740/in/photostream/>
- 18 Cedric Price, Aerial view of Inter-Action Centre, London, 1972, Photographie, Cedric Price fonds, Canadian Centre for Architecture, <https://www.cca.qc.ca/fr/recherche/details/collection/object/388424>
- 19 James Stirling, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1977 bis 1983, Photographie, toml1959, <https://www.flickr.com/photos/37872410@N00/4664997752/in/album-72157624067736959/>
- 20 Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz, 2020, Photographie, Markus Tretter, Kunsthhaus Bregenz, <https://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse/architekturfotos/>
- 21 Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, 2005, Photographie, Dystopos, <https://www.flickr.com/photos/96586445@N00/14427943>
- 22 Herzog & DeMeuron, Tate Gallery of Modern Art, London, 2000, Photographie, Margherita Spiluttini, Architekturzentrum Wien, <https://spiluttini.azw.at/project.php?id=3215>
- 23 Christ & Gantenbein, Landesmuseum Zürich, Zürich, 2000-2016, Photographie, Schweizerisches Nationalmuseum, <https://www.landmuseum.ch/medien#bilder>
- 24 Lesliedhof in der Raubergasse 10, Graz, 16. Jahrhundert, Photographie, Technische Universität Graz, <https://www.tugraz.at/en/tu-graz/university/buildings-of-tu-graz/>
- 25 August Gunolt, Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum, Graz, 1894, Photographie, Kulturhistorische Sammlung, Museum für Geschichte Graz <https://www.museum-joanneum.at/museum-fuer-geschichte/kulturhistorische-sammlung>
- 26 Robert Haueisen, Künstlerhaus, Graz, 1952, Photographie, KatharinaPre, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Künstlerhaus,_Halle_für_Kunst_%26_Medien_Haupteingang.jpg

- 27 Schöffauer & Tschapeller, Wettbewerb Trigon Museum Graz, Graz, 1988, Photographie Modell, Architektur & Bauforum Nr.142/1991, S.35
- 28 Weber Hofer Partner, Wettbewerb Kunsthaus Graz, Graz, 1997, Photographie Modell, Weber Hofer Partner,
<https://www.weber-hofer.ch/projekte/wettbewerbe/projekte-detail/kunsthaus-graz/>
- 29 Colin Fournier & Peter Cook, Kunsthaus Graz, Graz, 2003, Photographie, Nicolas Lackner, Kunsthaus Graz,
https://www.museum-joanneum.at/fileadmin//user_upload/Presse/Standorte/Abbildungen/Kunsthaus/Kunsthaus-Graz-Schlossbergblick-Lackner.jpg

DANKE.

An meinen Betreuer Andreas Lechner, für seinen Input und die Ermutigung zu einer Auseinandersetzung mit oft noch unerforschten Gebieten.

An meine Freunde und Studienkollegen, für eine unvergessliche Zeit in Graz.

An meine Eltern, die mir dieses Studium ermöglicht haben.

An meinen Bruder und seine Familie, die mir stets mit einem offenen Ohr beiseitestanden.

Und vor allem an Lisa, ohne deren Unterstützung diese Arbeit oft nicht möglich schien.