

Die unterirdische Erweiterung der Räumlichkeiten des Museums der Wahrnehmung

WAHR

IST

VIEL

MEHR

WAHR

IST

VIEL

MEHR

gewidmet meiner Mutter und meinem Vater
posvećeno mami i tati



Ines Zajkić, BSc

Wahr ist viel mehr

Die unterirdische Erweiterung der Räumlichkeiten des Museums der Wahrnehmung

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Diplom-Ingenieurin

Masterstudium Architektur

eingereicht an der

Technischen Universität Graz

Betreuerin

Milena Stavrić, Assoc.Prof. Dipl.-Ing. Dr.techn.

Institut für Architektur und Medien

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.

Graz, am

.....

Unterschrift

01

INHALTSVERZEICHNIS

1. INHALT

1.1	Einleitung	16
2.	DAS MUSEUM ALS GEBÄUDETYP.	21
2.1	Begriffsbestimmung	21
2.2	Die Entstehungsgeschichte	22
2.2.1	Das Museum in der Renaissance.	22
2.2.2	Das Museum im 17. und 18. Jahrhundert.	24
2.2.3	Das Museum im 19. Jahrhundert	26
2.2.4	Das Museum im 20. Jahrhundert	28
2.2.5	Das Museum im 21. Jahrhundert	32
2.2.6	Das Museum als Wahrzeichen	36
2.3	Die Entwicklung der Funktion des Museums	38
2.4	Museen in Österreich	41
2.4.1	Die Finanzierung.	41
2.5	Das Museum der Wahrnehmung (MUWA)	43
2.5.1	Die Finanzierung des MUWA	44
3.	DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG.	49
3.1	Entwicklung der Idee für das Museum der Wahrnehmung	51
3.1.1	Neue Soziale Bewegungen - "68er-Bewegungen"	51

3.1.2	Das Österreichische Institut für integrative Pädagogik (ÖIIP)	52
3.1.3	Die Alternativschulbewegung und Entstehung der Modellschule Graz	54
3.1.4	Der Konstruktivismus	56
3.1.5	Gestalttheorie	60
3.1.6	Die Geburt der Idee für das Museum der Wahrnehmung - das "Aha Erlebnis"	63
3.1.7	Das pädagogische Design des Museums der Wahrnehmung	65
3.2	Museum der Wahrnehmung - das mobile Museum	69
3.2.1	Das Museum der Wahrnehmung beim "steirischen herbst '90"	69
3.2.2	Die mobile Halle	70
3.2.3	Die mobilen Pavillons	73
3.2.4	Das Museum der Wahrnehmung im Grazer Stadtpark 1991	87
3.2.5	Das MUWA - "steirischer herbst '91"	89
3.2.6	Die MUWA-Tour	90
3.2.7	Die Projektskizze 1993: "Invisible Austria"	93
3.3	Das Museum der Wahrnehmung im OKTOGON	97
3.3.1	Die Geschichte des Hauses Friedrichgasse 41	97
3.3.2	Standort.	105
3.3.3	Die Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten	112
3.3.4	Reaktionen der Behörden - Lichtskulptur	128
3.3.5	Das MUWA - "steirischer herbst '94" und "steirischer herbst '95".	128
3.3.6	Das MUWA - die Trennung.	129
3.3.7	Die Eröffnung des Museums der Wahrnehmung im OKTOGON 1996.	129
3.3.8	Die Änderungen im architektonischen Konzept	131
3.3.9	Die Installation "Samadhi-das Bad"	132

4.	DAS MUWA HEUTE	139
4.3.1	Städtebäuliche Situation	139
4.3.2	Das Konzept	139
4.3.3	Die Wahrnehmungs-Installationen des Museums der Wahrnehmung	140
4.3.4	Die Lage: MUWA im Augartenpark.	145
4.3.5	Das Konzept für das Museum der Wahrnehmung unter der Erde - "INVISIBLE mediaLab"	147
5.	Referenzbeispiele	163
5.1	Museum Liaunig	163
5.2	Archeopark Pavlov / Architektonicka kancelar Radko Kvet	175
6.	WAHR IST VIEL MEHR.	187
6.1	Konzeptentwicklung für die Erweiterung des Museums der Wahrnehmung	187
6.2	DIE RÄUME DER WAHRNEHMUNG VERSCHWINDEN UNTER DER ERDE	189
6.2.1	Die Inspiration.	189
6.2.2	Das übertragene Eisbergmodell: das Museum der Wahrnehmung	191
6.3	Das architektonische Konzept	196
6.3.1	Der Weg in das Gebäude	196
6.3.2	Die unterirdische Form des Gebäudes.	196
7.	QUELLENVERZEICHNIS UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS	233

7.1	Quellenverzeichnis	233
7.1.1	Quellenverzeichnis Bücher	233
7.1.2	Quellenverzeichnis MUWA Archiv	234
7.1.3	Quellenverzeichnis Texte und Magazine	235
7.1.4	Quellenverzeichnis Internet	235
7.2	Abbildungsverzeichnis	237

1.1 Einleitung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema der unterirdischen Erweiterung des Museums der Wahrnehmung und der Versenkung der Museumsräumlichkeiten unter der Erde.

Das Museum der Wahrnehmung (MUWA) wurde im Jahr 1990 als mobiles Museum in Graz von Werner Wolf gegründet. Es befindet sich heute im Augartenpark in Graz, in der Friedrichgasse 41.

Obwohl sich das MUWA über die letzten 30 Jahren durchgehend weiterentwickelt hat, ist das zentrale Thema der Arbeiten immer die "Wahrnehmung" gewesen.

Den Entstehungsprozess des Museums der Wahrnehmung kann man in drei Phasen gliedern:

-Die erste Phase bezeichnet die Entwicklung der Idee für das Museum der Wahrnehmung.

-Die zweite Phase ist die existenziell schwierigste Phase, als das MUWA in mobilen Pavillons im Stadtpark untergebracht wurde.

-Die dritte Phase bezeichnet den Zeitraum von 1996 bis heute, in dem das Museum der Wahrnehmung eine feste Behausung in Augartenpark bekommen hat.

Als ein "Museum in Progress" greift das MUWA die bereits bestehenden Inhalte immer wieder neu auf und befindet sich ständig auf der Suche nach neuen Programmen.. Ein neues Herangehen an das Thema "Wahrnehmung", ist die Versenkung seiner Räumlichkeiten unter der Erde. Durch diese Versenkung werden die Beschränkungen, die in den jetzigen Räumlichkeiten des Museums der Wahrnehmung entstehen, aufgehoben.

Die Idee für mein Konzept geht auf die Skizze des Eisbergmodelles zurück. Dieses Modell wurde auf das architektonische Konzept übertragen. Das alte Gebäude bleibt sichtbar. Das Terrain wird als Kommunikationsebene zwischen dem unterirdischen Teil des Gebäudes und dessen Umgebung dienen. Der größte Teil des Gebäudes befindet sich unter der Erde. Diese Bereiche kann man mit den oberirdischen Signalelementen in Form einer Brücke, der Lichtkuppeln und Spiegelinstallationen nur erahnen.

Ein wichtiger Aspekt für das architektonische Konzept waren die bestehenden Bäume unterschiedlicher Art im Augartenpark. Die neu geschaffenen Räumlichkeiten wurden um die Wurzelsysteme und unter den unterschiedlichen Wurzelsystemen geplant, was die Form des Gebäudes sehr stark beeinflusst hat.

02

DAS MUSEUM ALS GEBÄUDETYP



2. DAS MUSEUM ALS GEBÄUDETYP

2.1 Begriffsbestimmung

Das Wort MUSEUM hat viele Bedeutungshorizonte. Die griechisch-lateinische Bedeutung des Wortes Museion/Museum ist Musenhelligtum. Das ist der Ort in der antiken Mythologie, wo die Musen die Erinnerungs- und Weissagemacht ausüben.¹

Dieser Begriff hat sich nicht immer auf einen Gebäudetypus bezogen. Die Idee, dass ein Museum ein Gebäude ist, wo die Leute kommunizieren und etwas ausstellen, hat in der Geschichte keine Kontinuität gehabt.²

Bis zum 18. Jahrhundert wurde ein Museum als ein Sammelpunkt des Wissens betrachtet, während der Aspekt des Sammelns nicht im Mittelpunkt stand. Erst nach der Französischen Revolution wurde das Museum als ein Ort gesehen, wo einerseits eine Sammlung beherbergt und andererseits eine Bildungsfunktion vorhanden war.³

ICOM - der International Council of Museums, eine internationale Organisation von Museen und Museumsfachleuten, die sich der Erforschung, Bewahrung, Fortführung und Kommunikation der Gesellschaft mit dem natürlichen und kulturellen Erbe der Welt, Gegenwart und Zukunft, materiell und immateriell verschrieben hat, hat sich seit ihrer Gründung mit der Definition des Begriffes "Museum" beschäftigt.⁴

Laut der ICOM-Satzung, die am 22. August 2007 von der 22. Generalversammlung in Wien (Österreich) verabschiedet wurde, ist eine Definition angenommen:

„Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt sammelt, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“⁵

Die Definition des Begriffes "Museum" muss wegen seines permanenten Wandels immer offen für Änderungen bleiben.⁶

1 Vgl. Walz 2016, 8.

2 Vgl. Tzortzi 2015, 11.

3 Vgl. Konrad 2008, 14.

4 Vgl. <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>

5 http://www.museen-in-oesterreich.at/_docs/Museumsregistrierung-in-Oesterreich.pdf?m=1475509774

6 Vgl. Konrad 2008, 15.

2.2 Die Entstehungsgeschichte

280 v. Chr. wurde zum ersten Mal für ein Gebäude das Wort Museion verwendet, dies bezog sich auf eine Forschungsanstalt in Alexandria.⁷

Die Skulpturen und Gemälde waren **in römischen Zeiten** in öffentlichen Räumen sowie Foren, Gärten, Tempel, Theater und Badehäuser ausgestellt.

Auch **im Mittelalter** waren die Orte für die Ausstellung öffentliche Räumlichkeiten (Kirchen, Kathedralen, Klöster, usw.).⁸

Die Bedürfnisse nach Räumlichkeiten, wo man unterschiedliche Sammlungen beherbergen kann, sind mit der Zeit gewachsen, und so hat sich das Museum als Gebäudetyp entwickelt.

2.2.1 Das Museum in der Renaissance

In der Renaissance bestand großes Interesse für Antiquitäten, archeologische Ausgrabungen und besonders für die Bildhauerei. Diese Sammlungen waren in Privatresidenzen, Palästen oder in Gärten von Sammlern ausgestellt. Hier können wir einen Übergang vom öffentlichen und gemeinschaftlichen zum privaten und individuellen Ausstellungsort sehen. Den ersten besonderen Schauplatz für die Ausstellung von antiken Skulpturen finden wir im ersten Freilichtmuseum, das Cortile delle Statue (Abb. 1), das Donato Bramante im Jahr 1508 entworfen hat. Der Bischof von Como, Paolo Giovio, nennt sein errichtetes Landhaus "Musaeum". Der Palazzo Medici in Florenz (Abb. 2), einer der Paläste die für die Sammlungsausstellungen benutzt wurde, kann man auch als "das erste Museum Europas" betrachten. Damals hat das Wort "Museum" eher eine Sammlung von Manuskripten bezeichnet, als das Gebäude, das diese Ausstellung beherbergt hat.⁹

Bis Ende des 16. Jahrhunderts waren die Sammlungen in weitverbreiteten Orten, und deswegen entstand das Bestreben, spezifische Ausstellungsorte zu errichten. Das allgemeine Ziel war, das Bild der Welt entweder ganzheitlich oder teilweise darzustellen. Das Wort "Kabinett" wurde benutzt, um sowohl die Sammlung als auch die Räume, wo sich diese Sammlung befindet, zu bezeichnen. Verwendet wurden auch die folgenden Termini: "Kunstkammer, Wunderkammer, Studiolo"¹⁰. Der erste Prototyp für ein Studiolo wurde im Palazzo del Vecchio in Florenz (Abb.3) von Francesco I de Medici errichtet. Das war ein kleines Zimmer (8,5 x 3,5 m) ohne Fenster. Die Sammlung



Abb. 1: Das Karussell in der Cortile del Belvedere, 1565: Étienne du Perac hat die vertikalen Dimensionen übertrieben, aber Bramantes Sequenz der monumentalen axial geplanten Treppe ist sichtbar.



Abb. 2: Palazzo Medici in Florenz

7 Damals war in Alexandria am wichtigste Fokus für das hellenistische intellektuelle Leben. Das war eine Universität für philosophische Akademie, und nicht ein Museum im modernen Sinne.

8 Vgl. Tzortzi 2015, 12-13.

9 Vgl. Ebda., 13.

10 Ebda., 14.

war in Wandschränken eingeschlossen (Abb.4). Dieser Raum ist das Gegenteil zum modernen Museum. Statt öffentlich und ausgestellt zu sein, war es privat und wurde nur vom Besitzer betrachtet

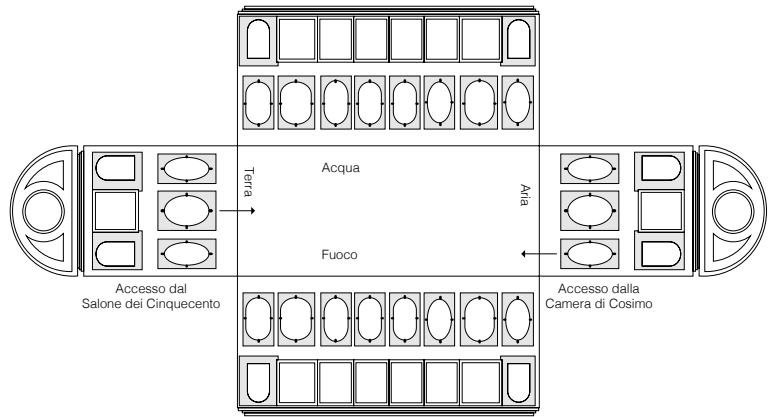


Abb. 4: Studiolo - Plan



Abb. 3: Studiolo von Francesco I de Medici

Allerdings kann das Studiolo von Francesco I nicht als standardisierte Form dieser Kabinette betrachtet werden. Die Kunstkammer von Albrecht V Habsburg in München nahm die zwei oberen Stockwerke der vier Flügel des Vierecks eines Palastes ein. Das war ein Treffpunkt, ein Raum für soziale Interaktion (Abb. 5 und 6).¹¹

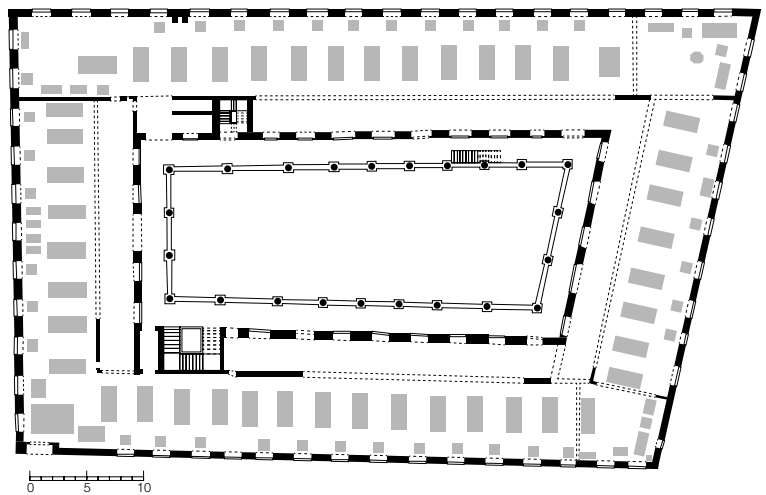


Abb. 5: Die Kunstkammer von Albrecht V Habsburg



Abb. 6: Hof des Kunstkammergebäudes

11 Vgl. Tzortzi 2015, 14-15.

2.2.2 Das Museum im 17. und 18. Jahrhundert

Die Galerien der Kunst haben sich während dem 17. und 18. Jh. zuerst in Italien und danach auch in Frankreich entwickelt. Diese Galerien wurden so oft für Ausstellungen benutzt, dass das Wort Galerie ein Synonym für Museum geworden ist.

In diesem Zeitraum ist eine neue Art von Raum entstanden, der einen Wendepunkt in der Museumsarchitektur darstellt. Bernardo Buontalenti hat 1591 eine Galerie (Tribuna) mit oktagonalem Grundriss und mit einem Licht von der Kuppel in der Mitte der Gewölbendecke, auf dem oberen Geschoss vom Palazzo Uffizi entworfen (Abb. 7 und 8). Dieser Raum hat die seltenen Stücke der Medici-Sammlung beherbergt, die auf eine integrierte und harmonische Weise ausgestellt waren. So ist die Tribuna ein Bezugspunkt für alle Gebäude mit ähnlichen Verwendungszwecken geworden.¹²

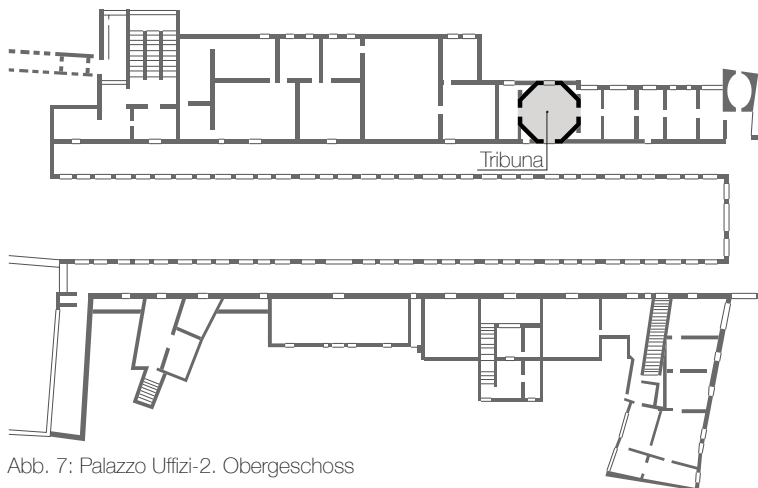


Abb. 7: Palazzo Uffizi-2. Obergeschoss

Wenn die Renaissance eine Verschiebung vom öffentlichen zum privaten Raum markiert, führt die Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert das Gegenteil ein: die Verlagerung der Ausstellungsfunktion von speziell gestalteten privaten Räumen zu öffentlichen Gebäuden sowie Universitäten, Akademien, Kirchen und Klöstern. Diese Gebäude waren zugänglich für die breitere Öffentlichkeit. Es war nun nicht mehr akzeptabel, dass die Kunst in der Privatsphäre der Kunstsammler bleibt. Die Beispiele für diese Tendenz sind: die Kuriositätensammlungen die in der Universität in Bologna im Palazzo Publico (Abb. 9) ausgestellt waren (1617 und 1667); die ganze Amerbachausstellung im Stadtrat von Basel, die zusammen mit der Bibliothek im Jahr 1662 das älteste Uni-



Abb. 8: Tribuna in Palazzo Uffizi in Florenz



Abb. 9: Palazzo Publico in der Universität in Bologna

12 Vgl. Tzortzi, 14-15.

versitätsmuseum gegründet hat und das Ashmolean Museum (Abb. 10) in der Oxford Universität (1683).¹³

Das Design von Gebäuden mit der klaren Absicht, Sammlungen zu beherbergen und auszustellen, wurde im achtzehnten Jahrhundert sowohl durch unrealisierte Entwürfe als auch durch die gebauten Gebäude eingerichtet. Ein frühes Beispiel für dieses Design ist der Plan für ein ideales Museum von Leonard Christopher Sturm 1704. Dieses Gebäude hat getrennte Räume für unterschiedliche Ausstellungen gehabt. Noch einflussreicher bei der Entwicklung einer architektonischen Typologie des Museums war die Schaffung von Zweckbauten mit öffentlichem Charakter und deren Gebrauch in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In diesen Gebäuden waren fürstliche, königliche und kaiserliche Sammlungen ausgestellt: das Museum Fridericianum in Kassel (Abb. 11) und das Museo Pio-Clementino im Vatikan (Abb. 12) (von Michelangelo Simonetti and Giuseppe Camporesi 1773-80). Das Museum Fridericianum war ein freistehendes Gebäude, das Museum und Bibliothek kombinierte und den allgemeinen Charakter eines Palastes beibehielt. Das Gebäude integrierte auch die Elemente eines griechischen Tempels. Der Eingang hatte die Form eines Säulengangs mit sechs Säulen, was auf den heiligen Charakter des Museums hindeutet. Das Museum Fridericianum könnte als Fortsetzung der engen Beziehung zwischen Museum und Bibliothek gesehen werden, eine entfernte Reminiszenz an das Museum von Alexandria. Diese Beziehung ist im neunzehnten Jahrhundert bis zu unserer Zeit erhalten geblieben. Das zweite Zweckgebäude, das Museo Pio-Clementino, stellt zwei Elemente vor, die die Museumsarchitektur in ganz Europa inspirierten: die große Treppe und die gewölbte Rotunde (Sala Rotonda).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde das Museumsdesign zum Gegenstand des Architekturstudiums. Die Academie Royale d'Architecture in Paris hat mehrmals das Thema eines Museums für den Architekturwettbewerb "Prix de Rome" festgelegt. Einer der wichtigsten Vorschläge war für einen kolossalen "Tempel de la Renomé" (Ruhmestempel) von Etienne-Louis Boullée. Das Museum hatte einen quadratischen Grundriss mit einem griechischen Kreuz und einer Rotunde an der Kreuzung.¹⁴



Abb. 10: Ashmolean Museum in der Oxford Universität



Abb. 11: Museum Fridericianum in Kassel



Abb. 12: Sala Rotonda im Museo Pio-Clementino im Vatikan

13 Vgl. Tzortzi 2015, 15-17.

14 Vgl. Ebda., 17-18.

2.2.3 Das Museum im 19. Jahrhundert

Aber das Design, das unübersehbaren Einfluss hatte und zum Bezugspunkt für die Gestaltung der Museen im neunzehnten Jahrhundert wurde, war der ideale Plan für ein Museum des französischen Theoretikers und Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand. Der Grundriss wurde in seinem Hauptwerk *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique* (1802-05) aufgenommen: Vier gleich lange Flügel mit jeweils separatem Eingang, die in einem Quadrat angeordnet sind, in das ein griechisches Kreuz und eine Rotunde in der Mitte eingeschlossen waren. In diesem Plan finden wir wieder das Thema des zentralen Raumes, der die Raumfolgen verbindet. Seine räumliche Struktur hat es geschafft, die Ausstellungsräume, die sich in Europa zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert entwickelt haben, zu verbinden, nämlich den quadratischen Raum (Sala) und den Längsraum (Galleria) als Elemente der Ausstellungsrouten und die Rotunde als Epizentrum von Synthese, der Bezugspunkt und das Schlüsselement der Raumorganisation (Abb. 13).¹⁵

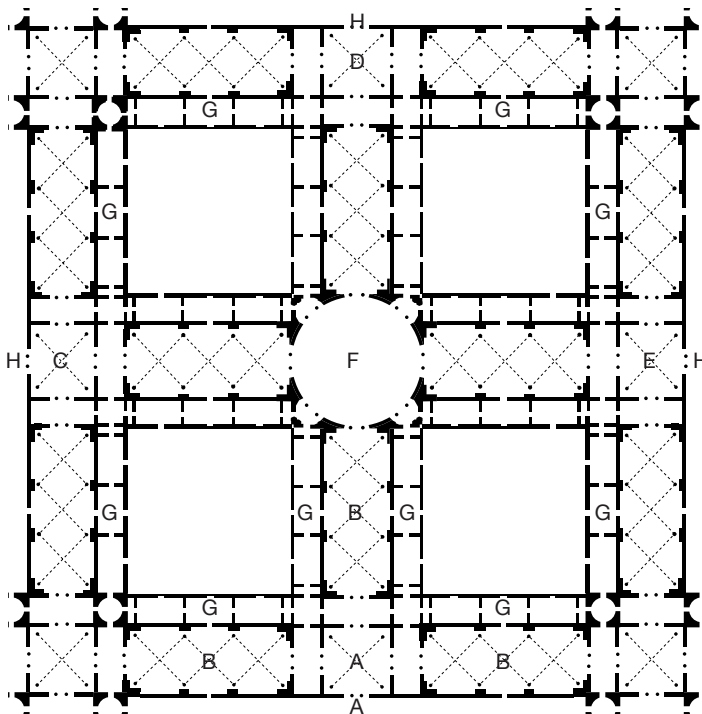


Abb. 13: Der Plan für ein Museum des französischen Theoretikers und Architekten Jean-Nicolas-Louis Durand

- | | |
|----------------------------------|--------------------------|
| A. Porche et Vestibule | E. Salle d'Architecture |
| B. Salles d'expositions annuelle | F. Salle de Reunion |
| C. Salles de Peinture | G. Cabinets des Artistes |
| D. Salles de Sculpture | H. Entreés particulieres |

15 Vgl. Tzortzi 2015, 17-18.

Die aufstrebende Architekturtypologie der Museen wurde durch drei große Museumsgebäude aus dem frühen neunzehnten Jahrhundert konsolidiert: die Glyptothek in München (1816-30), das Alte Museum in Berlin (1823-30) und die Alte Pinakothek in München (1826-36). Sie alle wurden für die Präsentation von Kunst gegründet und gebaut.

Die Glyptothek (Abb. 14) wurde von Leo von Klenze entworfen und war in vielerlei Hinsicht innovativ. Die Fassade des Gebäudes hatte einen Giebelportikus von acht ikonischen Säulen. Der Vierflügelplan basierte auf Durands Design, indem das eingeschriebene Kreuz und die zentrale Rotunde weggelassen wurden. Die innere Anordnung und Dekoration war die Quelle des Gegensatzes zwischen Johann Martin Wagner - dem Maler, Bildhauer und Archäologen auf der einen Seite und dem Architekten auf der anderen Seite. Wagner schlug das Gebäude ohne Ornamente vor und Klenze empfahl eine reiche Dekoration der Ausstellungsräume. Diese Art von Konflikt zwischen dem Gebäude und der Ausstellung an sich finden wir bis heute immer wieder in der Museumsgeschichte.

Das Alte Museum (Abb. 15), entworfen von Karl Friedrich Schinkel, war auch eine Variation des idealen Museumsdesigns von Durand. Das monumentale Gebäude steht auf einem Sockelpodium und die ikonische Kolonnade erstreckt sich über die gesamte Länge der Fassade. Die Rotunde sitzt auf der Symmetrieachse des rechteckigen Erdgeschosses. Eine der wichtigsten Änderungen im Design von Durand ist, dass das Museum auf zwei Etagen entwickelt wurde. Die Rotunde hatte die Funktion eines Übergangsraumes, der die Besucher psychologisch darauf vorbereitet, das Alltägliche zu verlassen und die Kunst zu betrachten.

Die Alte Pinakothek von Leo von Klenze (Abb. 16) war das einflussreichste Museumsgebäude des 19. Jahrhunderts. Das zweistöckige H-förmige Gebäude mit dreigliedriger Anordnung ermöglichte dem Besucher erstmals die Wahl der Routen.

Die Museen, die dem Entwurf der Alten Pinakothek folgten, sind: Die Neue Pinakothek in München, die Gemäldegalerie in Dresden und das Kunsthistorische Museum in Wien.

Diese Museen haben eine architektonische Typologie des Museums etabliert und haben geholfen den neuen Bautyp zu kodifizieren.¹⁶

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erschien in England eine neue Art von Ausstellungsgebäuden. Es wurde von den internationalen Ausstellungen initiiert und unterscheidet sich grundlegend von früheren Kunsttempeln. Das früheste Beispiel war der Crystal Palace, eine Glas- und Eisenkonstruk-



Abb. 14: Leo von Klenze: Glyptothek in München (1816-30)



Abb. 15: Karl Friedrich Schinkel: Altes Museum in Berlin (1823-30)



Abb. 16: Leo von Klenze: Alte Pinakothek in München (1826-36)

¹⁶ Vgl. Tzortzi 2015, 20-22.

tion aus vorgefertigten Einheiten, die 1851 von Joseph Paxton für die große Ausstellung in London entworfen wurde (Abb. 17). Dieser fügte der Museumsarchitektur zwei bedeutende Merkmale hinzu: Vergänglichkeit und Flexibilität. Mit der Gründung des ersten Museums für angewandte Kunst, dem South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum)(Abb. 18), wurde die Funktion des Museums erweitert, um die Sammlung von Exemplaren für das Studium einzubeziehen. Die Veränderungen des Äußeren wurden von den Veränderungen der Organisation im Innenraum begleitet: Das Layout mit einfacher Geometrie wurde durch den freien Plan mit herausnehmbaren Trennwänden ersetzt.

Die neuen Formen wurden zuerst in Museen für Naturwissenschaften, angewandte Kunst und Naturgeschichte eingesetzt, aber gleichzeitig folgten viele neue Museen der traditionellen Typologie.¹⁷

2.2.4 Das Museum im 20. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war es nicht üblich, neue Museen zu bauen, aber in dieser Zeit entstanden die wichtigsten Museen. Die Tendenz, die etablierten Merkmale der Museumsarchitektur zu überarbeiten, begann sich in den 1930er Jahren in Form von Debatten und Konferenzen zu entwickeln. Ende der 1920er Jahre wurden in Frankreich zwei theoretische Projekte veröffentlicht: das Design für das Musée Moderne von Auguste Perret und das Projekt für das Musée Mondial von Le Corbusier. Das Design von Auguste Perret ist symmetrisch und um einen zentralen Kern angeordnet. Es hat ein System von parallelen Galerien und in der Mitte der Komposition die große offene Fläche (Piazza). Das von Le Corbusier entworfene Museum hatte die Form einer monumentalen Pyramide, die von oben durch eine Außentreppe betreten wurde. Die Route begann von der Spitze der Pyramide und endete auf einer kleinen Piazza. Das war der Weg des Wissens.

Im Jahr 1929 wurde das Museum of Modern Art (MoMA) in New York gegründet. Aber es dauerte zehn Jahre, um in sein permanentes Gebäude zu ziehen, das von Philip L. Goldwin und Edward Durrell Stone entworfen wurde (Abb. 19). Seine Architektur entsprach nicht den allgemeinen Eigenschaften, die im neunzehnten Jahrhundert definiert waren: Das Gebäude ist vertikal organisiert und mit den Fassaden der Gebäude an der 53. Straße in Manhattan ausgerichtet; der Eingang befindet sich auf Straßenniveau und ermöglicht direkten Zugang; es hat eine räumliche Form des offenen Plans, die mit Partitionen ausgerichtet ist. Das MoMA war das erste Museum, das auss-

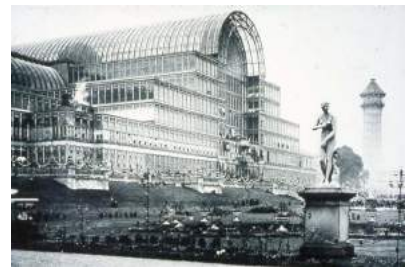


Abb. 17: Joseph Paxton: Crystal Palace, 1851



Abb. 18: South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum)



Abb. 19: Philip L. Goldwin und Edward Durrell Stone: Museum of Modern Art

¹⁷ Vgl. Tzortzi 2015, 22-23.

chließlich der modernen Kunst gewidmet war. Es etablierte eine neue Ästhetik des Displays - den flexiblen weißen Raum. Aufgrund dieser Innovationen wurde das MoMA zu einem Meilenstein in der Geschichte der Museen.

Das Guggenheim Museum in New York, entworfen von Frank Lloyd Wright (1959)(Abb. 20), stand im Gegensatz zum MoMA. Es führte die neue Konzeption des Museums durch die Architektur ein, die plastisch erscheint, und stellt eine neue Beziehung zwischen Architektur und Betrachter dar. Der Ausstellungsraum bildet eine kontinuierliche spiralförmige Rampe und ersetzt die Galerien des traditionellen Museums. Die offene Rampe umgibt den zentralen Skylit-Raum, der als Erinnerung an die Rotunde gilt (Abb 21).



Abb. 20: Frank Lloyd Wright: Guggenheim Museum in New York, 1959

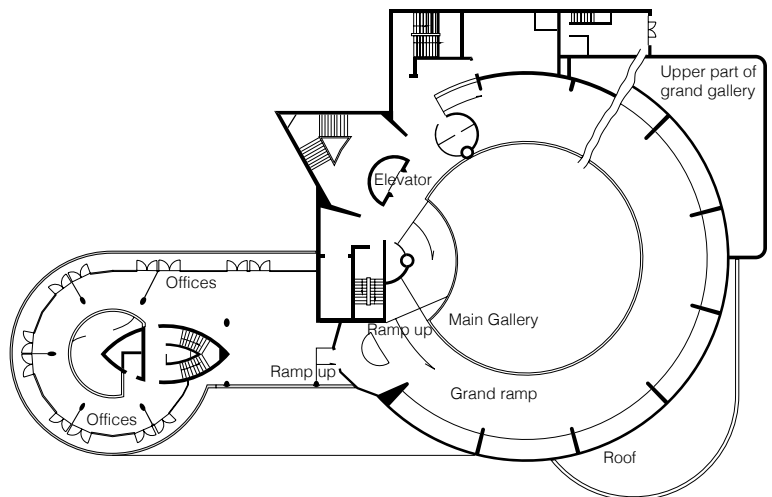


Abb. 21: Frank Lloyd Wright: Guggenheim Museum in New York, 1959
Plan of second level



Abb. 22: Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie in Berlin (1962-68)



Abb. 23: Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie in Berlin (1962-68)

Ludwig Mies van der Rohe beschäftigte sich auch mit dem Thema des Museums. Das grundlegende Thema für ihn war, wie man das Museum, das eher ein Ort des künstlerischen Genusses ist, als einen Ort der Isolation der Kunstwerke plant. Er führte neue Raumthemen in das Museumsdesign ein: das Gebäude als offenen Raum, der mit seinen transparenten Wänden maximale Flexibilität bietet und den direkten Kontakt des Außenbereiches mit dem Innenraum ermöglicht. Er realisierte seine Idee in der Neuen Nationalgalerie in Berlin (1962-68). Dies war ein quadratisches Gebäude mit einem flachen Dach und auf zwei Ebenen aufgeteilt (Abb.22-24).

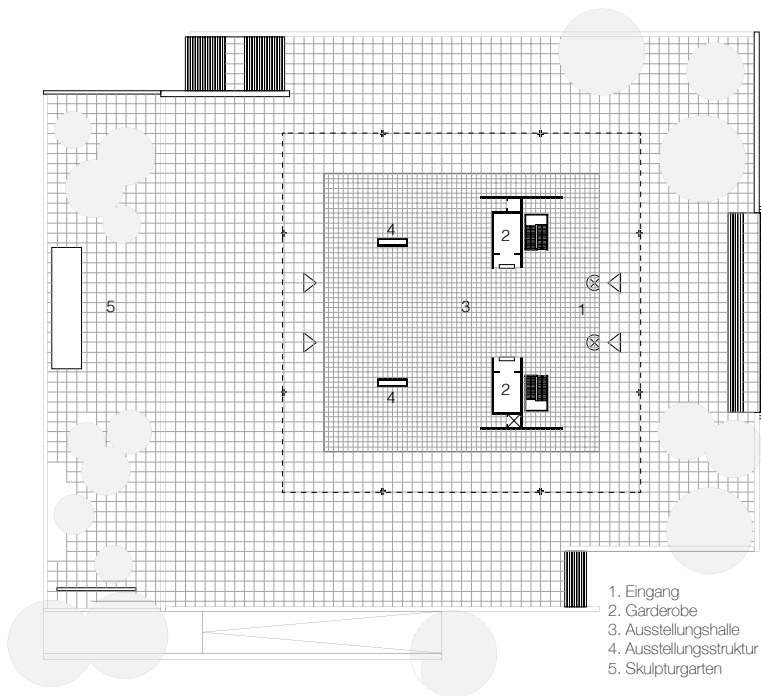


Abb. 24: Mies van der Rohe: Neue Nationalgalerie in Berlin (1962-68), Erdgeschoss

Diese beiden Museen veranschaulichen die permanente Spannung zwischen einer Architektur, die einen neutralen Hintergrund für die Sammlung darstellt.¹⁸

Nach dem Zweiten Weltkrieg, Ende der 1950er und Anfang der 1960er Jahre, wurden neue Ideen für die Museumsarchitektur entwickelt. Die gemeinsame Absicht, die diese Museen auszeichnet, ist, dass sie die Idee des Museums als Gesamtkunstwerk vorschlagen, das Gebäudekonstruktion, Ausstellungsdesign und Ausstellungsstücke in einem einheitlichen Ganzen vereint. Obwohl sich die Museumsarchitektur in der Mitte des 20. Jahrhunderts von den Stereotypen des 19. Jahrhunderts mit dem Design, das als freier architektonischer Ausdruck gesehen wurde, entfernte, gibt es einige Museen, die als Übungen für den Schlüssel des klassischen Museums gesehen wurden. Zum Beispiel wurde das Yale Center (Abb. 25) mit seiner geometrischen Anordnung und zwei gläsernen Innenhöfen als das palast-städtische Museum beschrieben. Das von Louis I. Kahn entworfene Kimbell Art Museum (1969-72) (Abb. 26) wurde als Villa-Suburban-Museum bezeichnet und galt als ideales Modell moderner Museumsarchitektur. Die Aufeinanderfolge von Gewölben im Außenbereich, basierend auf einem modularen Plan, bildet einen Innenraum, der Flexibil-



Abb. 25: Yale Center for British Art Publications



Abb. 26: Louis I. Kahn: Kimbell Art Museum (1969-72)

18 Vgl. Tzortzi 2015, 23-26.

ität ermöglicht und eine Gliederung von offenen und geschlossenen Räumen schafft. Es ist optimal mit natürlichem Licht beleuchtet, das von den engen Schlitzen in den Gewölben übertragen wird.

Das Centre national d'art de culture Georges Pompidou (Abb. 27 und 28) wurde 1977 in Paris eröffnet. Das Gebäude wurde von Richard Rogers und Renzo Piano entworfen.

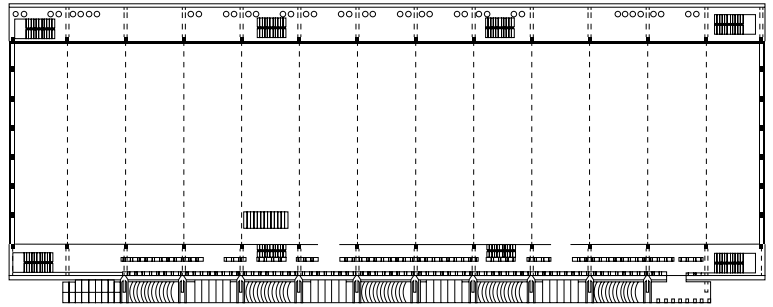


Abb. 27: Richard Rogers und Renzo Piano: Centre national d'art de culture Georges Pompidou, 1977, Grundriss

Das Grundkonzept des Gebäudes beseitigt die traditionelle geschlossene Fassade. Das Hauptziel des Zentrums, Kultur zu verbreiten, ist im Umschlag des Gebäudes erkennbar. Der Eingangsbereich scheint eine Erweiterung des öffentlichen Platzes zu sein. Es spiegelt die Tendenz in der Museumsarchitektur der letzten Jahrzehnte wider, öffentliche Räume in das Museum zu integrieren. Die ständigen Sammlungen des Museums für moderne Kunst belegen zwei von fünf identischen Stockwerken ohne feste vertikale Unterbrechungen.

Im Gegensatz zu Pompidou, verwendet die Neue Staatsgalerie in Stuttgart (von James Stirling und Michael Wilford (1977-84) entworfen) die architektonische Typologie des 19. Jahrhunderts, in einem Flügel, der dem Originalgebäude hinzugefügt wurde, (Abb. 29). Das Gebäude hat auch ein komplexes Funktionsprogramm, einschließlich einer Reihe von öffentlichen Räumen. Es spiegelt die Ansicht Stirlings wider, dass das zeitgenössische Museum ein Ort der Unterhaltung sein sollte. All diese drei Eigenschaften - Integration in die Stadt, Vielfalt der öffentlichen Räume und das Museum als Ort der Unterhaltung - sollten zu Schlüsselthemen einer Museumsgestaltung werden.¹⁹



Abb. 28: Richard Rogers und Renzo Piano: Centre national d'art de culture Georges Pompidou, 1977



Abb. 29: James Stirling und Michael Wilford: Neue Staatsgalerie in Stuttgart (1977-84)

¹⁹ Vgl. Tzortzi 2015, 26-30.

2.2.5 Das Museum im 21. Jahrhundert

Im späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhundert, befindet sich die Museumsarchitektur in einer neuen Situation. Diese Situation stellt das Gegenteil der typologischen Tradition des Museums dar. Jedes Museum wird als eine neue architektonische Geste gebaut, und als ein einzigartiges Objekt mit eigener Erkennbarkeit, die entweder in der physischen Form des Gebäudes oder in seiner räumlichen Anordnung liegen kann. Es kann mit dem architektonischen Stil eines bekannten Architekten oder dem Standpunkt eines Künstlers, von dem das Museum der physische Ausdruck ist, in Verbindung gebracht werden.

In den meisten Fällen liegt die Einzigartigkeit zeitgenössischer Museen in der physischen Form des Gebäudes, wie im Falle des Kunsthauses Graz, das 2003 von Spacelab Cook-Fournier entworfen und als "freundlicher Alien" bezeichnet wurde (Abb. 30). Der Name fängt das Gefühl ein, dass das Gebäude keinem vorherigen Gebäude ähnelt, geschweige denn einem Museum. Das Äußere des Gebäudes hat eine organische Form mit transluzenter blauer Farbe. Im Inneren nutzt das Gebäude das Konzept des flexiblen offenen Raumes.

Eine ähnliche Situation gibt es im Brandhorst Museum in München, das 2009 von Sauerbruch Hutton entworfen wurde (Abb. 31). Hier entstand Spannung zwischen der unerwarteten polychromen Fassade und der "white cube" Ästhetik ihrer Galerien. Auf der Metallhaut der Fassade sind Keramikstäbe aus 23 verschiedenen Pastellfarben angebracht. Sie sind in drei Gruppen von Farbtönen und Tonalitäten angeordnet, sodass das Gebäude in drei ineinandergreifenden Bändern organisiert erscheint. Für den Beobachter scheint das Gebäude die Farbe zum verändern, abhängig von der Entfernung vom Gebäude.

Auf der anderen Seite zeichnet sich das Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt am Main von Hans Hollain (Abb. 32) durch seine räumliche Einzigartigkeit aus. Während die Form des Gebäudes von einer engen Dreiecksform geprägt ist, hat das Innere keine offensichtliche Geometrie.

Das Museum für zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts, das von Sanaa im historischen Zentrum von Kanazawa, Japan entworfen wurde, ist durch eine Design-Innovation gekennzeichnet, die sowohl die Form des Gebäudes als auch seine Räume umfasst. Dieses Museum ist ein Gegensatz zu den Beispielen, wo Einzigartigkeit entweder im Gebäude oder in seinem Raum liegt. Die kreisförmige Form des Gebäudes hebt die Unterscheidung zwischen der Hauptfassade und den anderen Seiten auf und ermöglicht eine gleichförmige Annäherung aus jeder Richtung (Abb.33-35).



Abb. 30: Spacelab Cook-Fournier: Kunsthaus Graz, 2003



Abb. 31: Sauerbruch Hutton: Brandhorst Museum in München, 2009



Abb. 32: Hans Hollain: Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main



Abb. 33: Sanaa: Museum für zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts im historischen Zentrum von Kanazawa, Japan



Abb. 34: Sanaa: Museum für zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts im historischen Zentrum von Kanazawa, Japan



Abb. 36: Frank Gehry: Guggenheim Museum in Bilbao



Abb. 37: Vitra Design Museum in Weil am Rhein



Abb. 38: Frederick R. Weisman Art Museum an der University of Minnesota



Abb. 39: Groninger Museum in Groningen, the Netherlands

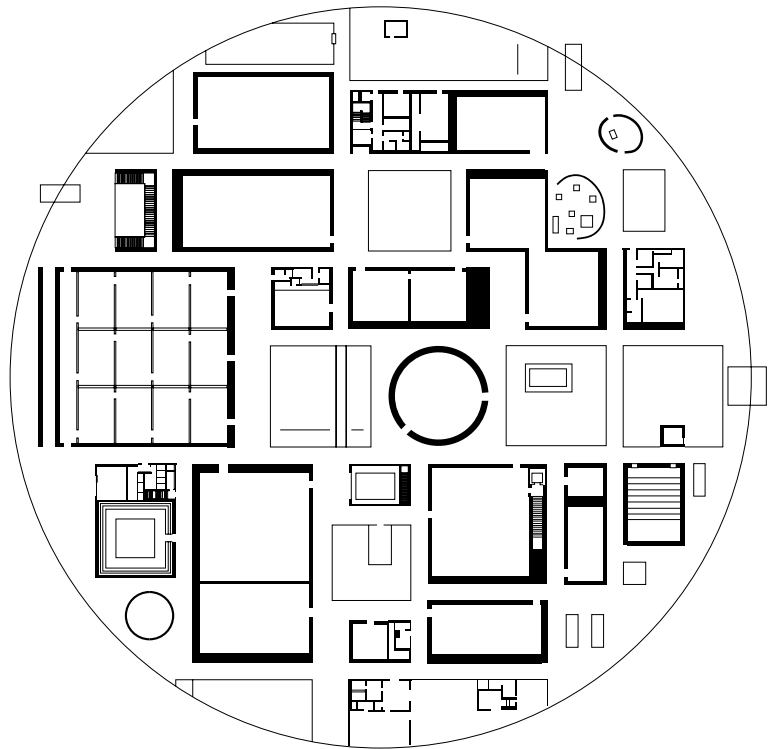


Abb. 35: Sanaa: Museum für zeitgenössische Kunst des 21. Jahrhunderts im historischen Zentrum von Kanazawa, Japan, Grundriss

Wenn die typologische Erkennbarkeit nicht gefunden werden kann, und sie durch eine andere Art von Erkennbarkeit ersetzt wurde, ist das der persönliche Stil der einzelnen Architekten. Das ist der Fall bei Frank Gehrys Guggenheim Bilbao (Abb. 36). Diesem Museum ging das Vitra Design Museum in Weil am Rhein (Abb. 37) und das Frederick R. Weisman Art Museum an der University of Minnesota voraus (Abb. 38).

Von Richard Meier entworfene Museen haben gemeinsame äußere Merkmale, wie eine transparente Fassade, die mit weißen quadratischen Paneelen und ähnlichen Innenelementen bedeckt ist, wie eine durchgehende Rampe, die den Besucherfluss verteilt und den Eingang mit den Ausstellungsräumen verbindet.

Zeitgenössische Museen können auch von Gruppen von Architekten oder Künstlern geschaffen werden. Das Beispiel einer kollektiven Arbeit ist das Groninger Museum (Abb. 39). Das Museum ist ein Komplex von heterogenen pavillonartigen Strukturen, die als "bunte urbane Bühne" erscheinen. Die Architekten und Künstler die an dem Entwurf dieser Pavillons teilgenommen haben sind: Alessandro Mendini, Michele de Lucchi, Philippe Starck und Coop Himmelb(l)au. Jeder Pavillon hat seine eigene Funktion und reflektiert die Vielfalt seiner

Sammlungen von archäologischer bis hin zu zeitgenössischer Kunst und Industriedesign.

Die von Künstler/innen entworfenen Museen scheinen die Charakteristik der Einfachheit der physischen Form zu haben. Das bekannteste Beispiel für ein solches Museum ist die Chinati Foundation in Marfa, Texas, die vom minimalistischen Künstler Donald Judd geschaffen wurde (Abb. 40). Er nahm einen Komplex von verlassenen Gebäuden und verwandelte ihn in einen Raum für die permanente Ausstellung von Werken von ihm selbst sowie von anderen Künstler/innen. Ein ähnliches Beispiel ist die Insel Hombroich bei Nessus (außerhalb von Düsseldorf), die vom Kunstsammler Karl Heinrich Müller gegründet und 1987 eröffnet wurde. Sie besteht aus einer Reihe kleiner Gebäude, die in eine attraktive Naturlandschaft eingebettet sind, die hauptsächlich vom Bildhauer Erwin Heerich entworfen wurden, in Zusammenarbeit mit dem Architekten Hermann Müller.

Neben der Vermehrung von Neubauten besteht eine zunehmende Tendenz, Museen in Gebäuden zu schaffen, die für radikal unterschiedliche Ausgangsfunktionen ausgelegt sind. Dies führte zu einer bemerkenswerten Anzahl von Museen, darunter das Musée d'Orsay in Paris (Abb. 41) (von Gae Aulenti, 1986), ein Bahnhof aus dem Jahr 1900, der Sammlungen aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts beherbergte; das Museo Reina Sofía, Madrid (von José Luis Iniguez de Onzono und Antonio Vázquez de Castro und Ian Ritchie, 1990), das früher als Krankenhaus genutzt wurde; und viele andere.

Eine Variation dieses Themas ist das Verhältnis von alten und neuen Strukturen, wie im Museum für zeitgenössische Kunst Castello di Rivoli (renoviert von Andrea Bruno, 1979-84) und Kolumba, dem Kunstmuseum der Erzdiözese Köln (Abb. 42) (entworfen von Peter Zumthor, 2007).

Seit Beginn der 1990er Jahre gab es eine Welle von Umbauten von Industriegebäuden mit kontrastierenden architektonischen Ansätzen.

Oftmals erwähnt ist die Centrale Montemartini in Rom, ein thermoelektrisches Kraftwerk zu Beginn des 20. Jahrhunderts, das heute einen Teil der Skulpturensammlung des Musei Capitolini beherbergt.

Eine andere Herangehensweise an die Umwandlung, bei der nur die Schale erhalten bleibt, findet sich im Tate Modern in London (Abb. 43), einem Kraftwerk aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, das von Sir Giles Gilbert Scott entworfen und von Herzog de Meuron (2000) in eine Galerie umgewandelt wurde. Die Fondazione Arnaldo Pomodoro in Mailand, eine von Pierluigi Cerri und Alessandro Colombo zu einer Ausstellungs-



Abb. 40: Donald Judd: Chinati Foundation in Marfa, Texas



Abb. 41: Gae Aulenti: Musée d'Orsay in Paris, 1986



Abb. 42: Peter Zumthor: Kolumba, dem Kunstmuseum der Erzdiözese Köln, 2007



Abb. 43: Tate Modern in London

fläche umgebauten Fabrik zur Produktion von Wasserturbinen (2005-11), ist ein weiteres Beispiel dieser kontrastierenden Strömungen.²⁰

Zu der Vielfalt, die durch die Anpassung alter Strukturen entsteht, kommt auch die Tendenz hinzu, das Museum als Ausdruck von Bedeutung zu nutzen. So hat Daniel Liebeskind 1999 das Jüdische Museum in Berlin (Abb. 44) ins Leben gerufen, das durch seine Form und Struktur als Ausdruck der Erinnerung an die jüdische Geschichte in Berlin eine symbolische Funktion erhalten soll. Das Erdgeschoss basiert auf dem Schnittpunkt zweier Elemente: eine gerade, aber unterbrochene Linie, die als die Hauptachse der Synthese des Gebäudes angesehen werden kann; und das andere ein Zick-Zack, der den ersten in Intervallen schneidet, wobei die Schnittpunkte Leerstellen erzeugen, die "Metaphern für die Abwesenheit und Löschung der jüdischen Geschichte in Berlin" sein sollen. Die Form bestimmt das Museum mehr als sein Inhalt.

Das Thema der Beziehung zwischen der Architektur des Museums und seinem Inhalt ist nicht neu. Aber diese Beziehung kann verschiedene Ausdrucksweisen in zeitgenössischen Museen haben. Ein Beispiel dafür ist das Musée du Quai Branly (Abb. 45) in Paris (von Jean Nouvel, 2006), geschaffen, um Sammlungen aus allen Kontinenten - außer Europa - zu beherbergen. Das Gebäude wurde entworfen, um auf außereuropäische Traditionen zu verweisen.

Die Form des Gebäudes kann auch eine Verbindung zwischen dem Museum und seinem Standort herstellen. Die Landschaft außerhalb des Zentrums von Bern inspirierte den architektonischen Ausdruck in Renzo Piano's Zentrum Paul Klee (2005) als drei "Hügel" (Abb. 46). Andere Beispiele sind: Das Arken Museum of Modern Art (1996 eröffnet), entworfen von Søren Robert Lund, dessen äußere Form an ein Schiff erinnert; das von Aldo Rossi 1995 entworfene Bonnerfanenmuseum mit seiner steilen Treppe und seinem runden Kuppelturm; das neue Akropolis-Museum in Athen, das von Bernard Tschumi (2009) entworfen wurde, eine komplexere Verflechtung des Museums und seiner Umgebung, in der die Gestaltung des Museums stark vom Standort beeinflusst wird.²¹

Ein oft von Architekten geäußertes Argument ist, dass das Museum nicht einfach als ein Gebäude, sondern als Teil der Stadt gesehen werden sollte. Dieses Argument steht in Zusammenhang mit der zunehmenden Betonung der Rolle des Museums als öffentlichen Ort des Genusses sowie des Unterrichts und seiner Architektur als Kommunikationsmedium.



Abb. 44: Daniel Liebeskind: Jüdische Museum in Berlin, 1999



Abb. 45: Jean Nouvel: Musée du Quai Branly, 2006



Abb. 46: Renzo Piano: Zentrum Paul Klee, 2005

20 Vgl. Tzortzi 2015, 30-35.

21 Vgl. Ebda., 35-36.

Ein Beispiel für die Antwort auf diese Idee ist die Schaffung einer Route, die den Museumskomplex durchquert und eine Verbindung zwischen zwei Teilen der Stadt herstellt, wie z. B. in der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart, und dem Groninger Museum herstellt. Ein anderes Beispiel ist die Gestaltung von räumlichen Verbindungen oder visuellen Verbindungen zwischen Museen innerhalb eines "Museumsviertels". Im Museum Bradhorst, das zum Kunstareal München gehört, zeigt die letzte Galerie Blicke auf die Pinakothek der Moderne und die Alte Pinakothek. Das Leopold Museum in Wien im Museums-Quartier Wien bietet auf der obersten Etage die visuellen Verbindungen zur Kunsthalle und zum Museum Moderner Kunst der Stiftung Wien.

Die Erweiterung des M-Museums Leuven (von Stephan Beel, 2009) wird vom Architekten als "Stadtraum mit Möbeln" charakterisiert. Das Wort "Möbel" bezieht sich auf die bestehenden Gebäude, die das Museum bilden, eine Villa aus dem 19. Jahrhundert und die ehemalige Stadtbibliothek und Akademie. Den genannten Beispielen steht das Kunsthaus Bregenz von Peter Zumthor (2007) gegenüber (Abb. 47). Dieses Gebäude gibt dem Inneren keine visuellen Beziehungen nach außen, und das Äußere bietet überhaupt keinen Sinn für das Innere.

Ein grundlegendes Mittel, mit dem Architekten versucht haben, das Museum als Teil der Stadt zu gestalten, war die Schaffung von öffentlichem Raum in dem Gebäude. Ein Beispiel dafür ist Ieoh Ming Peis Umgestaltung des Louvre im Jahr 1989 (Abb. 48). Die Glaspiramide, die den Eingang des Museums markiert, ist das Zentrum eines dicht genutzten öffentlichen Raums. Das Centre Pompidou geht noch einen Schritt weiter und erweitert den öffentlichen Raum in das Herz des Gebäudes.

2.2.6 Das Museum als Wahrzeichen

Ein noch wichtigerer Aspekt der Beziehung zur Stadt ist das Museum als Wahrzeichen. Guggenheim Bilbao ist ein Paradigmenfall, der die Kraft des ikonischen Museumgebäudes zeigt, das Image einer Stadt zu transformieren, indem es ein integraler Bestandteil des immateriellen städtischen Gefüges wird und dadurch wirtschaftliches Wachstum simuliert.

Es ist keine Überraschung, dass es viele Nachahmer hat. Einer der Hauptgründe für den Bau eines Museums war die Hoffnung auf den "Bilbao-Effekt".

Die Rolle des Museums als Wahrzeichen zeigt sich am besten im Projekt für einen Kulturbezirk auf der Insel Saadiyat in Abu Dhabi. Dieses Projekt ist der Ausdruck der globalen Expansionsstrategie zeitgenössischer Museen und der Bedeutung von Museumsarchitektur in der Stadtwirtschaft. Das Projekt



Abb. 47: Peter Zumthor: Kunsthaus Bregenz, 2007



Abb. 48: Ieoh Ming Pei: Umgestaltung des Louvre, 1989



Abb. 49: Frank Gehry: Guggenheim Abu Dhabi, 2017



Abb. 50: Jean Nouvel: Louvre Abu Dhabi, 2015



Abb. 51: Foster und Partners: Zayed National Museum, 2016

umfasst unter anderem vier von namhaften Architekten entworfene Museen: das Guggenheim Abu Dhabi (2017) von Frank Gehry (Abb. 49); der Louvre Abu Dhabi (2015) mit seiner dominierenden "schwimmenden Kuppel", von Jean Nouvel (Abb. 50); das Meeressmuseum von Tadao Ando; und das Zayed National Museum (2016), entworfen von Foster und Partners (Abb. 51).²²

Die Konzeption des Museums als Gebäudetyp hat sich im Laufe der Jahrhunderte im ständigen Wandel befunden. Das Museum als ein Gebäudetyp entwickelte sich aus der vortypologischen Phase, in der die Ausstellungsräume in bestehenden Gebäuden geschaffen wurden. In späteren Phasen ist das Museum zum Objekt des bewussten Designs geworden, wo viele stilistische und räumliche Typen entwickelt worden sind.²³ Die Programme für Museen haben schon in den 1970er Jahren angefangen sich zu ändern, weil es nicht mehr genug war, dass ein Museum nur einen Ausstellungsraum anbietet. Das vielfältigere Repertoire hat neue Bedürfnisse gehabt, die die Museen im traditionellen Sinne nicht ausführen konnten. Neben einem Ausstellungsraum, den man für die Betrachtung von Kunst nutzt, sollte das Museum auch ein Zentrum der Kultur werden. In diesem Kulturzentrum sind die Räume zum Arbeiten, Studieren und Lernen von größerer Bedeutung. Mit den neuen Aufgaben des Museums entstanden auch neue Bedürfnisse für die neuen Räume, wo die Wechselausstellungen beherbergt wurden. Aufgrund der Wechselausstellungen entstand der Bedarf an Depot-Räumen, in denen die Kunstwerke von diesen Ausstellungen lagern konnte. Diese Räume sollten neben der Lagerung auch die Möglichkeit anbieten, die gelagerten Kunstwerke studieren zu können.

Parallel zu der Entwicklung der Technologie, hat sich das Programm für die zeitgenössischen Museen im ständigen Wandel befunden. Die Räumlichkeiten eines Museums sollten unterschiedliche Aufgaben erfüllen. Kinoräume, Videoräume und audiovisuelle Räume sind nur ein paar Beispiele aus einer Reihe von neuen Funktionen die ein Museum übernehmen sollte.²⁴ Die Rolle des Museums und seine Aufgaben in der Zukunft wurden schon seit dem 18. Jahrhundert diskutiert und hinterfragt. Die Frage der Existenz der Museen und was ein Museum in der Zukunft anbieten soll besteht noch immer und viele Kunsthistoriker/innen, Künstler/innen, Architekt/innen usw. haben sich schon am Ende des 20. Jahrhunderts mit dieser Frage auseinandergesetzt.

²² Vgl. Tzortzi 2015, 37-40.

²³ Vgl. Ebda., 41.

²⁴ Vgl. Montaner 1987, 9.

2.3 Die Entwicklung der Funktion des Museums

Die Aufgabe eines Museums wurde schon in einem der ältesten Museen, im Hessischen Landesmuseum (gegründet 1820) in Darmstadt, formuliert. Großherzog Ludwig I von Hessen hat nämlich beschlossen, dass der Staat die Vergrößerung der Sammlung, deren Sammlungsstücke aus einem Privatvermögen zum Staatseigentum geworden sind, übernehmen soll. Schon damals wurde formuliert, dass die Sammlungen zur Unterhaltung, Belehrung und Verbreitung der nützlichen Kenntnisse dienen sollen. So ist es schon am Anfang klar gewesen, dass ein Museum nicht zur Selbstdarstellung des Reichtums dienen sollte, sondern die Aufgabe des Museums die Bildung und Weiterentwicklung sein sollte.²⁵

Schon am Anfang in der Begriffsbestimmung, wurde in der Definition des Begriffes "Museum" laut ICOM, auf die Hauptaufgaben dieser Institution hingewiesen: Sammlung, Bewahrung, Forschung und Vermittlung.

Eine Sammlung und das Sammeln sind grundsätzlich die Grundlage und die unvermeidliche Voraussetzung für die Existenz eines jeden Museums. Dies ist eine kontinuierliche Aufgabe, die auf authentischen Objekten im Besitz des Museums beruht.

Das Bewahren von Sammlungsobjekten erfolgt nur dann, wenn das Museum alle Bedingungen für eine sorgfältige Aufbewahrung gewährleisten kann (Schutz vor Feuer, Wasser, Stößen und Schlägen usw).

Das Forschen im Museum bedeutet die wissenschaftliche Bearbeitung von Objekten und die Dokumentation von Erkenntnissen, die später für die Öffentlichkeit zugänglich sein werden. Das Präsentieren und Vermitteln sind die Aufgaben des Museums, die in engem Zusammenhang mit den ersten zwei beschriebenen Aufgaben stehen. Diese Aufgaben haben die Museen vor etwa 200 Jahren übernehmen müssen, nachdem sie für die Öffentlichkeit zugänglich geworden sind.²⁶

Da sich die Definition des Begriffes "Museum" im ständigen Wandel befindet, sieht die Zielsetzung dass ein Museum das Gesammelte ausstellen soll, von Anfang an, den ständigen Wandel als Hauptaufgabe eines Museums, und der ständige Wandel wird zu einer der wichtigsten Charakteristiken des Museums.²⁷

Dieser Wandel spiegelt sich im Wachstum des Museums von einer kleinen Anzahl an Sammlungen die für das breitere Publikum nicht zugänglich war, zu einer Vielzahl von Institutionen

25 Vgl. Bott 1970, 7.

26 Vgl. Conrad 2008, 31-34.

27 Vgl. Bott 1970, 7.

die der Öffentlichkeit dienen. Diese Entwicklungen des Museums, die unser Leben bereichern, haben viele Kunsthistoriker und Museums-Spezialisten durch ihre Auseinandersetzung mit dem Museum durchgeführt. Trotzdem wird es für die Museen immer schwieriger sein, die neuen und anspruchsvollen Aufgaben zu erfüllen und die Besucher zu befriedigen.²⁸

Wie bereits erwähnt, ist eine der Hauptrollen des Museums die Bildung und Belehrung. Die Aufgabe der Bildung hat sich im Laufe der Zeit entwickelt und neuen Bedürfnissen angepasst. Anstatt einem kleinen Publikum, welches am Anfang das Museum besucht hat und Kunst als Mittel für die Gestaltung ihres Lebens benutzt hat, musste die Aufgabe der Museen einem breiteren Publikum angepasst werden. Die Kunst ist schon ein unvermeidlicher Teil des Lebens geworden, und deswegen sind Museen eine Art von Treffpunkt, dessen Architektur als ein Kommunikationsmedium dient.

Samuel Cauman, der Biograf des Kunsthistorikers und Museumsdirektors Alexander Dörner, hat im Buch: "Das lebende Museum" auch darüber gesprochen, wie A. Dörner schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts die Erfüllung der Aufgabe eines lebenden Museums gesehen hat:

" Das lebende Museum hält unsere Vergangenheit und unsere Gegenwart zusammen, dabei jedoch nicht die Vergangenheit der Gegenwart aufdrängend, vielmehr in der Demonstration ihrer Verbindung zur Gegenwart. Die neuen Bewegungen werden als die führenden Veränderungskräfte gesehen; ältere Werke werden als der Weg zum Verständnis in den Entwicklungsprozeß jener Tage betrachtet. Zusammen demonstrieren sie die psychische Geschichte der menschlichen Rasse."²⁹

In seinem Buch hat er einen Unterschied zwischen einem LEBENDEN Museum und den traditionellen Museen, die als Mausoleen betrachtet wurden, gemacht.

In dem Buch hat er über das Lebende Museum folgendes geschrieben:

"Wir brauchen ein solches Museum, um unser Leben aufzubauen und zu gestalten. Die Welt verändert sich in vieler Beziehung so rapide - in der Politik, im häuslichen Leben, in der Wissenschaft, im Verkehr und in den allgemeinen Verbindungen - dass es für viele von uns zu schwer ist, sich selbst zu orientieren; es ist schwer, die Welt nicht als ungeheuerliches, verwirrendes und beinahe ununterscheidbares Durcheinander zu empfinden. Wir können das Museum bei unseren Bemühun-

28 Vgl. Cauman 1958, 15-16.

29 Ebd., 20.

gen, zusammenhängende Klarheit in diese Wildnis zu bringen, als Hilfe benutzen. Verstehen wir die Natur und die Richtung der Wandlung, so können wir den Wandel kontrollieren; verwirklichen wir also unsere realisierbaren Bedürfnisse und unsere Sehnsüchte und nehmen unsere Zukunft selbst in die Hand."³⁰

Da liegt die Zukunft von Museen allgemein, aber auch die Zukunft des Museums der Wahrnehmung. Um unsere Geschichte, Emotionen, Gefühle, Sinne als ein Kunstwerk isoliert betrachten und verstehen zu können, und um dann aus dieser Erfahrung unser ganzes Leben zu gestalten und zu verändern.

30 Cauman 1958, 20.

2.4 Museen in Österreich

Da der Begriff "Museum" in Österreich rechtlich nicht geschützt ist, ist die Selbstverpflichtung jeder Institution, sich an die Richtlinien von ICOM (International Council of Museums) zu binden, und diese Richtlinien in der täglichen Arbeit der Museen anzuwenden. Die Registrierung des Museums ist ein Qualitätsmerkmal für die dauerhafte Museumsarbeit, das für Behörden und Besucher als Orientierung dienen soll, die Museumsarbeit als hohe Qualität anzuerkennen.

Die registrierten Museen in Österreich, in deren Mittelpunkt die Sammlung steht, sind verpflichtet Aufgaben wie: Dokumentation, Erforschung und Erweiterung, Präsentation der Sammlung und die Vermittlung ihrer Wissensinhalte in der Öffentlichkeit, zu erfüllen.³¹

Die Rechtsträger von Museen in Österreich sind: Bund, Land, Gemeinden, Vereine, Gesellschaften, Kirchen und Privatpersonen.³²

Abhängig davon, wer der Rechtsträger eines Museums ist, ist die Finanzierung auch anders geregelt und organisiert. Wie Museen in Österreich allgemein finanziert wurden ist im nächsten Kapitel erklärt.

2.4.1 Die Finanzierung

Da schon in der Definition des Museums erklärt wurde, dass das Museum eine gemeinnützige Organisation ist und dass die Museen als sich selbst finanzierende Institutionen nicht existieren können, erfolgt die Finanzierung der Museen in erster Reihe durch Einnahmen wie: öffentliche Förderungen, Erlöse aus Eintrittsgeldern, Einnahmen aus dem Leihverkehr, Einnahmen aus Shop und Vermietung, Fördervereine und Sponsoring; weiters erfolgt die Finanzierung durch Partnerschaften zwischen öffentlichem und privatem Sektor und den Verkauf von Museumsbeständen.³³

Die Regelung der Höhe der Basisabgeltung für die öffentlichen Förderungen hängt von den folgenden Parametern ab: der Orientierung des traditionellen Aufgabenbereiches des Museums, dem speziellen Aufgabenbereich, der Anzahl von Mitarbeitern des Museums, der Besucheranzahl, der bewirtschafteten Flächen und haustechnischen Vorgaben.

Die Erlöse aus Eintrittsgeldern hängen sowohl von der Besucheranzahl, als auch von Preiserhöhungen ab.³⁴

Die Erlöse aus Leihverkehr sind ein Teil der Organisations-

31 Vgl. <http://www.museen-in-oesterreich.at/>

32 Vgl. Konrad 2008, 19.

33 Vgl. Ebda., VII-VIII.

34 Vgl. Ebda., 103-108.

und Verwaltungstätigkeit in einem Museum. Museumsobjekte werden anderen Ausstellungsorganisationen ausgeliehen.³⁵

Die Einkünfte aus Vermietung sind durch Verpachtung und Nutzung von Grundstücken, Gebäuden und Räumlichkeiten, die sich in Eigentum des Museums befinden, geregelt.³⁶

Die Fördervereine bieten den Museen finanzielle Unterstützung. Sie engagieren sich durch die Einwerbung von Sponsorgeldern, Spenden, Schenkungen usw.

Unter Sponsoring sind die Förderungen gemeint, die durch unterschiedliche Unternehmen als Geldmittel, Sach- und Dienstleistungen gemeint sind. Diese Unternehmen profitieren dann durch ihre Werbung, die in diesen Institutionen dargestellt wird.³⁷

Bei der Public-Private-Partnerschaft (PPP) ist der Partner einer staatlichen Institution gleich in alle Rechte, Pflichten und Risiken involviert. Es gibt viele Vorteile die sich für beide Seiten daraus ergeben. Einige davon sind: zusätzliches Kapital, Personaleinsparungen, Verminderung des politischen Einflusses usw.³⁸

Der Verkauf von Museumsbeständen ist in den meisten Museen, und besonders in Bundesmuseen rechtlich nicht erlaubt. Einige Kunstwerke werden von den jeweiligen Museen nur durch einen Leihvertrag zur Verfügung gestellt.³⁹

Auf Grundlage des Bundesmuseen-Gesetzes 1998 wurde schon 1999 begonnen, die staatlichen Museen in Österreich in so weit wie möglich sich selbst finanzierenden Institutionen überzuführen. Die Selbstfinanzierung der Museen erfolgt heute durch: Eintrittsgelder, Sonderausstellungen, Museumsshops, Museumscafés und durch internationale Leihgaben.⁴⁰

Für jedes Museum ist der Eigendeckungsgrad unterschiedlich und hängt von vielen Faktoren ab, wie z.B.: Organisation, Verwaltung, Eigentum, Konzept des Museums, Größe usw.

Der Eigendeckungsgrad der Landesmuseen liegt im Schnitt bei ungefähr 10%, und bei manchen Bundesmuseen liegt der Eigendeckungsgrad zwischen 40 und 60 Prozent.⁴¹

35 Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Leihverkehr_\(Museum\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Leihverkehr_(Museum))

36 Vgl. https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat46.pdf, s42.

37 Vgl. Konrad 2008, 116.

38 Vgl. Ebda., 116.

39 Vgl. Ebda., 117.

40 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Bundesmuseen>

41 Persönliche E-Mail Kommunikation mit museumsbund.at, Mag. Sabine Fauland, MBA

2.5 Das Museum der Wahrnehmung (MUWA)

Das Museum der Wahrnehmung ist ein Museum in Graz, das sich mit den Arbeiten, deren Zentralthema "Wahrnehmung" ist, auseinandersetzt. Das MUWA wurde im Jahr 1990 als mobiles Museum von Werner Wolf gegründet. Die Lage dieses mobilen Museums war bis 1996 in Containern im Grazer Stadtpark untergebracht. Dann bekam das MUWA eine feste Behausung im ehemaligen Tröpferlbad im Augartenpark, und befindet sich bis heute in dieser Lage.

Mit den Fragen: "Warum muss die Art eines solchen Gebäudes, das sich mit der Wahrnehmung beschäftigt, ein Museum sein?" und "Warum eigentlich ein MUSEUM der Wahrnehmung?", hat sich Werner Wolf schon in der Entwicklung der Idee für so ein Museum auseinandergesetzt, und seine Meinung geäußert:

"Das MUSEUM DER WAHRNEHMUNG ist ein Ort verdichteter Anwesenheit. Ein Ort von Gegenwart. Helikon. Der Ansitz der neuen Musen, orgiastischer Priesterinnen der Mondgöttin, Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Personifikation des Gedächtnisses. Deshalb ein MUSEUM: Weil die, die sich nicht aufgemacht haben, Helikon, den Sitz der Priesterinnen, der Hexen auf den Weiden-Besen - (im Griechischen helice, die Weide), zum verstaubten, versperrten, verbotenen Haus verkommen lassen."⁴²

Er hat ein "Modell zum Angreifen" propagiert, wo die Besucher/innen zum Motto "wahrnehmen ist tun" animiert werden, die Museumsobjekte anzugreifen, im Gegensatz zu gewohnten Erfahrungen in Museen, wo es streng untersagt ist, die Exponate anzugreifen. So bringt sich der/die Besucher/in "interaktiv" in das Museumsfeld ein. Dieses Museum sollte ein "Modellobjekt aus der Erfahrung", ein "Bauchladen zum Anbieten", ein "kleines Museum der Wahrnehmung" sein. Seine Gedanken zum Thema, wie man die Besucher/innen verblüffen kann, so dass sie anbeißen, waren: "Niemand wird das MUWA, das Museum der Wahrnehmung so verlassen, wie er es betreten hat. So gesehen ist es das gefährlichste Museum der Welt."⁴³

Das Museum der Wahrnehmung ist ein Ort "verdichteter Anwesenheit", ein Ort, wo "Langsamkeit" wiederentdeckt wird. In diesem Museum zählt der Mensch.⁴⁴

Neben seiner Funktion, die Kunst zu vermitteln, hat sich das Museum der Wahrnehmung als "Erlebnismedium" entwickelt. Neben seiner Aufgabe, die Kunst als Botschaft eines gan-

42 Werner Wolf, zit. n. Flois 2003, 61.

43 Ebda., 61.

44 Vgl. Flois 2003, 61.

zeitlichen Netzwerkes darzustellen, gab es im MUWA andere Aufgaben, die aus unterschiedlichen Bereichen kommen (Psychologie, Philosophie, Naturwissenschaft).

Der Psychotherapeut und Mitbegründer des Therapiezentrums Coloman bei München Dieter Mittelsten Schied hat ein Kapitel im Katalog "Wahr ist viel mehr" dem Thema der Wege der Selbst-Wahrnehmung gewidmet.⁴⁵

In diesem Kapitel hat er sich zuerst mit dem Begriff Wahrnehmung beschäftigt. Für ihn ist Wahrnehmung nicht ausstellbar, man kann sie nicht in ein Museum sperren und aus der Entfernung anschauen, sie geschieht und ist immer lebendig. Im Museum der Wahrnehmung wird man nur dann wahrnehmen, wenn man sich der Wahrnehmung überlässt.⁴⁶

Das Museum der Wahrnehmung soll ein Ort sein, wo sich der Mensch absichtlich die Zeit nimmt, um seine tiefsten Gefühle an die Oberfläche zu bringen und sie als einen Ausstellungsgegenstand zu betrachten.

Die Menschen genießen, die Museen zu besuchen, weil sie dort alles was wir nicht verstehen, so anschauen können, als ob sie das begreifen können. Deswegen ein MUSEUM. Um die Besucher neugierig zu machen, um die Besucher zu locken, oder vielleicht auch zu ent-täuschen.⁴⁷

2.5.1 Die Finanzierung des MUWA

Das Museum der Wahrnehmung ist ein privater gemeinnütziger Verein, der von Ansuchungsförderungen der Stadt Graz, dem Land Steiermark und dem Bundeskanzleramt finanziert wurde. Jedes Jahr bietet das Museum der Wahrnehmung ein Programm mit einem Finanzierungsplan, der eine Basis für die Ansuchungen schafft.

Im Jahr 2018 wurde das Museum der Wahrnehmung zu 82% aus Förderungen öffentlicher Einrichtungen finanziert. Der Eigendeckungsgrad beträgt 18%.⁴⁸

Das jährliche Angebot des Museums der Wahrnehmung besteht im Durchschnitt aus 200 Workshops, 4 Ausstellungen (mit lokalem oder internationalem Bezug), Lesungen von Wahrnehmungsforschern, dem Samadhi Bad als eine alternative Wahrnehmungsinstallation und mindestens 4 Katalogen.⁴⁹

45 Vgl. Flois 2003, 76-77.

46 Werner Wolf (Hg.): 1990, Heft 5, 1-2.

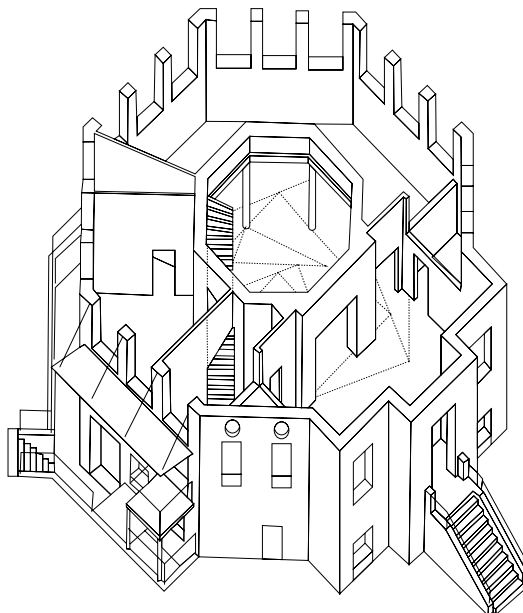
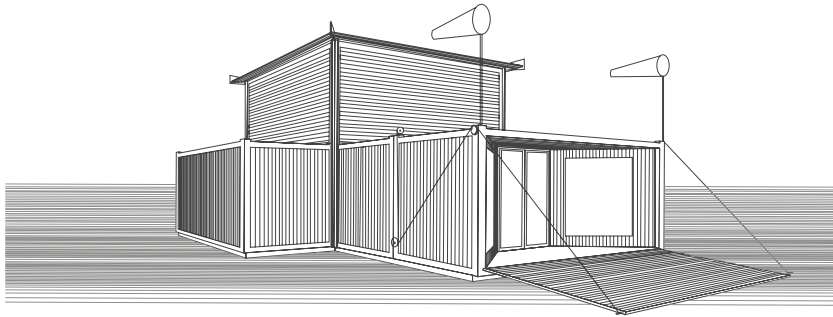
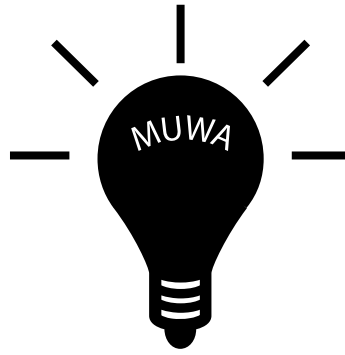
47 Ebda., 1-2.

48 Persönliche E-Mail Kommunikation mit der Leiterin des Museums der Wahrnehmung: Eva Fürstner

49 https://www.graz.at/cms/dokumente/10029027/8ecf9f71/PB_MUWA_END-BERICHT.pdf

03

DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG



3. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DES MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG

Obwohl sich das Museum der Wahrnehmung seit schon fast 30 Jahren durchgehend entwickelt hat und für permanente Veränderung steht, lässt sich seine Entstehungsgeschichte in diese drei wichtigsten Phasen gliedern:

- In der ersten Phase wird die ENTWICKLUNG DER IDEE FÜR DAS MUSEUM DER WAHRNEHMUNG erklärt. Hier wird der Fokus auf die Ereignisse, die sich zwischen den 1960er- und 1990er-Jahren ereignet haben gesetzt, die zu pädagogischen Konzepten des Museums der Wahrnehmung geführt haben. Dank den sozialen Bewegungen der 1960er-Jahre, war es möglich in den 1970er- und 1980er-Jahren neue Ideen zu vertreten und diese in einem langsamen Prozess zu realisieren. Für das Museum der Wahrnehmung waren die Ereignisse aus den 1980ern sowie die erkenntnistheoretischen Zusammenhänge aus dem philosophischen Konstruktivismus, die Gründung des Österreichischen Institutes für Integrative Pädagogik, die Alternativschulbewegung sowie das Konzept Jugendliche als zukünftige Besucher/innen des Museums anzusprechen, sehr wichtig.

- In der zweiten Phase wurde das MUSEUM DER WAHRNEHMUNG ALS MOBILES MUSEUM mit mobilen Pavillons - "Cafe Paradox", "Spiegelkabinett und "Spiegelbox" - konzipiert. Das war die existentiell schwierigste Phase mit hohen kreativen Ausprägungen.

- In der dritten Phase wird verdeutlicht, wie sich das MUWA IM OKTOGON (Volksbad im Augarten Park) fixiert hat. In der Phase wird die Geschichte des Volksbades beschrieben, sowie der Umbau, die neuen Museumskonzepte und die neue Installation im Museum der Wahrnehmung ("Samadhi Bad").⁵⁰

50 Vgl. Flois 2003, 7-9.



3.1 Entwicklung der Idee für das Museum der Wahrnehmung

Die Ereignisse, die die Entstehung von neuen pädagogischen Konzepten und die alternativen Schulbewegungen ermöglicht haben, sind neue soziale Bewegungen und Strömungen ab dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts.

Die Strömungen sind im Anschluss an die "68er-Bewegung" entstanden.⁵¹

3.1.1 Neue Soziale Bewegungen - "68er-Bewegungen"

Unter der Bezeichnung "Neue soziale Bewegungen" versteht man die gesellschaftlichen Strömungen, die im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts politische Agenden außerhalb von etablierten Parteien verfolgten. Diese Gruppierungen waren durch die politische "68er-Bewegung" angeregt.

In dieser Bewegung werden die sozialen Bewegungen der neuen Linken, die in den 60er-Jahren in vielen westlichen Staaten aktiv waren, zusammengefasst.

Die Bezeichnung verschiedener sozialer Bewegungen als "68er-Bewegungen" ist eine zusammenfassende Zuschreibung, die sich nicht auf Einzelereignisse jenes Jahres bezieht, sondern auf eine Epoche zivilgesellschaftlicher Proteste, die in mehreren Staaten unterschiedliche Verlaufsformen hatten.

Die intensivsten Proteste fanden im Frühjahr 1968 in Frankreich, in der Tschechoslowakei und in Polen statt. Deswegen wurden Ereignisse aus dieser Zeit, wie Studentenbewegungen, Generationenrevolte, Sozialproteste, Kulturrevolution, als "68er-Bewegung", "68er-Generation" und "68er" bezeichnet.

Die Faktoren die beeinflusst haben, dass innerhalb des Zeitraums, ab Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre verschiedene Prozesse abliefen, sind das starke Wirtschaftswachstum nach dem Zweiten Weltkrieg, die weltweit stärkere Beteiligung an Bildung und die Dekolonisierung die nach dem Zweiten Weltkrieg stattgefunden hat.⁵²

Die neu entstandenen Gruppen und Organisationen haben sich um die Sicherung, bzw. Verbesserung der Lebensbedingungen bemüht. Die Einzelbewegungen, die ziemlich wichtig waren, haben sich auf Themen wie städtische Lebensqualität, Umweltschutz, Abbau von geschlechtsspezifischer Diskriminierung (Frauenbewegung), alternative Lebensformen und Frieden konzentriert.⁵³

51 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Soziale_Bewegungen

52 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/68er-Bewegung>

53 Vgl. <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissenslexikon/neue-soziale-bewegungen.html>

Diese Ereignisse haben die Grundlage für die Geburt und Umsetzung der neuen Ideen in den 70er- und 80er-Jahren geschaffen.

Werner Wolf, der Gründer des Museums der Wahrnehmung, hat sich schon in den 70er-Jahren mit Pädagogik und mit alternativen Schulbewegungen beschäftigt.

Der Grund dafür war sein eigener Sohn. Für ihn war es unerträglich, wie die Schulpädagogik in dieser Zeit normalerweise abgelaufen ist. Als sein Sohn in der ersten Hälfte der 70er-Jahre in den Kindergarten gegangen ist, hat er mit anderen Eltern, deren Kinder in den gleichen Kindergarten gegangen sind, Gespräche über Pädagogik geführt. Sie wollten eine direkte Verbindung mit dem Prozess der Schulaufnahme und mit den Lehrer/innen haben. Zusätzlich wollten sie Lehrpersonen mehr Selbstständigkeit bei der Arbeit lassen. Das waren die Prämissen, aus welchen sich alles entwickelt hat.

Ein weiterer Grund, warum sich Werner Wolf mit diesem Thema beschäftigt hat war, weil er Schrödinger und die ganze damalige Literatur der Geistesgeschichte gelesen hatte. Daraus hat er den Schluss gezogen: "Etwas muss geschehen!". Aus dieser Idee und aus einem literarischen Fundament hat sich alles entwickelt: zuerst die Gruppe "das Österreichische Institut für integrative Pädagogik", dann die Modellschule Graz und das Museum der Wahrnehmung.⁵⁴

Das "Österreichische Institut"⁵⁵ für integrative Pädagogik war eine kleine Gruppe die im Frühjahr 1989 Begeisterung dafür gezeigt hat, wie man die Frage nach den Bedingungen menschlicher Wahrnehmung zum Thema einer Ausstellung machen kann. Einige aus dieser Gruppe haben sich schon mehrere Jahre mit dem Phänomen der Wahrnehmung beschäftigt und sie fühlten sich auch für die Entstehung der "Alternativschulbewegung" verantwortlich, weil sie die Gründung der Grazer Projektschule und der Modellschule Graz persönlich geleitet haben.⁵⁶

3.1.2 Das Österreichische Institut für integrative Pädagogik (ÖIIP)

Das Österreichische Institut für integrative Pädagogik war eine innovative Gruppe mit 7 Mitgliedern: Werner Wolf, Brigitte Esslinger, Eva Scala, Peter Waitz, Ulla Waitz, Viktor Kaan, Hans Peter Wölcher. Die Gründungsversammlung fand 1987 im Wohnprojekt-Raaba statt. Der Leiter dieser Gruppe war Werner Wolf. Ihr Ausgangspunkt am Ende der 80er Jahre war das

54 Interview mit Werner Wolf, geführt von Ines Zajkic, Graz, 18.01.2019

55 Als "Institut" wurde eine kleine Gruppe von denkenden betrachtet

56 Vgl. Werner Wolf (Hg.): 1990, 24.

alternative Denken und sie wollten außerhalb etablierter Institutionen wirken.

Einige von den Mitgliedern dieser Gruppe zusammen mit Werner Wolf waren die Gründer der alternativen Kindergärten und Schulen, wie zum Beispiel: des "Projektkindergartens" im Hof des Kulturhauses der Stadt Graz und der bereits erwähnten "Projektschule Graz" im Schloss Reinthal, einer Volksschule und die Entstehung der "Modellschule Graz", eines privaten Realgymnasiums in der Fröbelgasse.

In der Privatsphäre des städtischen, alternativen Wohnmodells - in der "Raaba-Siedlung"⁵⁷- fand unter einem gemeinsamen Dach die Formation der oben genannten Gruppe statt, welche engagiert und risikofreudig und von der Idee erfüllt war, ihre eigene soziale "Konstruktion von Wirklichkeit" wahrzunehmen.

"Die Annahme ist zulässig, dass sich in der selbstdefinierten, kommunikativen, bisweilen von Krisen geschüttelten Umgebung, für die meisten aus der Gruppe wesentliche Ereignisse vorbereitet haben. Die einen trafen die Entscheidung den Weg der Alternativen Pädagogik in selbstgegründeten Schulen zu gehen und die anderen verfolgten die Absicht - der Pädagogik angenäherte - Zeichen in Kunst und Kultur zu setzen."⁵⁸

Zentrales Anliegen für die gesamte Gruppe dieser speziellen Kulturszene war das Bezugsfeld der Wahrnehmung. Die volle Bedeutung des Unternehmens wird erst in der Rückschau erkannt.

Es kann schon gesagt werden, dass aus dem privaten Wohnbezirk hinaus in die Öffentlichkeit des Kulturraums, Konzepte mit gesellschaftsverändernder Relevanz entstanden sind.

Aus diesen Intentionen entstand die Idee, das Museum mit "pädagogischem Design" auszustatten.⁵⁹

Aus dieser Bewegung in den 80er-Jahren, wurden die selbstorganisierten und privaten Schulmodelle erstellt.

In dem Prozess der Organisation der alternativen Schulen wurde

57 Parallel zur Gruppenfindung hat sich das "Projekt Kooperatives Wohnen" (PKW) entwickelt. Dieses Projekt hat sich nach der Suche von alternativen Lebensformen orientiert und hat sich als "Interessengemeinschaft für ökologische Wohnformen" deklariert. Die Proponent/innen dieser Gruppe haben das Wohnen nicht als individuelles, anonymes Konsumieren einer Wohnung betrachtet, sondern als ganzheitlichen Lernprozess mit neuen sozialen Qualitäten des Wohnens in der Gemeinschaft. Das erste steirische Wohnmodell dieser Art mit 24 Wohneinheiten entstand in Raaba (Am Silberberg 1-24), am Stadtrand von Graz. Der Architekt dieser Siedlung war Fritz Matzinger aus Linz. In diesem Projekt hat er in den verdichteten Bau die sogenannte "Atrium-Höfe" als Kommunikationszentren integriert. Der Architekt Matzinger nannte dieses Projekt "Les Paletuviers". Diese Idee geht auf kollektive Wohnformen in Afrika zurück und ist zum Markenzeichen für alternative, ökologische Architektur geworden und nimmt heute einen prominenten Platz im Wohnbauspektrum ein. Die Rückmeldungen der Bewohner/innen (laut einem Forschungsprojekt 20 Jahre nach der Realisierung) ergaben eine differenziert-kritische, nicht immer euphorische, jedoch überwiegend positive Bewertung der Wohnanlagen.

58 Flois 2003, 17.

59 Vgl. Ebda., 15-18.

auf die früheren Erfahrungen der markanten Privatschulen zurückgegriffen. Diese Schulmodelle, sowie die "Tvindschulen" in Dänemark, die englischen Schulen, bekannt als "Summerhill", die "White Lion Free School" in London, die "Scuola di Barbiana" in Italien und die weit verbreiteten Waldorfschulen, sind auch heute mehr oder weniger erfolgreich.⁶⁰

3.1.3 Die Alternativschulbewegung und Entstehung der Modellschule Graz

Wenn wir die Entwicklung des österreichischen Schulsystems und seine Beziehung zur Gesellschaft betrachten, wird uns klar, dass das Schulsystem gegen den globalen Wandel resistent ist. Nachdem die Schulentwicklung über 100 Jahre von katholisch-konservativen Kräften und sozialdemokratischen Bestrebungen aufgehalten wurde, treten die kritisch-konstruktiven Positionen dieser pädagogischen Bewegung in den Vordergrund. Allen Beteiligten war klar, dass sich die Erziehung nicht nur durch die Lehrplaninhalte, sondern auch durch die Alltagserfahrung im Lebensraum Schule vollzieht. Die Betroffenen suchten die Alternative zu den unzeitgemäßen und lebensfernen Lerninhalten, zum Schulstress und zur Schulangst sowie zur mangelnden "Schulpartnerschaft" zwischen Lehrer/innen, Eltern und Schüler/innen, zur geringen pädagogischen Qualifikation der Lehrkräfte und zu vielen anderen Problemen.⁶¹ Die Alternativschulbewegung ist zweifellos aus einem Bedürfnis, erweiterte Handlungsspielräume für Schüler/innen, Lehrer/innen und Erziehungsberechtigte produktiv zu entwickeln, entstanden. Dafür fanden sich vielerorts Befürworter, die die Alternativschulbewegung ins pädagogische Blickfeld gerückt haben.⁶² Die selbstorganisierten und privaten Schulmodelle wurden von dieser Bewegung in den 80-er Jahren dargestellt. Die Modellschule Graz ist das letzte Glied in der Kette von einigen der neuen Modellversuche, die in ihrer Anfangsphase anti-autoritär begonnen haben.

Praxis der Freiheit, emanzipatorisches Lernen, soziales Lernen, Selbstorganisation des Lernens durch Erfahrung in Gemeinschaft mit Eltern und Lehrer/innen und die Verbindung von Lernerfahrungen mit der Arbeitswelt waren die Grundsätze, die bis heute ein Kennzeichen für die Alternative Pädagogik geblieben sind. Diese formulierten "Ideen zur Alternativschule" haben die Radikalität des neuen Ansatzes der damaligen Gruppe widergespiegelt.

Besondere Beachtung im Klassenverband fand die "Selbstein-

60 Vgl. Flois 2003, 12.

61 Vgl. Scala 1990, 9.

62 Vgl. Flois 2003, 11.

schätzung". Das bedeutet, dass die Noten keine Funktion haben, weil ihre Funktion unter anderem ist, Ersatzmotivation zu leisten.⁶³

"Jede Klasse entwickelt für sich einen Einschätzungsbogen mit Kriterien für soziales Verhalten, auf dem jeder Schüler seine eigene Entwicklung auf diesem Gebiet beurteilt. Dies ersetzt "Betragen" und "Form"."⁶⁴

"Freies Lernen" diene dem Ziel, die Eigenverantwortung der Schüler/innen zu fördern. Die Schüler/innen konnten selber entscheiden, welche Unterrichtsstunden sie besuchen wollen. Die Beurteilung der Schüler/innen erfolgte durch die Selbsteinschätzung, wo die Kriterien in jeder Klasse neu entwickelt worden sind.

Die Basis für das pädagogische Konzept der Modellschule Graz ist die Gestaltpädagogik, die auf einem ganzheitlichen Lernen bestand (bzw. ein ganzheitliches Lernen fördert), was eigentlich bedeutet, dass Emotionalität, der Körper und die Verstandeskräfte eine große Rolle im Lernprozess spielen. Dem Regelschulsystem wird zugeschrieben, dass der kognitive Bereich der Erziehung zerstört wird und dass schöpferisches Denken in dieser Erziehung vernachlässigt wird.

Daraus folgend, war die Fragestellung dieser Schule, wie wir ein produktives, selbstständiges und lebendiges Denken fördern können und ob wir die Methoden entwickeln können, die so ein Denken fördern?

In dieser Schule wird den Schüler/innen die Wahrnehmung sowie der individuelle Ausdruck, die Gestik, die Körpersprache zusammengehörig als personale Medien beigebracht.⁶⁵

Im Gegensatz zum Input-Output-Modell, wo als Input die quantifizierbaren Einzelphänomene in die Bildungsmaschine Schule eingebracht werden und als Output die "qualifizierten Schüler/innen" produziert werden und wo die vorgefertigte Meinung das Wachstum und die Entwicklung hindern, war das Bestreben der Alternativschulbewegung, einen Umdenkprozess in die Wege zu leiten. Es sollte möglich sein, humane Prämissen in veränderbare Prozesse zu integrieren, im Gegensatz zur "trivialen Maschine Schule", die als Output "qualifizierte Schüler/innen" produziert. Die Inhalte Friedensbewegung, Umweltschutz, Anti-Atom u.a. wuchsen in diesem Zeitgeist und sind noch immer für alternative Schulprojekte geeignet.

Werner Wolf wurde in den 80er-Jahren beauftragt, den Lehrplan für die Oberstufe des Gymnasiums zu erstellen. Neben der verbalen Beurteilung, die er vorgeschlagen hatte, wollte er

63 Vgl. Scala 1990, 7-11.

64 Ebda., 7.

65 Vgl. Wolf 1989, 40., 85., 143.

Veränderungen in jedem Schulfach sehen. Alle Schulfächer würden sich auf mediale Verwendung fokussieren müssen.

Dieser Plan ist nur ein Entwurf geblieben, weil sich die Lehrer/innen in der Zwischenzeit für die Pragmatisierung gemeldet haben und es nicht mehr möglich war, den Plan durchzusetzen.

Es hat nicht mehr viele Unterschiede zwischen der Modellschule Graz und den Regelschulen gegeben. Die Modellschule ist am Ende eine ganz normale Schule geworden.⁶⁶

Der Lehrplangentwurf hat eine Grundlage für das Buch von Werner Wolf "Die Medien, das sind wir selbst" gebildet, dessen Prinzipien eine Basis für das pädagogische Design des Museums der Wahrnehmung geschaffen haben.⁶⁷

Der Grundgedanke, der zur Konzeptualisierung des Museums der Wahrnehmung geführt hat, ist, dass die Idee der Ganzheitlichkeit nur ganzheitlich dargestellt werden kann.

Das war der Leitgedanke, der den "Erlebnis-Pavillon" des Museums der Wahrnehmung in den Schulalltag miteinbezogen hat.⁶⁸

Der Werdegang der Idee für das Museum der Wahrnehmung wurde von einer Reihe von philosophischen Theorien in den 80er-Jahren bestimmt. Konstruktivismus ist eine Denkrichtung, die seit 1980 von Forscher/innen verschiedener Disziplinen aufgenommen wurde. Diese Denkrichtung war eine Basis für das Grundkonzept des Museums der Wahrnehmung.

3.1.4 Der Konstruktivismus

Es ist wichtig, am Anfang zu erklären, dass hier nicht über den Konstruktivismus als eine Richtung der modernen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts gesprochen wird, sondern dass sich dieser Begriff auf die epistemologische Denkrichtung bezieht. Konstruktivismus unterscheidet sich von der philosophischen Tradition, weil er durch ein anderes begriffliches Verhältnis, das Verhältnis zwischen der Welt der fassbaren Erlebnisse und der ontologischen Wirklichkeit, ersetzt wird.

Die bekanntesten Vertreter des Konstruktivismus sind die Österreicher Paul Watzlawick, Ernst von Glasersfeld und Heinz von Foerster.⁶⁹

Die Vertreter des Konstruktivismus postulieren, dass die Wirklichkeit von Menschen nicht gefunden ist, sondern sie vielmehr erfunden ist. Das bedeutet, dass es nicht möglich ist, die absolute Wahrheit zu erkennen. Es ist aber nachgewiesen, dass man auch ohne das Erkennen einer absoluten Wahrheit,

66 Interview mit Werner Wolf, geführt von Ines Zajkic, Graz, 18.01.2019

67 Interview mit Werner Wolf, geführt von Ines Zajkic, Graz, 23.01.2019

68 Vgl. Werner Wolf (Hg.): 1990, 29.

69 Vgl. Flois 2003, 24.

sein Leben aktiv gestalten kann.⁷⁰

Durch die zwei komplementären Postulate: "Das Postulat der Selbstständigkeit"⁷¹ und "Das Postulat der Einbezogenheit"⁷² versucht Heinz von Foerster die Bertrand Russels These "Ich existiere durch mich" mit seiner eigenen These "Wir alle existieren durch uns alle"⁷³ zu ersetzen. Mit dieser These möchte er uns erklären, dass ein Subjekt nur zusammen mit allen anderen Subjekten eine Wirklichkeit erzeugt. Für ihn ist es unmöglich, über sich selbst zu reden, weil wir uns selbst durch die Augen von Anderen sehen. Hier folgt die konstruktivistische Erkenntnis, dass der/die Beobachter/in und das Beobachtete untrennbar verknüpft sind.⁷⁴

Wenn Heinz von Foerster weiter über Konstruktivismus redet, erklärt er, dass wir eine Wirklichkeit erfinden, indem wir sie wahrnehmen. Wir sehen oder hören nur das, was uns das Zusammenspiel von Sinneseindruck und Bewegung "begreifen" lässt. Es gibt weder Wärme noch Kälte, weder Licht noch Farbe, sondern es gibt Moleküle, die sich mit mehr oder weniger großer Geschwindigkeit mittels kinetischer Energie bewegen und die elektromagnetischen Wellen, die unsere Rezeptoren als die Empfindungen wie Licht und Farbe, Wärme und Kälte usw. übersetzen. Das hat er mit der Formulierung: "Erkennen-Errechnen einer Wirklichkeit"⁷⁵ beschrieben.⁷⁶

Mit seinem Postulat, das er durch neuropsychologische Untersuchungen entworfen hat: "Das Nervensystem ist so organisiert - oder organisiert sich selbst so - dass es eine stabile Wirklichkeit errechnet."⁷⁷ Er erklärt, dass jeder lebende Organismus aus "Autonomie" und "Selbst-Regelung" besteht. Autonomie bedeutet Verantwortlichkeit, weil jede Person selber über ihr Tun entscheidet und daher ist jede Person für ihre eigenen Handlungen verantwortlich. In diesem Fall hat er nur über einen einzelnen Organismus gesprochen. Wenn es um die Beziehung zwischen dem Du und dem Ich geht, wird über Identität gesprochen, wo sich Wirklichkeit und Gemeinschaft die Waage halten. Daraus folgt sein ästhetisches Imperativ: "Willst du erkennen, lerne zu handeln"⁷⁸ und sein ethisches Imperativ: "Handle stets so, dass weitere Möglichkeiten entstehen."⁷⁹

80

70 Vgl. Gumin/Meier 1992, 2.

71 Ebda., 42.

72 Ebda., 43.

73 Ebda., 42.

74 Vgl. Ebda., 42-44.

75 Watzlawick 1981, 44.

76 Vgl. Ebda., 39-44.

77 Ebda., 57.

78 Ebda., 60.

79 Ebda.

80 Vgl. Ebda., 57-60.

Humberto Maturana, ein chilenischer Neurobiologe und Erkenntnistheoretiker, hat auf dem Podest konstruktivistischer Positionierungen den Begriff "Autopoesie" eingeführt. "Autopoesie" bedeutet auch "Selbstgestaltung". Mit diesem Begriff hat Maturana "Wirklichkeit" als ein Wahrnehmungsphänomen gekennzeichnet, wo der "Beobachter" die Rolle des "Beschreibers" einnimmt. Für ihn sind lebende Systeme interagierende Systeme, die einander auf Interaktionen innerhalb ihrer kognitiven Bereiche orientieren. Diese Interaktion setzt die Sprache voraus.

"Mit Sprache interagieren wir in einem Bereich von Beschreibungen, in denen wir notwendigerweise auch dann verbleiben, wenn wir über die Welt oder über unser Wissen darüber Behauptungen aufstellen. Dieser Bereich ist begrenzt und unendlich zugleich; begrenzt, weil alles, was wir sagen, eine Beschreibung ist, und unendlich, weil jede Beschreibung in uns selbst die Basis für neue Orientierungsinteraktionen und folglich neue Beschreibungen konstituiert."⁸¹

Für Maturana besteht die basale Funktion der Sprache nicht in der Übermittlung von Information oder in der Beschreibung der Außenwelt, sondern in der Erzeugung eines Verhaltensbereiches zwischen den interagierenden Systemen. Da der/die Beobachter/in das Beobachtete beschreiben kann, entsteht eine mögliche Konstruktion der Wirklichkeit.⁸²

Der Konstruktivismus hat auch die Pädagogik beeinflusst und hat begonnen, in den Erziehungswissenschaften Fuß zu fassen, weil das "Lernen" als "kreativer Konstruktionsprozess" erscheint.

Unter mehreren konstruktivistisch orientierten Autor/innen in der Kunstgeschichte, wird die Lithographie von Mauritius Cornelius Escher hervorgehoben und gerne zitiert, weil diese eine große Anzahl von Anmutungen zur Thematik des Museums der Wahrnehmung zur Verfügung stellt. Diese Lithographie mit dem Titel "Bildgalerie" (Abb.1) eröffnet eine Vielfalt von Rauminterpretationen. Der/Die Beobachter/in wird durch das Bild in einen komplexen Wirbel hineingezogen. Ihm/Ihr wird eine Reihe von Verwirrungen entgegengestellt. Diese Verwirrungen kann er/sie nicht umgehen.⁸³

Diese Bildgalerie haben die Konstruktivisten Humberto Maturana und Francisco Varela beobachtet und in ihrem Buch "Der Baum der Erkenntnis" erklärt. Die Tatsache, dass wir in Eschers Bild keinen Ausgang lokalisieren können, haben sie mit der wirklichen Welt ausgeglichen, weil falls wir heraustreten möcht-

81 Gumin/Meier 1992,156.

82 Vgl. Ebda.,153-156.

83 Vgl Flois 2003, 31.



Abb. 2: René Magritte: "Les Promenades d'Euclide", 1937, Öl/Leinwand, 162x130cm, The Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, USA



Abb. 3: M.C.Escher: "Stilleben und Straße", 1937, Holzschnitt



Abb. 1: M.C.Escher, Bildgalerie, 1956, Lithographie

en, werden wir erfahren, dass wir uns in einem endlosen Zirkel befinden.⁸⁴

Exklusive Beachtung im Bild hat der weiße Fleck in der Mitte des Kunstwerke verdient. Hier steht das Monogramm des Künstlers und seine Signatur. Dieser weiße Fleck ist für den jungen Mann im Bild unsichtbar gemacht, aber er konnotiert die Verbindung zwischen Innen und Außen.

Diese "Innen-Außen" Beziehung können wir auch in den Kunstwerken von René Magritte finden: Öl/Leinwand "Les Promenades d' Euclide"(Abb.2), und von M.C.Escher: Holzschnitt "Stilleben und Straße" (Abb.3).

Diese Kunstwerke zeigen, dass sich Escher und Magritte mit dem Thema Wahrnehmung beschäftigt haben. Der/Die Beobachter/in braucht Zeit, um sich auf das Wahrnehmungsgefüge einzusteigen. Es wird mit Eschers oder Magrittes Bildwelten beabsichtigt, dass die Suche nach einer "absoluten, wahren" Antwort nicht mehr möglich ist.

Diese Überschau zeigt uns, dass sich Konstruktivismus aus einem interdisziplinären Forschungszusammenhang entwickelt hat, mit seinen zentralen Fragen: Wie kommt man zu Erkenntnisvorgängen?, Wie wirken sich diese Erkenntnisvorgänge

84 Vgl. Maturana/Varela 1987, 262-263.

aus? und Welche Ergebnisse lassen sich daraus ziehen?⁸⁵

Neben dem Konstruktivismus, beruht der Grundgedanke des Museums der Wahrnehmung auch auf gestaltpädagogischen Ansätzen. Ein wichtiger Grund, warum Gestaltpädagogik sowohl die Modellschule als auch das Museum der Wahrnehmung beeinflusst hat, war die Ausbildung von Werner Wolf in gestalttheoretischer Psychotherapie. Um die Entwicklung der Idee für das Museum der Wahrnehmung besser zu verstehen, werde ich versuchen, die Zusammenhänge der Gestalttheorie zu erklären.

3.1.5 Gestalttheorie

Die Idee der Ganzheitlichkeit war ein wichtiges Thema sowohl für die Modellschule Graz, als auch für die Entwicklung der Idee für das Museum der Wahrnehmung. Darüber schreibt Werner Wolf in seinem Buch über Medien und in dem Katalog: "Wahr ist viel mehr".

Gestaltpädagogik ist die Basis für das pädagogische Konzept der Modellschule. Da bezieht sich ein ganzheitliches Lernen auf die Emotionalität, den Körper und die Verstandeskräfte.⁸⁶

Die Gestalttherapie entstand Ende des 19. Jahrhunderts, als die empirische Psychologie (Wilhelm Wundt) mit den "Elementen" des Psychischen, der Assoziationspsychologie, dem extremen Behaviorismus (John Broadus Watson) und der Triebtheorie (Sigmund Freud), die konventionalisierten Paradigmen relativierte.

In die Forschung werden dann die Bereiche des Seelischen und des Bewusstseins miteinbezogen. Der Mensch wird als "offenes System" verstanden, das sich mit seiner Umwelt aktiv auseinandersetzt.⁸⁷

Die Gestalttheorie ist ein Versuch, die Ordnungen am seelischen Geschehen, am Verhalten von Menschen und Tieren zu verstehen. Gestalttheoretische Ansätze gibt es auch in anderen Wissenschaften, aber unter unterschiedlichen Namen. In allen Wissenschaften wird nach Ordnung gefragt, nach der Ordnung von Geschehensverläufen und die Ordnung des Zusammenspiels der zahlreichen Funktionen innerhalb eines komplexen Gebildes (z.B. eines Organismus).

Die Psychologie jener Zeit hat in ihrem Bestreben, nach den letzten untrennbaren Grund-Einheiten, den "Elementen" sowohl des Seelischen als auch des Bewusstseins zu suchen.

Entscheidend waren die Erkenntnisse aus musikalischen Werken, dass, das, was wir im Alltag als einen Ton nennen,

85 Vgl. Flois 2003, 35-40.

86 Vgl. Wolf 1989, 40.

87 Vgl. Flois 2003, 41.

in "Wirklichkeit" aus verschiedenen "Teiltönen" besteht. Jeder einzelne Teilton ist einer der zahlreichen Frequenzen zugeordnet, die in unterschiedlicher Stärke den Schall zusammensetzen und in dem menschlichen Bewusstsein einen Ton erzeugen. In der Psychologie wird ein Ton als "Klang" bezeichnet. Laut den Beobachtungen des Philosophen Christian von Ehrenfels kann man, wenn man eine Melodie in einzelne Töne zerlegt, diese nicht mehr in ihrer Ganzheit wahrnehmen. Das Gleiche passiert, wenn man das Äußere eines Menschen beschreiben möchte.

Es ist deutlich, dass die Aufmerksamkeit, die auf Winzigkeiten konzentriert ist, nicht die einzige richtige Art von Aufmerksamkeit ist. Die auf das Ganze gerichtete Art der Aufmerksamkeit, darf nicht als Unaufmerksamkeit betrachtet werden, weil da die Eigenschaften des Ganzen in den Blick treten, obwohl die gewissen Einzelheiten unwahrgenommen bleiben. Christian von Ehrenfels hat die Eigenschaften vom Ganzen "Gestaltqualitäten" genannt. In diesen Gestaltqualitäten kann man von der Materialunabhängigkeit und von der Austauschbarkeit ihrer Elemente sprechen. Ein Gesicht wird erkennbar bleiben, auch wenn es auf einem Gemälde oder auf einer Briefmarke dargestellt ist.

Marx Wertheimer hat in dem nächsten Schritt versucht, auf die folgende Frage zu antworten: "Was wird aus Einzelheiten, wenn sie als Teile in ein Ganzes eingehen?"⁸⁸ Er hat versucht das herauszufinden, als er die einzelnen Töne in einer Tonfolge analysiert hat. Er hat sich dafür interessiert, warum jeder Ton mehrere Namen hat, auch wenn sie z.B. auf dem Klavier mit denselben Tasten gespielt werden. Später hat er verstanden, dass alle diese Töne, die unterschiedlich heißen, auch verschieden klingen. "Überall, wo von den gegliederten Ganzen die Rede ist, stellen sich neben den Namen für das Material auch Bezeichnungen für ihre Rollen im Ganzen ein."⁸⁹

Für Wertheimer ist die Definition, dass das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist, nicht mehr zutreffend, weil für ihn das Ganze etwas Anderes als die Summe seiner Teile ist. Jeder Teil, der zu einem Ganzen gehört, nimmt in diesem Zusammenhang die neuen Eigenschaften an. Nur das, was zur einer Einheit zusammengeschlossen ist, kann eine Form haben und jede Änderung der Verhältnisse bedeutet eine Änderung der wahrgenommenen Form oder Gestalt.

Wertheimer hat als das Ergebnis seiner Untersuchungen die Gestaltgesetze⁹⁰ formuliert. Nach diesen Gesetzen wird bes-

88 Guss 1975, 4.

89 Ebda., 5.

90 <http://www.robaweb.de/gdm/inhalt/VisuelleWahrnehmung/Gestaltwahrnehmung/03-Gestaltgesetze.html> : "Die mehr als 100 Gestaltgesetze wurden in den

timmt, wie sich das Wahrgenommene zu einer Einheit im Sehfeld zusammenschließt. (Abb.4)⁹¹

Neben Max Wertheimer waren die Begründer der "Berliner Schule der Gestalttheorie" Wolfgang Kohler, Kurt Koffka und Kurt Lewin zusammen mit dem Vorläufer Carl Stumpf. Diese Schule hat sich am Anfang mit dem Phänomen "Kreativität" beschäftigt.

Gestaltpsychologe Rudolf Arnheim war im Kontakt mit der Schule und vertritt die Position des Kritischen Realismus. Kunst als "Musterbeispiel einer Gestalt" und "Wahrnehmung" im Dienste der Erkenntnis waren die Gegenstände seiner Forschung. Wichtig für ihn waren die Kräfte in der Kunst, die sich in der Form und in den Farben manifestieren. Die Funktion dieser Kräfte ist die Existenz des Menschen zu enthüllen.

Seine Prägung ist auch in den Gestaltungsansätzen des Museums der Wahrnehmung spürbar. Er ist verantwortlich für den Inhalt des Heftes/3 "Die verschwundene Welt und Köhlers Tintenfaß", aus dem Katalog "Wahr ist viel mehr", der für die Ausstellung 1990 herausgegeben wurde. In diesem Katalog hat er seine Anschauungen des Radikalen Konstruktivismus und des Kritischen Realismus skizziert.

Die Entwicklung der Gestalttheorie in Deutschland wurde wegen der Machtergreifung der Nationalsozialisten unterbrochen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges hat sich die Wiederaufnahme der Gestaltpsychologie als schwierig gestaltet.

Das "Fritz Perls Institut für Integrative Therapie, Gestalttherapie und Kreativitätsförderung" hat sich ab 1972 in Düsseldorf etabliert. Die Außeninstitute waren in Österreich und in der Schweiz.

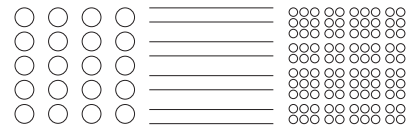
Die von Fritz Perls begründete Gestalttherapie geht von dem Menschenbild in seiner Ganzheit aus.

Der Jazzsaxophonist und Mitbegründer des Fritz Perls Instituts Hilarion Petzold hat zusammen mit seiner Mitarbeiterin Ilse Orth dem Museum der Wahrnehmung einen Beitrag mit dem Titel "Metamorphosen" für den schon erwähnten Katalog gewidmet.⁹²

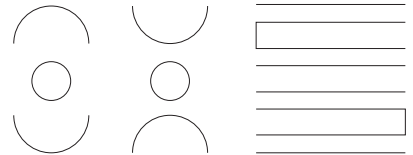
1920er Jahren als Organisationsprinzipien der visuellen Wahrnehmung entdeckt und formuliert. Sie beschäftigen sich mit Wahrnehmungsphänomenen aus der Gestaltpsychologie und sind Verallgemeinerungen der Funktionsweise und Eigentümlichkeit der visuellen Wahrnehmung des Menschen. Sie beschreiben Prozesse der Gliederung und Herstellung von Zusammenhängen im Wahrnehmungsfeld. Obwohl sich der Begriff »Gestaltgesetze« durchgesetzt hat handelt es sich weniger um Gesetzmäßigkeiten als vielmehr um Regeln, die starken Wechselwirkungen unterliegen und deren Phänomene selten isoliert auftreten. Sie liefern keine Erklärung für die festgestellten Phänomene."

91 Vgl. Guss 1975, 1-7.
92 Vgl. Flois 2003, 44-45.

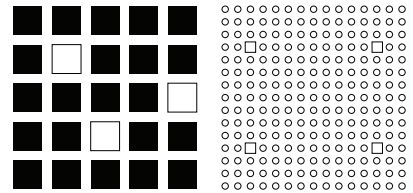
Gesetz der Nähe



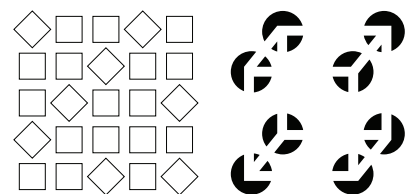
Gesetz der Geschlossenheit



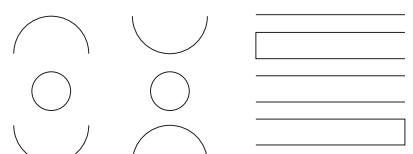
Gesetz der Ähnlichkeit



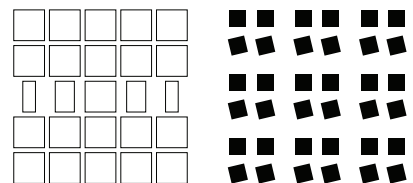
Gesetz der Kontinuität



Gesetz der Geschlossenheit



Gesetz des gemeinsamen Schicksals



Gesetz der durchgehende Linie

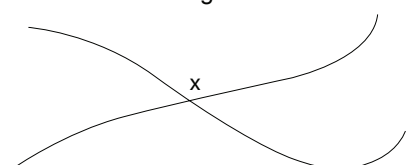


Abb. 4: Einige der wichtigsten Beispiele der Wertheimer Gestaltgesetze

3.1.6 Die Geburt der Idee für das Museum der Wahrnehmung - das "Aha Erlebnis"

Für die Menschen ist es selbstverständlich, dass wir sehen, hören, riechen, und dass uns noch eine Reihe der Wahrnehmungskanäle zur Verfügung steht. Diese Wahrnehmungskanäle sind zugleich eine Quelle von Täuschungen und seltsamen Rätseln.

Eine kleine Gruppe innerhalb des Institutes für Integrative Pädagogik hat die Frage, wie wir eigentlich wahrnehmen, zum zentralen Thema ihres individuellen Werdeganges gemacht. Als sie sich in der ersten Phase der Entwicklung - der Idee für das Museum - gefragt haben, wie das Thema Wahrnehmung in einer Ausstellung präsentiert werden sollte, bestand in der Gruppe zunächst eine Übereinstimmung darüber, wie es nicht sein sollte. Es sollte "Keine high-tech-Show virtueller Realitäten, kein psychologisches Disneyland und kein Kniefall vor atavistischen Eintagsmoden"⁹³ sein.

Vielmehr sollte das Museum der Wahrnehmung die Erlebnisräume schaffen, die einem Besucher ermöglichen können, seine persönliche Wahrnehmung zu studieren.

Der Begriff der Wahrnehmung kann uns leicht in Täuschungen führen, aus denen wir sehr schwer einen Ausweg finden können. Wenn wir über das Wort "Wahrnehmung" nachdenken, denken wir zuerst an Wahrheit, und wir denken, dass uns die Wahrnehmung die richtige Wahrheit vermittelt. Andererseits denken wir ans Nehmen. Wir vermuten, dass es etwas gibt, das woanders ist als wir selbst, und das wir uns einverleiben können.

Wenn man an die Wahrnehmung denkt, sind unsere ersten Assoziationen die Wahrheit, Realität und Wirklichkeit. Im gleichen Moment wird ein Weltmodell vorausgesetzt, das zwischen wahr und unwahr, wirklich und unwirklich, real und unreal einen Unterschied finden kann. Die Sache wird nicht leichter gemacht, wenn wir die etymologische Wurzel des Begriffes betrachten, dass das Wort eher "beachten", "achtgeben" und "wahren" meint als nach einer absoluten Wahrheit zu suchen.⁹⁴

Zuerst hatte das Museum der Wahrnehmung seinen Sitz in der Brockmangasse in Graz. Im Jahr 1989 kooperierte das Museum mit dem Institut "Wechselspiel" in Wien mit einem Teilkonzept zur Ausstellung "Alles fließt". Danach folgten die diversen Workshops auf der "Ökologia '89", und die interdisziplinären und interaktiven Ausstellungen für Kinder und Jugendliche.

Die Begriffskombination "ökologische Realität" ist hervorgehoben. Die Vorstellung der Ganzheit, wo alle Phänomene mitein-

93 Werner Wolf (Hg.): 1990, 24.

94 Vgl. Ebda., 23-24.

ander verbunden sind, und voneinander abhängig sind und die Eigenschaften dieser Phänomene, die sich nicht auf kleinere Einheiten reduzieren lassen, ohne zerstört zu werden, waren die Probleme, mit denen die alternativen Schulmodelle konfrontiert waren. Die Idee der Ganzheitlichkeit war das gemeinsame Arbeitsfeld des Museums der Wahrnehmung mit alternativen Schulmodellen und zugleich die Basis für das Konzept des Museums mit der Verbindung zum Schulalltag. Die Schüler und die Schulklassen - ein sehr wichtiges Zielpublikum für die Zukunft - sollten den ganzheitlichen Erfahrungsmöglichkeiten exponiert sein.

Das Schlusserlebnis, der Grund warum sich Werner Wolf so stark mit dem Phänomen Wahrnehmung befasst hat, war die abenteuerliche Fahrt an die Plitvicer Seen in Kroatien. Das Erlebnis hat er in seinem Medienbuch detailliert erklärt:

“... Im selben Sommer unternahm ich eine Reise an die Plitvicer Seen, (...) Die Straßen um die auf sieben Terrassen gelegenen Seen sind für den öffentlichen Verkehr gesperrt, und so nutzte ich die Gelegenheit zu einer Besichtigungsfahrt in einem der ungewöhnlich konstruierten Ausflugsbusse. Um die schmalen Strassen und die engen Serpentinafen gefahrlos zu bewältigen, waren diese Busse wie kleine Eisenbahnzüge gebaut: Der Triebwagen bot dem Fahrer und einigen wenigen Fahrgästen Platz, die übrigen Fahrgäste saßen in kleinen Waggons. Ich hatte im letzten Wagen Platz genommen. Die Fahrt begann. Durch die großen Fenster war mein Blick rundum frei bis nach vorne hin zum Fenster, einem bärtigen Mann mittleren Alters mit einer blauen Dienstkappe auf dem Kopf. Wir waren nur wenige hundert Meter gefahren, als mich eine verblüffende Begegnung aus dem versunkenen Schauen riss: Auf der leicht ansteigenden Strasse neben der unseren-nur durch eine schmale, grasbewachsene Böschung von unserer Fahrbahn getrennt-kam mir langsam ein Bus entgegengefahren. Geleitet von einem bärtigen Mann mittleren Alters mit einer blauen Dienstkappe auf dem Kopf. Es war der Lenker meines Busses. Für einige Momente verschlug es mir den Atem. Wenige Augenblicke später war diese Verblüffung durch eine selbstverständliche Erklärung jedes magischen Momentes beraubt: Mein “Bus-Zug” fuhr durch eine Serpentine, und während das Zugfahrzeug schon die Haarnadelkurve durchfahren hatte, bewegte sich der letzte Wagen, in dem ich saß, noch auf die Kurve zu.⁹⁵

Dieses "Aha-Erlebnis" führte dazu, dass das Phänomen der Wahrnehmung weiter überdacht wurde. Hier wurde die Körpererfahrung betrachtet, der Wechsel in seiner Körpersymmetrie, als er in den Bus einstieg. Er stieß danach auf die schwankende Rätselfrage: "weshalb ein Spiegel eigentlich links und rechts, nicht aber oben und unten vertauscht."⁹⁶

Durch diese Erfahrung hat sich für Werner Wolf ein breites Spektrum an Möglichkeiten aufgetan. Das Schlüsselerlebnis dieser Fahrt transformierte sich zur "Geburt der Idee" für das Museum der Wahrnehmung.⁹⁷

3.1.7 Das pädagogische Design des Museums der Wahrnehmung

Wenn man den Entstehungsprozess des Museums der Wahrnehmung betrachtet, wird es deutlich, dass das Konzept für das Museum der Wahrnehmung pädagogisch orientiert ist. Selbstorganisation, Autonomie und Selbsterzeugung waren von gestaltpädagogischen Arbeiten gefördert, um ein ganzheitliches Lernen zu verwirklichen. Ein psychologisches Wissen und eine Auseinandersetzung mit sich selbst wird von Lehrer/innen verlangt.⁹⁸

Die Idee, dass die Ganzheitlichkeit nur ganzheitlich dargestellt werden kann, war der Grundgedanke zur Konzeptualisierung des Museums der Wahrnehmung. Der erwähnte Leitgedanke ist auch ein Grund, warum sich die Pavillons des Museums in den Schulalltag miteinbezogen haben.

Das Konzept des Museums der Wahrnehmung hat sich für seine Erstpräsentation im "steirischenherbst '90" als "nomadisierende Sensibilität" definiert. In diesem Konzept ist "musealer Raum" nicht mehr ein geografischer Ort. Der Hauptstandort des Museums war zu dieser Zeit der Grazer Stadtpark. "MUSEUM" ist nicht mehr eine Ansammlung von Gegenständen, sondern eine Folge von Ereignissen. Das Museum hat mit diesem Konzept nicht nur eine Funktion der Vermittlung der Kunst als Artikulationsraum, sondern auch eine Funktion der "Nachrichtenvermittlung auf dem Feld der Kunst"⁹⁹. Die Kunst artikuliert sich als eine Botschaft innerhalb eines ganzheitlichen Netzwerkes unter anderen Botschaften, die von anderen Wissenschaften (Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie) kommen.

Als "Pädagogisches Design" werden integrative, ganzheitliche und ökologische Ansätze in der Gestaltung verstanden.

Das Museum der Wahrnehmung stellt die folgenden Fragen in

96 Wolf 1989, 16.

97 Vgl Flois 2003, 18-23.

98 Vgl Scala 1990, 6-7.

99 Werner Wolf (Hg.): 1990, 30.

dessen Rauminstallationen:

“Wie wird Wirklichkeit wahrgenommen?

Was grenzt Wahrnehmbarkeit ein?

Welche Bedingungen sind einer “persönlich bedeutsamen” Wahrnehmung förderlich?

Welche Konsequenzen kann eine ganzheitlich-integrative, ökologische Sicht der Realität-oder “Konkretheit” (Flusser), “Vernetzung” (Vester) - auf die Wahrnehmung von gesellschaftlicher Wirklichkeit ausüben?

Ist “Wirklichkeit” eine “Konstruktion”? (v.Foerster; Prigogine; Portele u.a.)¹⁰⁰

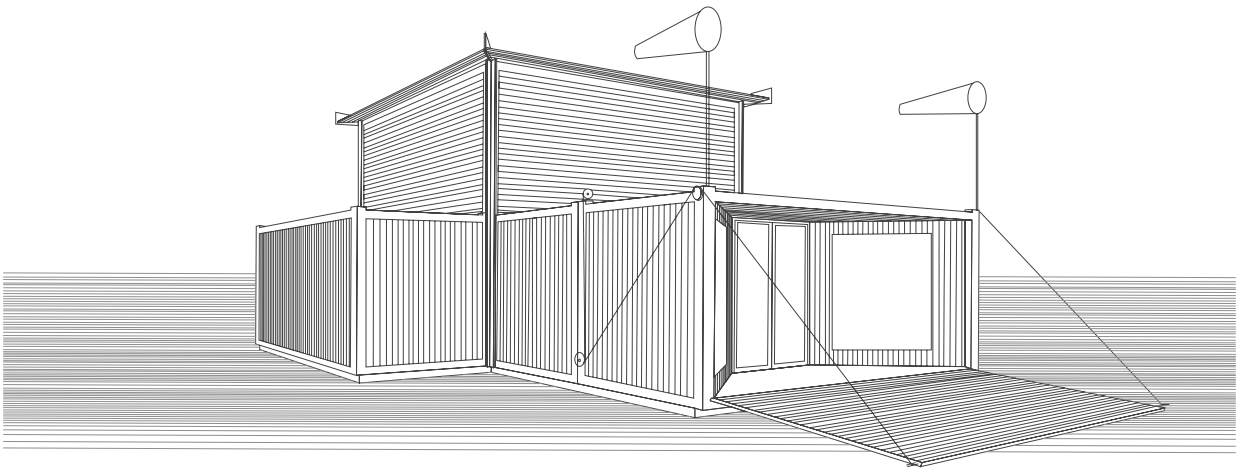
An die Stelle der “technischen Rationalität” setzt das Museum der Wahrnehmung den Ansatz der “ökologischen Rationalität” in den Vordergrund. Diese Rationalität findet ihren Ausdruck in den lebendigen Verknüpfungen von kognitiven, emotionalen und körperlichen Erfahrungen.

Dieses Museum kommt zu den Standorten der Schülerinnen und Schüler und es entfaltet seine Wirksamkeit vor Ort, weil das pädagogische Design in der Praxis und in den Workshops nachvollziehbar sein soll.

Jede Installation greift auf einen Bereich der Wahrnehmung und baut eine Verknüpfung mit den Inhalten des Unterrichts.¹⁰¹

100 Werner Wolf (Hg.): 1990, 30.

101 Vgl Werner Wolf (Hg.): 1990, 28-30.



3.2 Museum der Wahrnehmung - das mobile Museum

Im ursprünglichen Konzept für das Museum der Wahrnehmung wurde das MUWA als mobiles Museum in Containern (mobilen Pavillons) untergebracht. Im Jahr 1990 wurde das Museum der Wahrnehmung in Kooperation mit dem Festival "steirischerherbst '90" eröffnet. Aus dieser Kooperation sind sowohl die mobilen Pavillons als auch der Ausstellungskatalog für das Museum der Wahrnehmung entstanden.

Mobilität war ein wichtiges Thema und das Leitmotiv für das erste Programm des "steirischenherbst '90". Daher war es kein Wunder, dass aus dieser Zusammenarbeit mit dem Museum der Wahrnehmung eine Gegenbewegung zur eingemauerten Museumskultur resultiert hat.

3.2.1 Das Museum der Wahrnehmung beim "steirischen herbst '90"

Der "steirische herbst" hat versucht, mit der Nomadologie der Neunziger zur Kultur der Mobilität als möglichen dritten Weg von Avantgarde und Postmoderne überzuleiten. Der Grazer Philosoph Peter Strasser bezeichnete das als einen Weg der nomadisierenden Sensibilität.

Das Leitmotiv für das erste Programm des "steirischen herbst" im Jahr 1990 lautete "auf, und davon", damit war die Fortbewegung zu neuen kulturellen Weiden bezeichnet (griechisch nomas, der Weidensucher).

Die Punkte für den Programmablauf des "steirischen herbst" sind fließend geworden. Das literarische Forum zur Nomadologie der Neunziger ist mit einer Essayreihe eröffnet worden, die im Droschl Verlag für das "herbstbuch eins" veröffentlicht wurde.¹⁰²

Der Philosoph Peter Strasser schrieb in seinem Essay im "herbstbuch eins" über die Notwendigkeit, den Standort zu wechseln:

"Wenn es eine Idee gibt, gegen die man ankämpfen muß, dann ist es die des Fortschritts. Was wir stattdessen brauchen, ist eine Kultur der Mobilität. Sie bildet den DRITTEN WEG. Trotz postmodernistischer Clownereien stehen wir erst an dessen anfang."¹⁰³

In diesem Jahr (1990) hat sich der "steirische herbst" mit den Begriffen der Mobilien Halle, des Mobilien Himmels und der Mobilien Happen auseinandergesetzt.

In diesem Beziehungsfeld war die Position des Museums der

¹⁰² Vgl. Programmheft "steirischer herbst '90". 5.

¹⁰³ Peter Strasser, zit. n. Flois/Angela 2003, 81.

Wahrnehmung, für die Erarbeitung des pädagogischen Designs für die mobilen Begegnungen sehr wichtig. Die Werke des "steirischen herbst" wurden in der Montagehalle in der Alten Remise der Grazer Straßenbahn komponiert.¹⁰⁴

3.2.2 Die mobile Halle

In der Vorbereitung für den "steirischer herbst '90" ging der Intendant Horst Gerhard Haberl von der Idee der mobilen Halle aus. Die Institution "steirischer herbst" hat mit dem Intendant Haberl als Auslober einen Architekturwettbewerb für die mobile Halle ausgeschrieben. Die Strebung des "steirischen herbstes '90" war, seinem Programm signifikante räumliche Rahmen zu geben. Dieser Veranstaltungsort dürfte kein isolierter und institutioneller Ort sein, sondern sollte der Öffentlichkeit dort begegnen, wo sie sich befindet. Dieser Ort muss aber auch die Öffentlichkeit dort schaffen, wo sie sich noch nicht befindet. Weil dieser Ort mobil sein muss, wurde ein Wettbewerb zum Entwurf für die mobile Halle ausgeschrieben.

Die mobile Halle musste eine Nutzungsvielfalt und Veränderungsmöglichkeit anbieten, und sie musste ein Zeichen für kulturelle und interkulturelle Beweglichkeit sein, d.h. ein metaphorischer UN-ORT. Sie sollte ein Ort der Begegnung mit dem Unbekannten, Ungewohnten, Ungesicherten und Riskanten werden. Es war sehr wichtig, dass die mobile Halle für unterschiedliche kulturelle Ereignisse sowie Ausstellungen und experimentelle Musik- und Theaterführungen, adaptiert werden konnte.

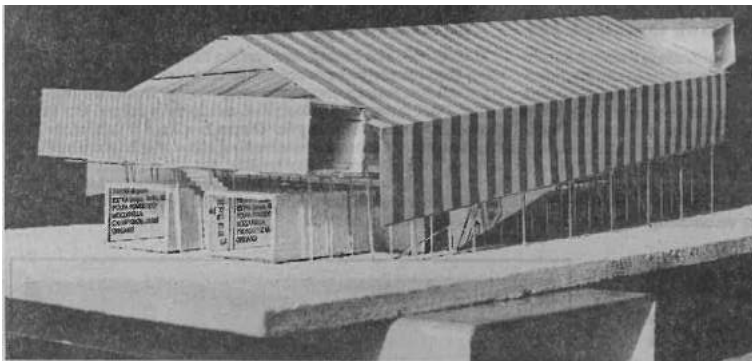


Abb. 5: Der erste Preis: das "schiefe Bierzelt" von Arch DI Wolfgang Pöschl

Den ersten Preis haben der Architekt DI Wolfgang Pöschl und seine Mitarbeiterinnen Tatanka Yotanka und Tanja Braun gewonnen (Abb. 5). Sie haben ihr Projekt mit den gewohnten Elementen der Baustelle (wie Versorgungs- und Montageteile) konzipiert. Das Thema "Bierzelt" wurde hier sowohl als ein Ver-

104 Vgl. Programmheft "steirischer herbst '90". 7.

ständnissymbol als auch als ein ironisches Symbol verwendet. Zu einem temporären Gesamterscheinungsbild waren die Gerüstteile für die Konstruktion, Schalenteile für verschiedene Ebenen, Folien als innere und äußere Hüllen und Container mit dem schräg gelegenen Zelt hinzugefügt. Nach der Meinung der Jury hat das Konzept dieser Arbeit das Thema "mobile Halle" in Bezug der Mobilität, Gebrauch, Konstruktion und Material sehr gut getroffen.

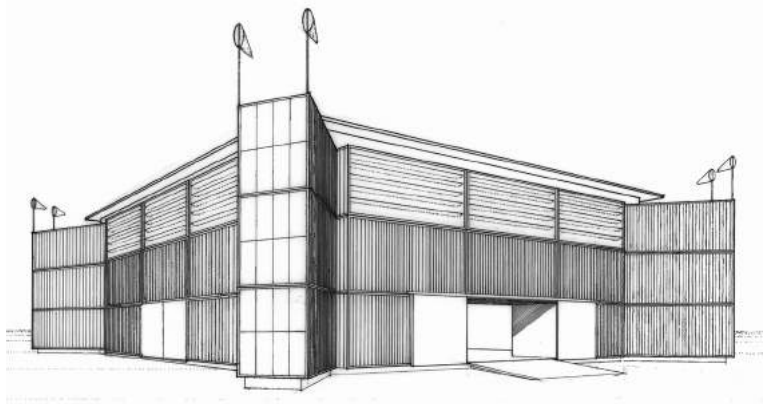


Abb. 6: Der zweite Preis: der Containerburg von Arch DI Helmut Reitter

Den zweiten Preis hat der Architekt DI Helmut Reitter gewonnen (Abb 6). Seine Idee war, die aufgestapelten Container als Wände und ein Luftkissen als Dach zu verwenden. Die Bauteile dieser mobilen Halle wären dann die standardisierten Elemente, die an verschiedenen Orten wiederverwendet werden könnten.

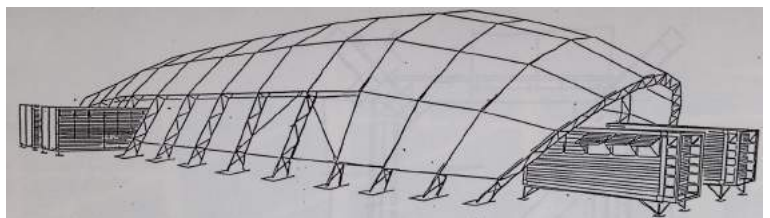


Abb. 7: Der dritte Preis: Der mobile Hallenraum von Mag. Arch. Rochus Fritz

Der dritte Preis ging an den Architekten Fritz Rochus (Abb. 7). Er wollte in einem großen mobilen Hallenraum die kleinen Funktionseinheiten in Containern unterbringen. Obwohl die Konstruktion des Systems technisch möglich schien, war wegen des geringen Standardisierungsgrades der Konstruktion die Herstellung relativ aufwendig.

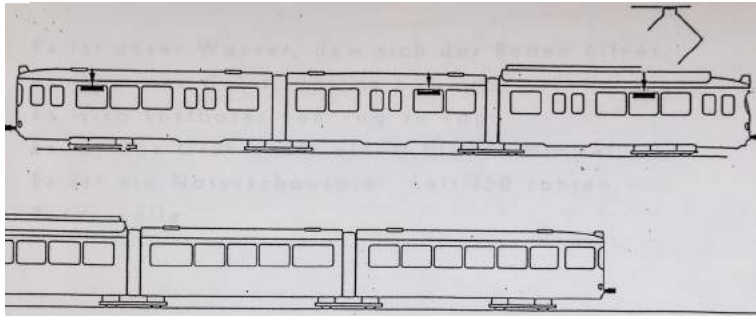


Abb. 8: Der Sonderpreis: Splitterwerk Kärnten-Steiermark

Die Firma "Peterquelle" hat einen dritten Weg für die Befragung der Mobilität angeboten (Abb. 8). Dieses Projekt benutzt eine bestehende urbane Infrastruktur der Stadt, die Straßenbahnen, die als Fortbewegungshallen gedacht waren. Die Fragestellung dieser Arbeit ist: "Wer ist mobil?". "Nicht die Architektur" ist die eindeutige Antwort dieser Frage. Dieses Projekt hat einen Sonderpreis gewonnen.¹⁰⁵

Der Wettbewerb war abgeschlossen, aber wegen eines Finanzierungsloches kam es nicht zur Realisierung des Projektes. Die Verantwortungsträger beschlossen, dass sie die "Containerburg" von Arch. DI Helmut Ritter in einem verkleinerten Maßstab für das Museum der Wahrnehmung verwenden werden. Architekt Helmut Ritter hat nach dem Auftrag von Werner Wolf die Pläne für Containermodule entworfen. Er hat auch die Ausführung und Montage der Halle übernommen. (Abb 9.)

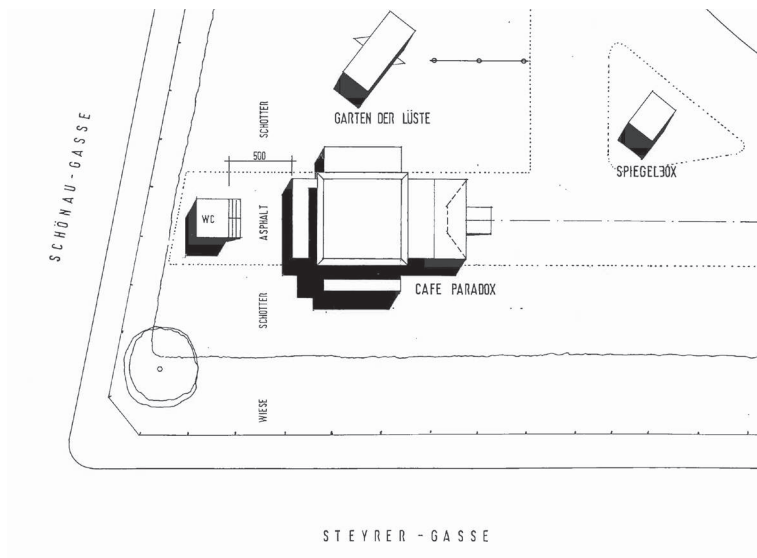


Abb. 9: Arch DI Helmut Ritter, 1990: Lageplan den Mobilien Pavillons

105 Fritz Ostermayer: 1989. Bericht aus dem Bauch der Jury

3.2.3 Die mobilen Pavillons

In der Ankündigung für den "steirischen herbst '90" hat Werner Wolf geschrieben, dass in den fünf mobilen Pavillons ("Cafe Paradox", "Spiegel-Labyrinth", "Spiegelkabinett", "Die Spiegel-Würfel" und "Der Garten der Lüste") die Phänomene der visuellen Wahrnehmung im Vordergrund stehen. Dort wurden kinästhetische und auditive Phänomene thematisiert, wo die visuelle "Begegnung mit dem Unendlichen" verdeutlicht wurde. Parallel zudem wurde eine eigenständige Ausstellung mit dem Titel "Wahrzeichen" konzipiert. An eventuelle Sponsoring-Partner für die Realisierung der Pavillons gab das Museum der Wahrnehmung das folgende Angebot:

"Wahrzeichen" gibt ihnen als Partner die Möglichkeit an der Werbewirksamkeit, der spielerischen Anziehungskraft und den verblüffenden Paradoxien des MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG, des weltweit ersten MUSEUMS dieser besonderen Art, teilzuhaben. Das MUSEUM DER WAHRNEHMUNG bietet Ihnen von Künstlern gestaltete Außenflächen der mobilen Pavillons für Ihre Werbung an; wenn Sie es wünschen en detail, aber auch im Paket. Dadurch können sie "offizieller Ausstatter des MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG" werden. Die Leistungspakete umfassen neben der Außenwerbung die Nennung auf den Publikationen sowie auf der offiziellen Korrespondenz des MUSEUMS DER WAHRNEHMUNG"^{106, 107}



Abb. 10: Cafe Paradox



Abb. 11: Cafe Paradox



Abb. 12: MUWA

3.2.3.A Der Hauptpavillon - Das "Cafe Paradox"

Im Hauptpavillon des Museums der Wahrnehmung wurde der Frage nachgegangen, was passiert, wenn wir in einem Raum die Menschen beobachten, die offensichtlich ihre Größe verändern - zu Zwergen schrumpfen oder als Riesen erscheinen? Was passiert, wenn diese Menschen ohne auffälligen Grund auf dem ebenen Fliesenboden plötzlich einsinken? Wie kann es passieren, dass die Möbel, die sehr verlässlich erscheinen, zu einem unüberwindbaren Hindernis werden?

Das "Cafe Paradox" wurde sich von außen über eine Videowand präsentiert. Hier scheint es als ein sehr normales Kaffeehaus (Abb. 10-12). Aber, nachdem der Besucher das Cafe betreten hat, wird ihm klar, dass er sich in einem außergewöhnlichen Raum befindet.

"Die von außen beobachtete Raumdimension erweist sich als erste Täuschung; im Fliesenboden tun sich vorher unsichtbar gewesene Stufen und Absätze auf, zuvor

¹⁰⁶ Werner Wolf, zit. n. Flois/Angela 2003, 89.

¹⁰⁷ Vgl. Flois 2003, 88-89.

scheinbar ebene Flächen erweisen sich plötzlich als geneigt und das Inventar des Kaffeehauses zeigt im Detail höchst ungewöhnliche Größenunterschiede."¹⁰⁸

In diesem Raum wurden visuelle Paradoxien konzentriert, die durch die Forschung der Wahrnehmung gesammelt worden sind (Abb. 13-15).¹⁰⁹

Werner Wolf gab die Richtlinien für das Konzept des "Cafes Paradox" (Abb. 16-18). Der Architekt Helmut Reitter hat in der Planung die Standardmodelle der Firma "Containex" benutzt. Diese Standardmodelle waren 605cm mal 243cm Zentimeter groß und waren aus Stahlblech mit Wärmedämmung und verzinkter Außenfläche angefertigt.

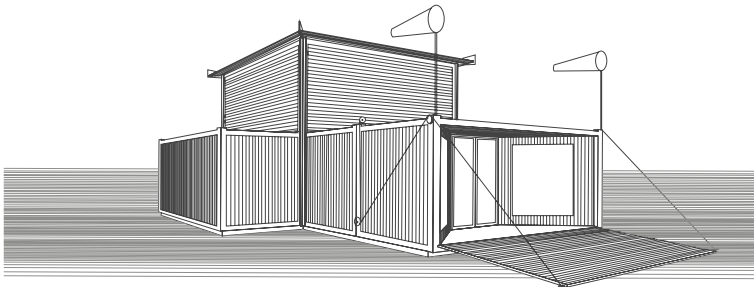


Abb. 16: Arch DI Helmut Reitter, 1990: Das Café Paradox, Perspektive



Abb. 13: Cafe Paradox, Innenraum



Abb. 14: Cafe Paradox, Innenraum



Abb. 15: Cafe Paradox, Innenraum

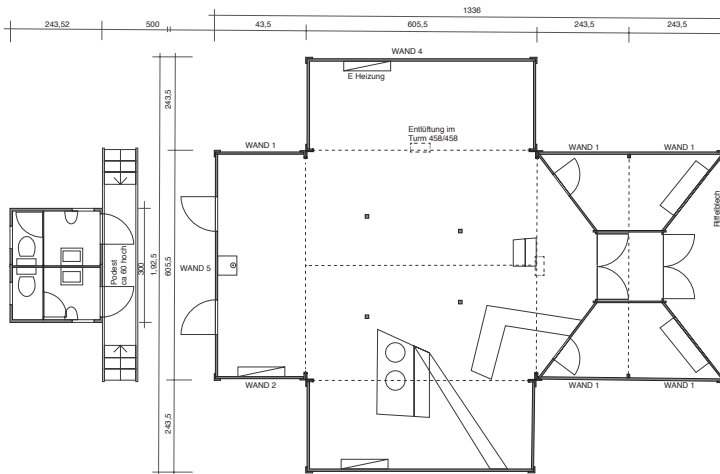


Abb. 17: Arch DI Helmut Reitter, 1990: Das Café Paradox, Grundriss

108 Werner Wolf (Hg.): 1990, 31.

109 Vgl. Ebda., 31.

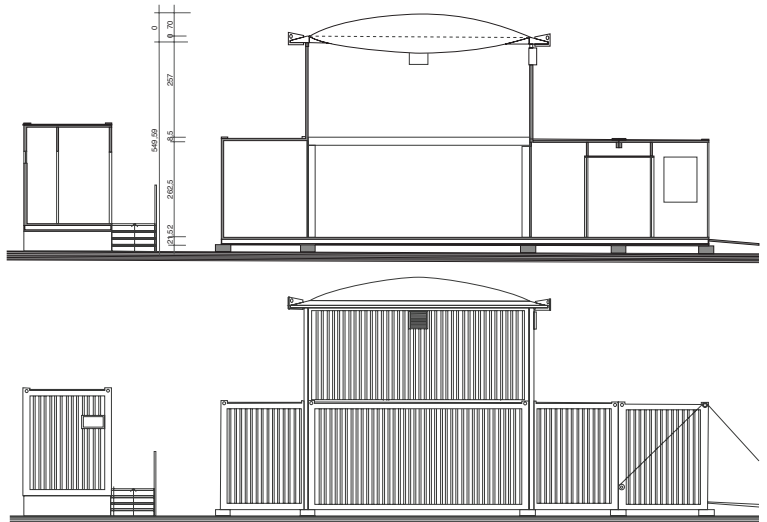


Abb. 18: Arch DI Helmut Reitter, 1990: Das Café Paradox, Längsschnitt; Ansicht

Im Grundriss des "Cafes Paradox" waren vier Container um einen quadratischen Raum angeordnet. Das lichte Innenmaß der quadratischen Halle ergab 6 mal 6 Meter. Diese wurde mit den flachen Wandteilen um eine Containerhöhe aufgestockt. Dadurch, dass der Architekt die Innenwände der quadratischen Halle weggelassen hat, ist ein kreuzförmiger Grundriss entstanden. Durch die Erweiterung der Eingangsseite wurde der fünfte Container hinzugefügt. Durch diese Erweiterung und durch die trichterförmige Schrägstellung der seitlichen Containerwände wurde der Eingangsbereich festgelegt.

Die Planung dieses Pavillons ist durch Reduzierung der schon erwähnten mobilen Halle entstanden, die auf drei Module in einer "Ruckzuckaktion" reduziert wurde. Dieser Pavillon musste innerhalb von fünf Monaten verwirklicht werden.

Für die Dachkonstruktion des Pavillons hat Helmut Reitter das Prinzip des pneumatischen "Luftkissens" vorgeschlagen. Für die Herstellung dieses Luftkissens war ein Dampfkesselbauer im Grazer Umfeld verantwortlich. In dieser Zeit gab es in Europa wenige Firmen, die solche Arbeiten ausführten. Das Kunstfasergewebe wurde in Bahnen genäht. Diese Konfektionierung war sehr schwierig, weil die zwei ebenen Flächen in eine "ideale Krümmung" genäht werden mussten. Da die Zugspannung an den Rändern eine große Belastung dargestellt hat, war es notwendig, den Dachrand massiv zu gestalten. Die Praktikabilität und Mobilität der Dachkonstruktion hat sich in der Möglichkeit, die Luft auszulassen, gespiegelt.

Zum Eingangsbereich des Cafes führt eine Rampe. In die schräg gestellten Wandteile auf der linken und rechten Seite werden zwei Videomonitor eingebaut. Man gelangt durch den

trichtenförmigen Windfang in eine basilikal anmutende Innenhalle.

Die gestalterische Leitung des Innenraumes wurde von Peter Waitz durchgeführt. In der Zusammenarbeit mit Werner Wolf wurde im Innenraum das Fußbodenraster als ein Grundelement eingebaut. Durch die Erhöhung der Bodenebene, die mit schräggelegten schwarz-weißen Fliesen verbunden war, ergaben sich "Raum-Paradoxien".¹¹⁰

Das Museum der Wahrnehmung hat auf optische Phänomene und visuelle Paradoxien eines "Ames-Raumes" zurückgegriffen. Dieser Raum war anders konzipiert als in den Wahrnehmungsabteilungen von "La Villette" in Paris oder dem "Exploratorium" in San Francisco. Während in diesen Ames Räumen die Möglichkeit bestand, dass der/die Besucher/in entweder selbst in diesem Raum bleibt, oder die anderen Besucher beobachtet, war es im "Cafe Paradox" möglich, dass die Gäste über Monitore ihre Position im Raum mitverfolgen.

So war das Erlebnis des "Ames-Raumes" nicht nur auf visuelle Irritation beschränkt, sondern hat durch das individuelle Raumlebnis des Besuchers auch sein kinästhetisches Bewusstsein attackiert. Im "Cafe Paradox" sind aber nicht nur perspektivische Paradoxien dargestellt, sondern auch die Phänomene der visuellen Wahrnehmung. Zusammen mit diesen Paradoxien erweist sich das Cafe Paradox als ein typisches österreichisches Kaffeehaus.¹¹¹

- **Ames Raum - das Prinzip für das Innenraumdesign des Cafes Paradox**

Ein Raum dieser Art wurde erstmals 1946 gestaltet. In diesem Raum sieht der Beobachter mit einem Auge durch ein Guckloch in den Innenraum. Dieser Innenraum scheint eine rechteckige Form zu haben (Abb. 19). Der wirkliche Grundriss ist aber in der Abbildung 20 dargestellt. Um das zu schaffen, sind die Wände, der Boden und die Decke dieses Raumes geneigt.

In den Abbildungen 21-24 werden die Konstruktionsprinzipien des Ames-Raumes gezeigt. Im ersten Bild kann man den geöffneten Faltbogen sehen, der den Mantel des Würfels bezeichnet. Hier werden die beiden Blickrichtungen und die Gucklöcher gezeichnet. In diesen Gucklöchern wird der Fluchtpunkt ins Unendliche führen. Wenn man durch die beiden Öffnungen den Innenraum beobachtet, nimmt dieser Raum optisch eine Würfelform an.

Die Fluchtpunkte des Grundrisses in einem Ames-Raum sind ins Endliche verlegt. Hier liegen die Beobachterpunkte auf der



Abb. 19: Das Beispiel von Ames Raum im Museum der Illusionen, Wien

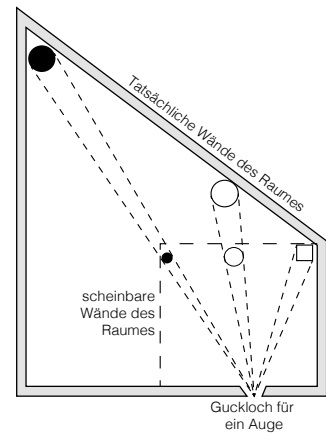


Abb. 20: Grundriss-Amesraum

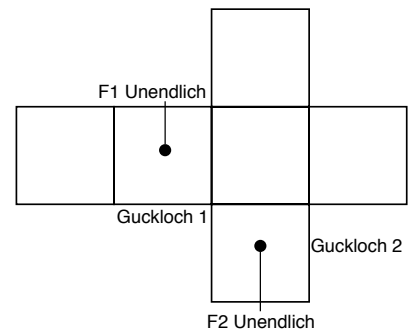


Abb. 21: Würfelmantel

Erste Verschiebung

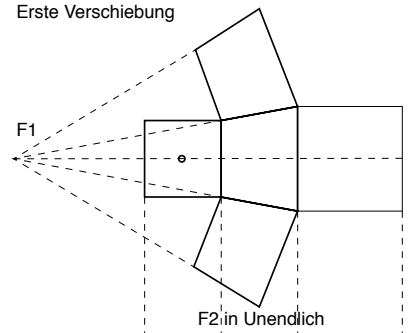


Abb. 22: 1. Verschiebung

110 Vgl. Flois 2003, 91-95.

111 Vgl. Werner Wolf (Hg.): 1990, 31-32.

Zweite Verschiebung

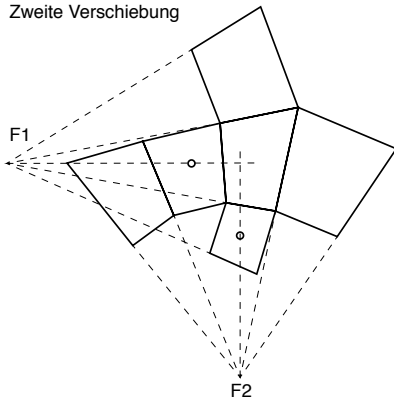


Abb. 23: 2. Verschiebung

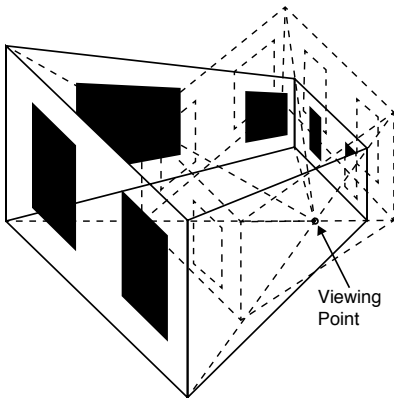


Abb. 24: Ames Raum Isometrie

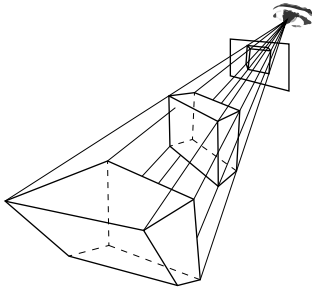


Abb. 25: Ames Raum Mechanismus

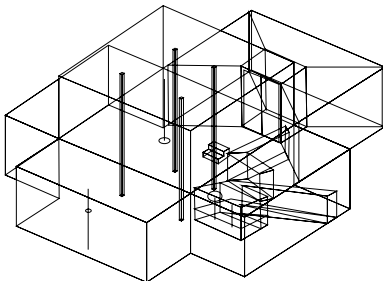


Abb. 26: Computerberechnungen von Manfred Husty - Axonometrische Ansicht

gleichen Achse und die Fluchtpunkte liegen hinter dem/der Beobachter/in.

In dieser "hyperzentrischen" Perspektive erscheinen die Objekte mit einer zunehmenden Entfernung größer. Durch den Grad der Verschiebung kann man in der Konstruktion die unterschiedlichen Vergrößerungsfaktoren erreichen.

Unser Wahrnehmungssystem versteht eher, dass sich eine Person beim Gehen von einer Ecke zur anderen Ecke verkleinert oder vergrößert, als dass der Raum nicht rechtwinkelig ist. (Abb. 25) Dieser Eindruck von einem rechtwinkligen Raum kann nur durch ein Guckloch erzeugt werden. Wenn wir den Raum mit beiden Augen sehen würden, würden wir eine realistische Wahrnehmung des Raumes erzeugen. (Abb. 26)

Wir können nur vermuten, dass Manfred Husty, der die Computerrechnungen für die Realisierung übernahm, in seinen Zeichnungen die Kamerapositionen errechnen musste. Diese Kamerapositionen waren dafür geeignet, dass sie die geplanten optischen Illusionen auf den Monitoren übertragen. Es ist selbstverständlich, dass für die Findung verschiedener Punkte für die Kamerapositionen, mehrere Experimente notwendig waren.¹¹²

Manfred Husty war bei der Konstruktion mit Raumvorgaben des Architekten Helmut Ritter und mit gestalterischen Ideen des Designers Peter Waitz konfrontiert. Seine Aufgabe war, in diesem Raum eine Struktur des Ames-Raumes zu legen (Abb. 26-29). Als Erstes wurde ein Fußbodenraster gelegt und dann die Säulen, die keine tragende Funktion gehabt haben, sondern als Fixpunkte des Inventars gedient haben. Das Konstruktionsprinzip war es, einen Punkt in der Realität mit der Kamera zu verbinden und dann diesen Punkt entlang des Sehstrahls zu verschieben. Es war sehr wichtig, dass man jeden Punkt auf der Ebene mit dem Sehzentrum verbinden konnte um dann diese Punkte entlang des Sehstrahlbündels verschieben zu können.

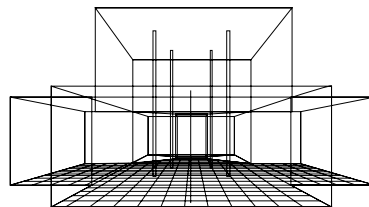


Abb. 27: Computerberechnungen von Manfred Husty Perspektivische Ansicht

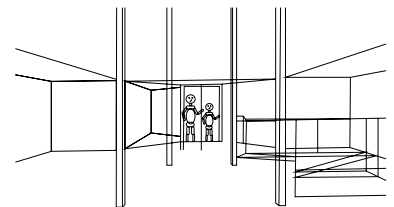


Abb. 28: Computerberechnungen von Manfred Husty Innenraum

112 Vgl. Flois 2003, 95-99.

Ein Beispiel, wo der/die Besucher/in mit den Überraschungen nicht rechnet, ist ein Effekt, wo die Besucher/innen eine Treppe hinuntersteigen müssen, die es in dem Kameraauge nicht gibt. Die zentrale Schwierigkeit war es, die Fliesen-Täuschung zu erzeugen. Hier entsteht eine Täuschung auf mehreren Ebenen

¹¹³

“Dort wo im realen Raum die Fliesen-Täuschung erscheint, wird man es in der Kamera nicht sehen - denn dort erscheint sie verzerrt; dort aber, wo sie im realen Cafe als verzerrt erscheint, tritt sie in der Kamera als die klassische Fliesen-Täuschung auf.”¹¹⁴

Die Linien zwischen Fliesen in der Cafewand-Illusion verlaufen scheinbar ungerade von links nach rechts. Durch diese Illusion entsteht der Eindruck, dass die Fliesen trapezförmig sind. In der Wirklichkeit sind sie aber quadratisch, gleich groß und in parallele Linien eingeordnet. (Abb. 30)

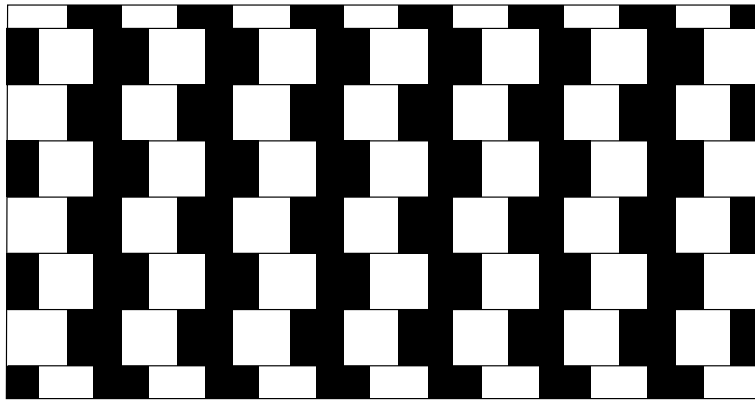


Abb. 30: Cafewand-Illusion, Fliesentäuschung

Die Besucher/innen konnten sich in den Monitoren selbst als visuelle Paradoxien “wahrnehmen”. Gleichzeitig waren sie motiviert, weitere Experimente im Raum zu machen.¹¹⁵

3.2.3.B Der Pavillon II - “Spiegelkabinett”

Neben Konstruktivismus und Gestalttheorie, die schon in der Entwicklungsphase für die Idee des Museums der Wahrnehmung beschrieben wurden, war es die Begegnung mit dem Spiegelphänomen in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre, die für Werner Wolf in der Konzeptualisierung des Museums der Wahrnehmung sehr wichtig war.¹¹⁶

Er hat sich in seiner Arbeit, sowohl im Konzept für das Museum

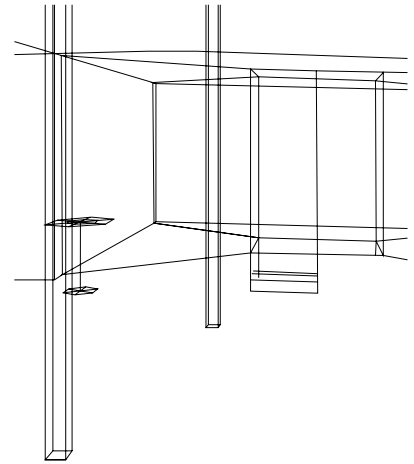


Abb. 29: Computerberechnungen von Manfred Husty - “Scheintüre” mit Treppe

113 Vgl. Werner Wolf (Hg) 1990, 32-35.

114 Ebda., 35.

115 Vgl. Flois 2003, 104-105.

116 Interview mit Werner Wolf, geführt von Ines Zajkic, Graz, 23.01.2019

der Wahrnehmung als auch in seinem Medienbuch, mit dem Thema "Spiegel" beschäftigt, vor allem auch mit der Frage, warum ein Spiegel rechts und links, jedoch nicht oben und unten vertauscht.

Um die Idee hinter den Spiegelinstallationen im MUWA besser zu verstehen, werde ich zuerst das Spiegelphänomen erklären

• Über das Spiegelphänomen

Der Spiegel gehört einer Reihe von einfachen Wahrnehmungen an (sowie der Sternenhimmel oder der Blick durchs Mikroskop), die dafür geeignet sind, den/die Betrachter/in zum Nachdenken zu verleiten und ihn damit vom Alltag zu lösen. Die Phänomene der Spiegel provozieren immer die schwierigen Fragen über die Wahrnehmungsmodelle und über physikalische Theorien. Unser Blick in den Badezimmerspiegel, der zur Routine verkommen ist, gibt uns jeden Tag die Möglichkeit, in eine Identitätskrise einzutreten, die wir mit der Kunstbetrachtung herbeisehen.¹¹⁷

Für viele Philosoph/innen und Naturwissenschaftler/innen hat die Auseinandersetzung mit dem Spiegel einen hohen Stellenwert gehabt.

Umberto Eco hat sich in seinem Buch "Über Spiegel und andere Phänomene" mit diesem Thema auseinandergesetzt. Erstens war es für ihn wichtig, die Frage zu beantworten, ob ein Spiegel ein semiotisches Phänomen ist, und ob die Bilder, die auf der Oberfläche von Spiegeln reflektiert werden, ein Zeichen sind. Zuerst musste es definiert werden, was man unter Zeichen versteht und was man unter Spiegeln versteht. Obwohl es sicher ist, dass der Mensch ein semiotisches Tier ist, ist es aber nicht ausgeschlossen, dass gerade das die Kraft einer Spiegelerfahrung ist. Wir wissen nicht genau, ob die Semiose die Wahrnehmung begründet oder ob es umgekehrt ist. In Lacans¹¹⁸ Reflexionen über das Spiegelstadium ist es klar, dass die Spiegelerfahrung und die Wahrnehmung des eigenen Körpers als die einer nicht zerstückelten Einheit Hand in Hand gehen. So erscheinen die Wahrnehmung, das Denken, das Bewusstsein des eigenen Ichs, die Spiegelerfahrung und die Semiose als Punkte einer Kreislinie, auf der sich schwierig ein Anfang bestimmen lässt.

Für Umberto Eco ist der Spiegel ein "Schwellenphänomen, das die Grenzen zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen markiert"¹¹⁹. Wenn das Kind zwischen dem sechsten und achten Monat seinem Spiegelbild begegnet, wird es in der ersten

117 Wahr ist viel mehr 1990, Heft 13: Wolfgang Zinggl, 1.

118 Jaques Lacan: "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion"

119 Eco 1988, 27.

Phase das Bild mit der Wirklichkeit verwechseln. In der zweiten Phase wird es sich dessen bewusst, dass es sich um ein Bild handelt und in der dritten Phase wird das Kind verstehen, dass es das eigene Bild vor sich hat. In diesem Prozess setzt das Kind die Teile seines eigenen Körpers zusammen, aber als etwas Äußerliches, in einer seitenverkehrten Symmetrie.

Wir können den Spiegel als eine Fläche definieren, die die Fähigkeit hat, die Lichtstrahlung zu reflektieren. Diese Fläche kann eben oder gekrümmt sein. Der ebene Spiegel liefert uns ein symmetrisches Abbild in gleicher Größe wie das Objekt. Der konvexe Spiegel ist eine Fläche, die aufrechte, virtuelle und seitenverkehrte Bilder liefert. Der konkave Spiegel ist eine Fläche, die abhängig davon, wo sich das Objekt befindet, entweder die virtuelle, aufrechte, seitenverkehrte oder reale, auf dem Kopf stehende Abbilder liefert. Das "virtuelle" Bild ist das Bild, das der/die Betrachter/in wahrnimmt, als ob es sich in dem Spiegel befindet. Das "reale" Bild wird so genannt, weil es das wahrnehmende Subjekt mit einem physisch konsistenten Objekt verwechseln kann. Wenn wir über einen Spiegel reden, der "seitenverkehrte" oder symmetrische Bilder liefert, stellt sich automatisch die Frage, warum der Spiegel diese Eigenschaft hat, rechts und links zu vertauschen, aber nicht oben und unten. Wenn wir aber einen Spiegel öfter als horizontale Fläche beobachten würden, statt als vertikale Fläche, könnten wir uns dann überzeugen, dass ein Spiegel auch oben und unten vertauscht und uns eine kopfstehende Welt zeigt.

Den vertikalen Spiegel können wir aber auch nicht so betrachten, als ob er die Seiten vertauscht, weil ein Spiegel links genau dort reflektiert, wo links ist. Der/Die Betrachter/in vergleicht das mit seinem Abbild und stellt sich vor, als ob er/sie sich im Spiegel befindet.¹²⁰

Lytard¹²¹ hat die Wand eines Spiegels als eine Maschine betrachtet. Diese Maschine wird mit den Gegenständen, die man ihr anbietet, versorgt. Die neuen Objekte, die sie produziert, sind die Bilder, die sie reflektiert, und die Betrachter/innen dieser Maschine sind die Benutzer/innen. Wenn man zwei Spiegel gegenüberstellt, kann man den Stellungsunterschied der gespiegelten Dinge aufheben. In dem Fall, wenn sie verdoppelt ist, ist die Spiegelmaschine eine "identifizierende Maschine".

"Das Wesen des Endproduktes einer Spiegelbildserie hängt von der Entscheidung über deren gerade oder ungerade Anzahl ab."¹²²

Bei der Frage, weshalb ein Spiegel links und rechts und nicht

120 Vgl Ebda., 26-31.

121 Jean-François Lyotard war ein französischer Philosoph und Literaturtheoretiker. Bekanntheit erlangte er vor allem als Theoretiker der Postmoderne.

122 Lyotard, zit. n. Wolf 1989, 46.

oben und unten vertauscht, sind wir davon ausgegangen, dass der Spiegel in Wirklichkeit etwas tut, wenn er links und rechts vertauscht. Der Trick ist nämlich, dass wir uns auf das Phänomen der Vertauschung von rechts und links fokussiert haben, und übersehen haben, dass ein Spiegel in Wirklichkeit vorn und hinten vertauscht.

Gregory Bateson¹²³ hat eine These der "zwei Sprachen" entwickelt. Diese Sprachen gehören zu verschiedenen logischen Kategorien. Die Wörter "rechts" und "links" gehören nicht derselben Sprache an wie die Wörter "oben" und "unten". In seinem Gedankenexperiment hat er erklärt, dass die östliche Seite auch in dem Spiegelbild nach Osten weist. Das gilt auch für die westliche Seite. Deswegen ist er darauf gekommen, dass Osten und Westen zu derselben Sprache gehören wie oben und unten ("äußere Sprache") und dass links und rechts einer anderen Sprache entnommen sind ("innere Sprache").

Neben Batesons Erklärung der Spiegelfunktion, ist die Lösung von den amerikanischen Philosophen Martin Gardner und Jonathan Bennett sehr interessant. Laut ihrer Formulierung kehrt der Spiegel Punkt für Punkt die Struktur einer Figur auf einer senkrecht zum Spiegel gelegenen Achse um. Da wir selbst eine zweiseitige Symmetrie in unserem Körper aufweisen, entlang einer senkrechten Achse, ist es für uns einfacher, wahrzunehmen, dass der Spiegel die Seiten verkehrt. Aber das ist für Gardner und Bennett nur eine Konvention der Wörter.

Mit diesem Phänomen hat sich auch Friedwart Maria Rudel in seinem Buch "Video et Cogito" beschäftigt. Für ihn ist die Spiegelfläche ein imaginäres Fenster. Der Spiegel führt dazu, in unserem Wahrnehmungsfeld eine Verdoppelung des Blickpunktes zu haben. Diese Wahrnehmung ist durch das Oszillieren des Wahrnehmungsbewusstseins zwischen dem Menschen, der im realen Raum situiert ist, und seinem imaginären Augenpunkt, charakterisiert.

Joost Elffers und Michael Schuyt haben über den Spiegel in ihrem Buch "Anamorphosen" geschrieben. In verschiedenen Modellen von Spiegelanamorphosen schafft der/die Beobachter/in selber jene Realität, die er/sie beobachtet. In diesen Anamorphosen gehen wir von der Erwartung aus, dass sich in den vorliegenden Abbildungen eine entsprechende Realität entdecken lässt, obwohl sie auf den ersten Blick nicht zu entdecken ist. Durch die Verwendung verschiedener Spiegel wird es uns gelingen, eine vertraute Realität zu zaubern. Das bedeutet nichts Anderes, als die Realität zu verändern und da kommt die Frage auf, ob es überhaupt eine Realität gibt, wenn

123 Ein angloamerikanischer Anthropologe, Biologe, Sozialwissenschaftler, Kybernetiker und Philosoph

sie veränderbar ist.

Wenn man die Überlegungen über das Spiegelphänomen in der Schule einführen würde, wäre es sehr ungewöhnlich, einen Spiegel als ein technisches Medium zu betrachten, weil wir daran gewöhnt sind, Medien als komplizierte Apparate der Kommunikation anzuerkennen.

Wenn Bateson das Medium "Spiegel" mit der "äußeren" und "inneren" Sprache beschreibt, ist das der klassische Fall einer "paradoxen Kommunikation". Diese Kommunikation weist uns einen Weg vom einfachen Spiegelexperiment hin zu den Wirkungsweisen der personalen Medien (Gestik, Mimik, Verhalten im Raum, Haltung, persönliches Auftreten usw.) bis hin zu den Funktionen von sehr komplexen Medien wie z.B. elektronischen Medien. Seine Hypothesen geben eine Möglichkeit, die Medienpädagogik in Unterrichtsfelder (Mathematik, Sprachunterricht und Philosophie) zu integrieren.

Mit den Fragen, die man dem Spiegel stellt: "Was machst du mit meinem Bild?" oder erhellender formuliert: "Wie strukturiere ich das Spiegelbild?", wird der Schwerpunkt der Wirkungsweise von Medien verlegt, und unsere Position als Empfänger/in von Information wird in Richtung des Mediums selbst verändert. Unsere Teilnahme an dem medialen Prozess ist in dem gleichen Moment unser Eintritt in das Medium. Wir sind ein Teil dieses Prozesses in, so Watzlawick, einer "analogen" Kommunikation.

Menschliche Kommunikation ist eine Einheit aus digitaler und analoger Kommunikation auf einer Inhalts- und Beziehungsebene. Es wird untersucht, ob wir in anderen visuellen Medien den Charakter des Spiegelbildes erkennen können.

Wenn wir uns im Spiegel betrachten, bilden wir uns auf uns selbst ab. Unser Spiegelbild erfüllt mit dieser Abbildung alle Anforderungen, die wir von einem Repräsentationssystem erwarten. Dieses Spiegelbild "spiegelt die Welt wider", und zwar so wie sie sich entwickelt, und ist damit ein echtes Repräsentationssystem, weil das Bild keine lebende Struktur ist und nichts selbst wahrnehmen kann.

Ein Repräsentationssystem muss als solches weiter funktionieren können, wenn es von der reflektierten Realität abgeschnitten wird. Wenn wir uns vom Spiegel abkehren, wissen wir noch immer unseren Kopf in jener Haltung zu behalten, die unsere Locken passend sitzen lässt. Es wird davon ausgegangen, dass wir ein ausgezeichnetes Repräsentationssystem von uns selbst sind, und dass das Medium "Spiegel" oder das Medium "Bildprojektion" uns als Repräsentationssystem von uns selbst aktualisiert.

In unserer Beschäftigung mit dem Spiegelbild werden uns die



Abb. 31: Stereoskop-Konstruktion



Abb. 32: Hans Knuchel, Sehmaschinen



Abb. 33: Seh-Maschine 1



Abb. 34: Seh-Maschine 2

grundlegenden Strategien erläutert, die sehr wichtig für unseren Umgang mit Medien sind. Vor dem Spiegelbild präsentieren wir etwas, worauf wir uns durch das Spiegelbild beziehen können. Hier fallen die Präsentation und Repräsentation zusammen in einen zirkulären Prozess ein.

Das Spiegelbild können wir auch mit dem Echo vergleichen. Die beiden setzen ein wahrnehmendes und erkennendes Subjekt voraus. Das Spiegelbild vermittelt uns Sinn und Gebrauchswert unserer Realität.¹²⁴

• “Spiegelkabinett” im MUWA

Im Pavillon “Spiegel-Kabinett” werden die Besucher/innen mit Hilfe von “Seh-Maschinen” unterstützt, das Problem von “links” und “rechts” unendlich zu befragen. Hier wird nicht nur unterscheidbar dargestellt, was “links” und “rechts” ist, sondern auch was “oben” und “unten” oder “innen” und “außen” ist.

Hier sind sieben Seh-Maschinen des Züricher Künstlers Hans Knuchel und zwei Seh-Maschinen des Grazers Gernot Bittlingmayer untergebracht.

Knuschels Seh-Maschinen führen den Besucher/innen in das Thema stereoskopischer Irritationen ein und belegen die These, dass die Wirklichkeit, die wir wahrnehmen, unsere persönliche Konstruktion ist.

In seinen stereoskopischen Aufnahmen sind jeweils zwei Bilder über Oberflächenspiegel zu einem dreidimensionalen Bild verschmolzen. (Abb. 31 und Abb. 32)¹²⁵

In der Seh-Maschine 1 zeigen uns die Bildpaare, wenn wir mit der Nase an die beiden kleinen Spiegel herangehen und wenn wir die beiden Bilder gleichzeitig ansehen, eine dreidimensionale Szene. Mittels Disparität (der kleine Unterschied zwischen linkem und rechtem Bild) und Konvergenz (das Zusammenlaufen der Seh-Achsen im Fixierpunkt) wird uns ermöglicht, dass wir einen dreidimensionalen Raum auch als “räumlich” wahrnehmen. (Abb. 33)

Bei der Seh-Maschine 2 sehen wir eine dreidimensionale Landschaft. Wenn wir diese Landschaft länger betrachten, können wir bemerken, dass sie “kulissenhaft” und extrem räumlich erscheint. (Abb. 34)

Wenn wir in die Seh-Maschine 3 blicken, sehen wir einen schwer definierbaren Gegenstand, der eine konvexe Form hat. In der Seh-Maschine 4 sehen wir den gleichen Gegenstand. Aber jetzt ist dieser in eine konkave Form zurückgesprungen. Also, was in der Seh-Maschine 3 außen war, ist jetzt bei der Seh-Maschine 4 plötzlich innen.

¹²⁴ Vgl. Wolf 1989, 45-71.

¹²⁵ Vgl. Werner Wolf (Hg) 1990, 38.

Wenn wir "oben" und "unten" vertauschen, und wenn wir "links" und "rechts" vertauschen, vertauschen wir dabei auch "innen" und "ausen", bzw. "vorne" und "hinten". (Abb. 35).¹²⁶

In der Seh-Maschine 5 (Abb.36) zeigen uns die Bildtafeln eine Aufnahme aus dem Hans Knuchels Atelier in Zürich. Wenn wir die Bilder sehen, ohne den Spiegel zu benutzen, erkennen wir deutlich die ellipsenförmigen Schatten. Diesen Schatten wirft ein scheibenförmiger Gegenstand auf die anamorphose bedeckte Wand. Wenn wir das Bild durch die Seh-Maschine sehen, kippt plötzlich dieser Schatten aus seiner Flächenhaftigkeit in den virtuellen Raum.¹²⁷

In der Seh-Maschine 6 werden wir einen Stuhl bemerken, der einen Schatten wirft. Dieser Schatten scheint uns plastisch, dreidimensional und nach unten verdoppelt.(Abb. 37).

Mit dem Bildpaar der Seh-Maschine 7 wird eine Ausnahme dargestellt, weil es sich um keine stereoskopischen Fotografien handelt. Für manche Betrachter/innen wird es länger dauern, bis sie einen räumlichen Effekt erkennen. Hier erhebt sich ein dreidimensionales Raumbild aus dem verwirrenden Muster von verschiedenen Ellipsen. Eine kreuzförmige Ebene schwebt über dem Untergrund in dem virtuellen Raum. (Abb. 38)¹²⁸

Gernot Bittlingmeyers Seh-Maschinen entlassen uns aus der Labor-Situation in die Freiheit selbständigen Erforschens. Seine Seh-Maschine 8 demonstriert uns, wie schwierig es sein kann, einen voreingenommenen Blick zu entwickeln. Diese Seh-Maschinen vertauschen Gesichtsfelder unserer Augen. Das, was wir in der Tat mit unserem linken Auge sehen, nehmen wir in dieser Seh-Maschine mit dem rechten Auge wahr und umgekehrt. Das sind sogenannte "Pseudoskopien" vor unseren Augen.¹²⁹

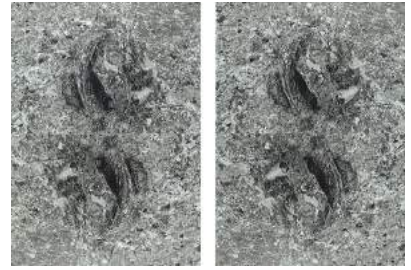


Abb. 35: Seh-Maschine 3 und 4

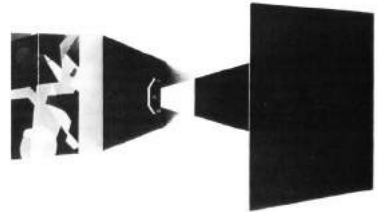


Abb. 36: Seh-Maschine 5

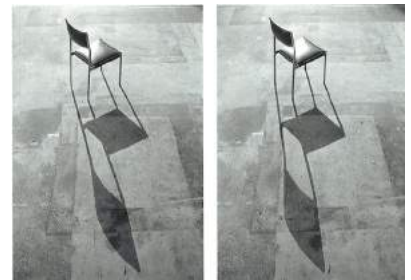


Abb. 37: Seh-Maschine 6

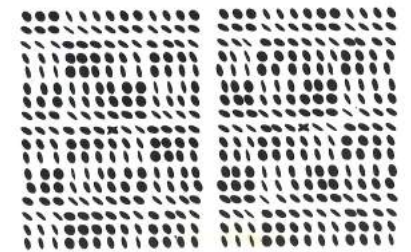


Abb. 38: Seh-Maschine 7

126 Museum der Wahrnehmung: Bewegung macht sinn. Wie Bewegung die Realität verändert-Eine Erlebnisausstellung

127 Vgl. Werner Wolf (Hg) 1990, 39.

128 Museum der Wahrnehmung: Bewegung macht sinn. Wie Bewegung die Realität verändert-Eine Erlebnisausstellung

129 Vgl. Werner Wolf (Hg) 1990, 40.

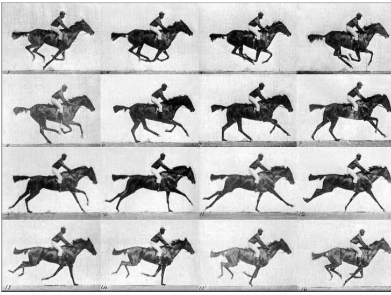


Abb. 39: Eadweard Muybridge, "The horse in motion" Bildfolge eines galoppierenden Rennpferdes, veröffentlicht 1887 in Philadelphia unter dem Titel, "Animal Locomotion".



Abb. 40: Wundertrommel des Erfinders W.G.V. Horner 1834 (Lebensrad, "Dädulum", "Zoetrope")

• Weitere Installationen im Pavillon II

Das 19. Jahrhundert war sehr bekannt für optische Erfindungen, besonders die Fotografie. Nach den ersten Erfindungen von "Daguerreotypie"¹³⁰ und von dem Positiv-Negativ Verfahren von William Henry Fox, hat der Engländer Eadweard Muybridge mit seinen Arbeiten diesen Erfindungen beigetragen. Er hat die Bewegungsstudien an der Gestalt von Menschen und Tieren aufgrund einer Wette begonnen. In dieser Wette ging es um die Feststellung, dass ein trabendes Pferd in einem bestimmten Augenblick während des Bewegungsablaufes keinen seiner vier Hufe am Boden hat. Die Erbringung dieser Beweise gab einen Impuls für die technische Reproduktion von Bewegung (Abb. 39).

Durch diese Entdeckungen waren die Künstler/innen seiner Zeit sehr stark beeinflusst, besonders die Malergeneration der Futurist/innen und Kubist/innen, die die "Vierte Dimension der Zeit" in den Bildraum aufnehmen wollten.

In der Entstehungsphase des Museums der Wahrnehmung hat Werner Wolf eine Publikation erstellt. In dieser Publikation hat er die ersten technischen Versuche zu Film und Fernsehen beleuchtet. Seiner Meinung nach waren die Muybridges' Bildvorführungen die Geburtsstunde für die Kinematographie, weil das das erste Mal war, dass der Fotografie die Bewegung eingehaucht wurde.

Im Pavillon II des Museums der Wahrnehmung war sowohl das Lebensrad von dem Erfinder W.G.Horner ausgestellt (Abb. 40), als auch die unmittelbar vor den Augen getragenen "Caves" des Künstlers Bittlingmayer, um eine Veränderung der Körpererfahrung herbeizuführen.¹³¹

130 Der Daguerreotypie-Prozess, oder Daguerreotypie, war der erste öffentlich verfügbare fotografische Prozess und seit fast zwanzig Jahren der am häufigsten verwendete. Die 1839 von Louis-Jacques-Mandé Daguerre erfundene und 1839 weltweit eingeführte Daguerreotypie wurde 1860 durch neue, weniger aufwendige Verfahren, die zu besser erkennbaren Bildern führten, fast vollständig abgelöst. Um ein Bild zu machen, polierte ein Daguerreotypist eine Platte aus versilbertem Kupfer zu einem Spiegelganz, behandelte es mit Dämpfen, die seine Oberfläche lichtempfindlich machten, belichtete es in einer Kamera so lange, wie es für notwendig erachtet wurde so wenig wie ein paar Sekunden für hell sonnenbeschiene Motive oder viel länger mit weniger intensiver Beleuchtung; er müsste das resultierende latente Bild sichtbar machen, indem er es mit Quecksilberdampf fäutert; dann entfernte er die Lichtempfindlichkeit durch chemische Behandlung mit Flüssigkeit, spülte und trocknete sie ab und versiegelte Sie das leicht beschädigte Ergebnis hinter Glas in einem Schutzgehäuse.

131 Vgl. Flois 2003, 117-120.

3.2.3.C Der Pavillon III - "Spiegel-Box"

Die Wirkung des Erlebnisraumes SPIEGEL-BOX spürt man am besten, wenn ihn der/die Besucher/in allein betritt (Abb. 41). Dieser Pavillon entstand nach den Ideen und den Entwürfen des chilenischen Architekten und Bewegungstherapeuten Ze Miranda und des italienischen Arztes und Psychologen Dieter Mittelsten-Scheid. Ihr Konzept greift auf die Idee zurück, die Leonardo da Vinci in seinen Arbeiten bereits skizziert, aber nie verwirklicht hat. Da Vinci wollte Spiegel-Räume bauen, in denen sich der Betrachter in allen Wänden bis ins Unendliche wiederspiegeln kann. Seine Idee, ein Spiegel-Oktogon zu errichten, war in dieser Zeit technisch unmöglich, weil man so große Spiegel damals nirgendwo herstellen konnte.

Leonardo da Vinci hat seinen Entwurf wegen Unentscheidbarkeit und Faszination von "links" und "rechts" zu einem Spiegelbild gemacht. Seine Gedanken über das Spiegelbild hat er in seinen Entwürfen mit dem Gedanken des "Labyrinthischen" verknüpft.

Die "SPIEGEL-BOX" ist ein innenverspiegelter, würfelförmiger Raum. Wenn man diesen Raum betritt, wird man sich mit einem Schritt in der Bodenlosigkeit mit sich selbst befinden. Ein zentraler Aspekt für Mittelsten-Scheid wird durch seinen Text angedeutet: "...du geschiehst, während du im Museum weilst...". Dieser Text war auf Wunsch von Besucher/innen über eine Tonkassette aktiviert.¹³²

Im Vorraum wurde den Besucher/innen empfohlen, den Raum allein zu betreten und sich Zeit zu nehmen. In denjenigen, die die Entscheidung getroffen haben, dem meditativen Text zuzuhören, wurde eine Empfindung ausgelöst, als ob sie beobachtet und manipuliert werden würden, weil der/die Besucher/in den Sprecher nicht sehen oder identifizieren konnte. Der Text erinnert an Meditationstechniken.

In der ersten Erfahrung im SPIEGEL-KABINETT entsteht im/ in der Besucher/in das Bedürfnis nach der Bewegung in der Meditationskabine. Mit dieser Bewegung möchte der/die Besucher/in sein eigenes Spiegelbild einrichten. Das ist nicht möglich, weil die neuen Bilder immer wieder in Selbstspiegelung auftauchen. Der/Die Besucher/in ist ein/e "Ich-Akteur/in" auf der Bühne. Er/Sie ist ohne Anfang und ohne Ende im Spiegelbild des "So sein-ich bin-ich lebe" gespiegelt.

Die Selbstbegegnung in der SPIEGEL-BOX kann als Premiere des eigenen "Ich", der Annahme des "So sein", des "Ich bin", des "Ich bin Ich" betrachtet werden. Um das wahrnehmen zu können, muss man sich mit sich selbst auseinandersetzen.¹³³



Abb. 41: Spiegel Box

¹³² Vgl. Werner Wolf (Hg) 1990, 40-41.

¹³³ Vgl. Flois 2003, 122-124.



Abb. 42: MUWA im Stadtpark



Abb. 43: MUWA im Stadtpark

Im Jahr 1990 war das Museum der Wahrnehmung im Kulturfestival "steirischer herbst '90" eingebunden. Nach dem Abschluss des Programms "steirischer herbst '90" war das MUWA auf der Suche nach einem neuen Standort. Die Wahl für den neuen Standort fiel auf den Parkplatz in der Sauraugasse, neben der Kulturinstitution "Forum Stadtpark" (Abb.46-47). Das Stammpublikum dieser Institution hatte ein Alter von 20 bis 40 Jahren. Bis zum Cafe Paradox hatten sie kein eigenes Cafe, und noch dazu war der Stadtpark damals ein beliebter Bezugspunkt für Jugendliche.¹³⁴

3.2.4 Das Museum der Wahrnehmung im Grazer Stadtpark 1991

Nach dem Standortwechsel, entstanden neue Probleme für das Museum der Wahrnehmung. Erstens, die Organisation musste umstrukturiert werden und zweitens, die schwierige Finanzierungssituation stand auf der Tagesordnung. Das Museum der Wahrnehmung musste neben verzögerten Auszahlungen des Unterrichtsministeriums, auch die volle Anschlussgebühr an die Grazer-Stadtwerke bezahlen.

Die Installation auf dem neuen Standort wurde zum temporären "Schul-Standort" ernannt. Das pädagogische Design musste auch den neuen Bedingungen angepasst werden. Das Museum der Wahrnehmung wollte eine Bevölkerungsschicht im Alter von 14 bis 50 Jahren erreichen, während sechs Monate dauernder Aufenthalte in anderen Städten in Österreich und im Ausland.

Sehr wichtig war auch die Tatsache, dass das Museum der Wahrnehmung im Sinne vom Inhalt des Konzepts, keine Konkurrenz hatte. Ähnliche Museen befanden sich in London, Paris und San Francisco.

Bei der Installierung von Pavillons in einem veränderten Umfeld, wurden zum schon bekannten Outfit der Container und zu "Benham-Scheiben", weitere Zitate addiert. Diese Zitate dienten einer ansprechenden Außengestaltung und Informationsstände aus Plexiglas boten einen Kontrast zu den rohen Containern.

Da es notwendig war, dass qualifizierte Kräfte den Besuchern zur Verfügung standen, wurden im Museum fünf Tutor/innen auf Honorarbasis beschäftigt.

Für die Arbeit in Lern-Werkstätten war die Meinung, dass Lernen nicht durch die Aktivität von Lehrer/innen bestimmt wird, sondern die Sache der Lernenden ist, extrem wichtig, weil der/die Lernende durch eigene Fragen, Denken, Empfindungen und Handeln auf eigene Weise versucht die Welt besser zu

¹³⁴ Vgl. Flois 2003, 134.

verstehen.

Mit seinem Konzept hat das Museum der Wahrnehmung seine Nähe zur Tradition der Reformpädagogik der 1920er Jahre deutlich gemacht. Die Erkenntnisse die aus dieser Richtung gekommen sind, haben einen Weg zu den gestaltpädagogischen Lernwerkstätten und zu den alternativen Schulmodellen gefunden.

Die Lern- und Studienwerkstätten waren die Orte für das aktive und forschende Lernen von Lehrer/innen. Sie haben versucht ihr eigenes Lernen und das Lernen von Schüler/innen besser zu verstehen und zu fördern. Das war mehr als nur eine Sammlung von Unterrichtsideen mit erprobten Materialien.

Dieser pädagogische Ansatz hat sich sehr lange auch in anderen Museen mit museumspädagogischen Einrichtungen bewahrt.

Besonderen Wert hat ein Museumsbesuch dort bekommen, wo ein Kind die Möglichkeit hat, seine eigenen Eindrücke in eigener Gestaltung zu vertiefen. Die Werkstätten mit museumspädagogischen Einrichtungen bieten diese Möglichkeit.

Schon im 18. Jahrhundert war klar, dass das Museum erfreuen und unterrichten sollte.

Der Unterricht in Museen wurde von Alfred Lichtwark, dem in pädagogischen Kreisen sehr bekannten Kunsthistoriker, aufgenommen. Er hat zusammen mit Schülern zum ersten Mal einen museumspädagogischen Ansatz grundgelegt. Die "Centralwerkstätte für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen" in Berlin hat die von Lichtwark eingeschlagene Richtung aufgenommen. Hier stand die bildungspolitische Bedeutung des Museums für das "Volk und im Besonderen für die Jugend" im Vordergrund.

Die Museumsleiter/innen waren durch Reformpädagog/innen animiert, die versuchten Bildungsmöglichkeiten und den Unterricht in Museen einzubeziehen. So wurden die jungen Besucher/innen als "Museumsbesucher der Zukunft" neu entdeckt.

Das Museum der Wahrnehmung hat mit einem "Zwei-Phasen-Modell" Wert auf fachlich kompetente Begleitung der Schüler/innen gelegt. Dieses Modell begann mit einer Erlebnis- und Experimentierphase. Die erste Phase war in der Zeit, als das MUWA im Stadtpark war, vor der Umsiedlung ins Volksbad. Da ging es darum, den persönlichen Bezug zum Raum und zum Inventar des Cafe Paradox zu finden. Die zweite Phase war die sogenannte "Lern-Phase". Hier wurden vom MUWA die Unterrichtsmaterialien in Form von Ausstellungsobjekten zur Verfügung gestellt. Das waren Ausschneidebögen oder kleine Modelle die die Schüler/innen leicht zusammenbauen konnten. Dabei handelte es sich um neue Experimente die exklusiv dafür auseingesucht waren um der ganzheitlichen Erfahrung und dem

Erlebnischarakter des Museums zu entsprechen. Um methodische Wünsche zum Fachunterricht zu besprechen, mussten die Schüler/innen vor dem Besuch mit den Lehrer/innen eine Besprechung haben. Die, die daran interessiert waren, haben ein "Informationspaket" mit einem pädagogischen Konzept, einer Bildbeschreibung des MUWA, einen Info-Falter, organisatorischen Hinweisen und einem Gesamtkatalog erhalten. Auf der anderen Seite, bekamen die Pädagog/innen eine Arbeitsmappe, ein Begleitheft und einen Fragebogen. Die Vermittlungsinhalte des Museums der Wahrnehmung haben sich auf jeweils geltende Lehrpläne bezogen. Dabei haben sie neurologische und sozial-genetische individuelle Wahrnehmungsmodalitäten berücksichtigt.¹³⁵

3.2.5 Das MUWA - "steirischer herbst '91"

Das Museum der Wahrnehmung hat sich in der zweiten Folge der "Nomadologie der 90er" mit der Ausstellung "Himmelskörper" präsentiert. Diese Ausstellung hat im Cafe Paradox neben dem Forum Stadtpark stattgefunden. Hier wurden fünf platonische Körper gezeigt: Tetraeder, Oktaeder, Würfel, Ikosaeder und Dodekaeder. Diese Ausstellung hat fast zweieinhalb Jahrtausende der Geschichte der Kosmogonie thematisiert, und deren Versuche, das Verhältnis zwischen Mensch und Welt auf eine Formel zu bringen waren bemerkenswert. Diese Ausstellung diente auch der Dokumentation von einem Jahr des Museums der Wahrnehmung, und war eine Einladung zum metamorphisierenden Sehen - das ist ein "symbolisches Sehen, das sich seiner selbst bewusst ist und nicht vergessen in magische Regression verfällt".¹³⁶

Während der Ausstellung haben die Ausschneidebögen für die Modelle der ausgestellten Körper zum Selbstbau im Cafe Paradox gelegen.¹³⁷

135 Vgl. Flois 2003, 134-140.

136 Werner Wolf: 1991. Himmelskörper. In: Graz: MUWA, Dokumentation, s.6.

137 Vgl. Flois 2003, 147-148.

3.2.6 Die MUWA-Tour

In dem Zeitraum von 1990 und 1995 hat das Museum der Wahrnehmung als mobiles Museum funktioniert. Die interaktiven Installationen des MUWA wurden in Wien, Salzburg, Steyr, Wels und Klagenfurt in Kooperation mit unterschiedlichen Kultur-Institutionen ausgestellt.

3.2.6.A Interaktive Installation Wien 1991

• “Wasser-das Element und die Stadt”

Im Mai und Juni 1991 kam es zu einer Kooperation zwischen dem MUWA und dem Institut für Interdisziplinärer Didaktik “Wechselspiel” in Wien. Das Motto dieses interdisziplinären Projektes war: “Wasser - das Element und die Stadt. Das Museum der Wahrnehmung erstellte das gesamte Konzept für dieses Projekt. Die Ausstellung hat im Wiener Stadtpark stattgefunden, und war als “interaktive” Präsentation konzipiert, die den Besuchern die Möglichkeit angeboten hat, selbst zu experimentieren und Versuche durchzuführen.

Das gesamte Equipment an Sehmaschinen und die Benham-Scheiben wurde nach Wien transportiert. Nach der Idee von Werner Wolf, kam noch ein Experiment mit dem halbdurchlässigen Spiegel dazu. Diese Installation mit der Bezeichnung “Mixed Identity Mirror” (M.I.M.) wurde vom Designer Friedrich Stiper aus Linz gestaltet (Abb. 44). Sie führt zu einer Begegnung mit sich selbst und der Person die gegenüber sitzt. Nach Erzählungen von Werner Wolf, geht die Idee für M.I.M. auf die Beziehung “Vater-Sohn” zurück. Die Beschreibung dieser Installation lautet:

“Nehmen Sie zu beiden Seiten des Spiegels Platz und versuchen sie, sich so einzurichten, dass Ihre beiden Augenpaare im Spiegelbild übereinanderliegen. Wenn sie nun die schwenkbaren Leuchten auf verschiedene Partien Ihrer Gesichter richten und die Lichtstärke jeweils am Dimmer drehend anpassen, können Sie Teile ihres Gesichts mit Teilen des Gesichts Ihres Gegenübers wie in einer Filmüberblendung mischen.”¹³⁸

Diese Spiegelinstallation befindet sich im MUWA, aber nur im perfektionierten Design.¹³⁹

138 MUWA&Wechselspiel: 1991. Erkennen ist tun, tun ist erkennen. Graz/Wien:Dokumentation, s.33., zit.n. Flois 2003, 145.

139 Vgl. Flois 2003, 145-146.



Abb. 44: Mixed Identity Mirror

3.2.6.B Salzburg 1992/93

- **“Der paradoxe Blick”**

Im zweiten Jahr des MUWA-Betriebes hat das Museum eine Einladung von der Stadt Salzburg für einen halbjährigen Aufenthalt im Salzburger Volksgarten bekommen. Das Thema der Ausstellung in Salzburg war “Der paradoxe Blick”.

Dem Publikum in Graz würde in Aussicht gestellt, dass das Museum wieder zurückkehren würde, aber an einem neuen Standort im Volksbad, nächst dem Augarten.¹⁴⁰

3.2.6.C Steyr

- **“Das Fremde”**

Das Museum der Wahrnehmung hat mit dem Thema “Das Fremde” versucht mit 12 interaktiven Wahrnehmungsinstallationen den Begriff vom “Fremden” mit dem des “Unbekannten” einer geänderten Bedeutung zuzuführen.

Zu den schon bekannten Installationen haben sich noch vier neue Installationen dazugestellt, die die Sinneswahrnehmung erweitert haben: die Duft-Uhr, der Klangraum, die Farbscheibe und “Magic Window”.

– Die Duft-Uhr

Die Idee für diese Installation ging zurück auf das chinesische Mittelalter wo die “Weihrauchuhren” in den Tempelanlagen dazu gedient haben, die Düfte innerhalb eines Zweistundenrhythmus zu wechseln um auf die Vergänglichkeit hinzuweisen (Abb. 45). Die “Achtsamkeitsübungen” hier waren mittels verschiedener Duftstoffe “riechbar”: Bangalor (Rose), Mysore (Sandelholz), Taif (Weihrauch), Menado (Zimt), Skardu (traditionelle Nepal-Mischung), Takayam (japanische Mischung).

– Der Klangraum

Im Klangraum (Abb 46) wurde nicht nur der Hörsinn angesprochen, sondern der gesamte Körper konnte die Schwingungen wahrnehmen. Die unterschiedlichen Töne wurden mit unterschiedlich weich belegten Hämmer mit Gummiauflagen zum Klingen gebracht. Da konnten sich die jeweils reinsten Klänge in der Mitte des Rohres oder am oberen Ende entfalten. Um diese Installation in “voller Gestalt” wahrnehmen zu können, wurde den Besucher/innen empfohlen, dass sie den Raum betreten und sehr vorsichtig die Röhren mit den Hammern berühren. Wenn sich die Besucher/innen im Zentrum des Klan-



Abb. 45: Die Duft Uhr



Abb. 46: Der Klangraum

140 Vgl. Flois 2003, 145-146.

graumes befanden, konnten sie den Raum auch "körperlich" erleben, indem der Grundton der längsten Klangröhre mehr als drei Minuten nachtönte und die Schwingungen um die Klangröhre wanderten.

– Die Farbscheibe

thematisierte ein Farbphänomen. Wenn der/ Besucher/in beim Drehen der Scheibe deren Mittelpunkt fixierte, war es möglich den Effekt der Farbveränderung von ursprünglich "Grün" zu "Blau-Orange" wahrzunehmen.

– "Magic Window"

Das "magische Fenster" ist ein Apparat in Drehbewegung. Der/ Die Besucher/in aktiviert diesen Apparat und damit stoßt er/sie auf ein eigenartiges Phänomen. Das Fenster (ein Trapez) wurde in einer Drehbewegung wahrgenommen, aber in der Tat wurde statt der Drehbewegung eine Pendelbewegung festgestellt. Der Deutungsversuch für diese "paradoxe Täuschung" ist, dass die kleine Seite des Trapezes weiter entfernt wahrgenommen wurde und die große Seite erschien dem Körper näher. Dieses Phänomen unterliegt nur den Bedingungen der europäischen Kultur. Die Afrikaner, die zumeist in runden Behausungsformen ohne rechte Winkel leben, nehmen das "Magic-Window" so wahr, wie es ist, ohne Dreh- oder Pendelbewegung (Abb. 47).¹⁴¹

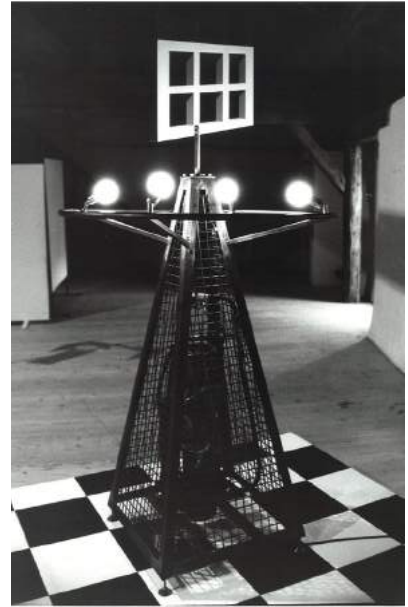


Abb. 47: "Magic Window"

3.2.6.D Wels 1994

• "Sinn - Sinne - Sinnlichkeit"

Werner Wolf war im Jahr 1994 zu den "Oberösterreichischen Kulturvermerken" der Stadt Wels eingeladen. Zum Thema "Sinn - Sinne - Sinnlichkeit" hat er sowohl die Exponate des MUWA präsentiert, als auch das Projekt "Dialog im Dunkeln". Die Besucher haben miteinander kommuniziert, ohne sich zu sehen. Das Ziel dieses Projektes war die Annäherung an die Erlebniswelt blinder Menschen, die dabei zu "idealen Dialogpartnern/innen" geworden sind.¹⁴²

3.2.6.E Klagenfurt 1995

• "Wahr ist viel mehr"

In dieser Ausstellung wurde neben den Objekten des Museums der Wahrnehmung auch ein "Amnesioskop" gezeigt. Diese Installation konnte das "Gegenüber" für kurze Zeit "zum Verschwinden" bringen. Die Frage dabei war, ob wir unsere

¹⁴¹ Vgl. Flois 2003, 151-153.

¹⁴² Vgl. Ebda., 156.

Welt durch unsere Sinne oder unser Denken wahrnehmen. Das animierte die "selbstverständlichste Sache der Welt: Unsere Wahrnehmung" zum Nachdenken.¹⁴³

- **"Farb!zell" - "Menschen essen Licht"**

Dieses Projekt konnte wegen geringen Budgets nicht realisiert werden. Diese Ausstellung war in Bezug auf das neue Haus des Museums der Wahrnehmung im "Oktogon" für 1996 konzipiert.

Die Installation hat thematisch die Phänomene der Farbwahrnehmung umfasst, und damit war es möglich, die drei Primärfarben Rot, Grün und Blau in 99 Helligkeitsstufen miteinander zu mischen. Dadurch wurden eine Million Farblichtabstufungen erzeugt.

Ausgehend von den Grundfarben konnte der/die Besucher/in ein Farberlebnis der besonderen Art wahrnehmen. Der computergesteuerte Farbmischer konnte von dem/der Besucher/in mittels eines Dreitastenfeldes interaktiv betätigt werden. Das tauchte die das Blickfeld umschließende Kugel der Installation und den/die Besucher/in selbst in einen Farblichtstrom von rund einer Million Farbabstufungen.

In diesem dunklen Raum war es empfehlenswert die Türe zu schließen. Der von dem/der Besucher/in ausgelöste Lichtstrom hat im Kugellinneren die räumliche Dimension verändert. Das "überdimensionierte" den Raum, weil der Raum an keinen Gegenstand gebunden war und das Auge scheinbar in "unendliche Weiten" vergrößerte. Hier erweist sich das Sehen eher als ein geistiger als ein optisch-visueller Prozess.

Der Name der Ausstellung "Menschen essen Licht" war mit menschlicher Haut verbunden, die erwiesenermaßen auf Lichtmangel reagiert, mit der Rückbildung von Hauptpigmenten, wo Vitamin D produziert wird.¹⁴⁴

3.2.7 Die Projektskizze 1993: "Invisible Austria"

Dieses gesamte Projekt besteht nur als Konzept. Untertitel der Skizze für das Projekt ist: "Alles was man durchschaut, sieht man nicht. Unsichtbare Österreich-Reflexe und Reflexionen auf eine 1000jährige Identität". Die Projekt-Skizze für die Spiegel-Installation zum Anniversarienprojekt "Österreich 95/96" hat Werner Wolf im Oktober 1993 vorgelegt.

Die geplante Gesamtschau wollte statt eines determinierten Österreich-Bildes die Besucher/innen mit der medialen Spiegelmetapher auf ihre eigenen Spiegelbilder zurückverweisen. Das Konzept stellte die zwei Raumebenen vor, die in drei De-

143 Vgl. Ebda., 156.

144 Vgl. Flois 2003, 157-158.

partments gegliedert wurden: "Das imperiale ("der Spiegelpalast"), das demokratische ("das Spiegel-Labyrinth") und das individuell-reflexive Österreich (Spiegelboxen", "Lacan'sche Spiegel", "Seh-Maschinen" u.m.)."

Das Konzept sollte mit mobilem Equipment in mobiler Behausung als Metapher für das Selbstbild des Österreichischen vorgestellt werden. Die konstruktivistische Formulierung von Heinz von Foerster hat auf die erkenntnistheoretische Tradition der Vereinbarkeit von "Innen-Aussen" hingewiesen:

"Denn diese äußere Welt ist ja auch meine innere Welt. Ich mache innerlich die Unterscheidung zwischen der äußeren und der inneren Welt. Diese äußere Welt ist genauso innerlich, wie die innere Welt; nur ist sie separiert durch die Sprache."¹⁴⁵

Der "Zentral-Pavillon" dieser Einheit war als ein einstöckiges Bauwerk vorgesehen, mit der sechseckigen Grundfläche von 250m² und mit Zeltüberdachung. Im ersten Stock sollte sich der sechsseitige "Spiegel-Palast" befinden. Die Konstruktion dieses Palasts hat auf eine Spiegelmechanik zurückgegriffen, die im Jahre 1900 das erste Mal in Paris auf der Weltausstellung gezeigt wurde. Das Motiv des "Unendlichen" wurde hier durch die Vollverspiegelung des sechseckigen Zentralraumes ausgelöst.

Der zweite Teil war dem "demokratischen Österreich" gewidmet. Die Installation "Spiegel-Labyrinth" (Abb. 48 und 49) sollte "Gemeinsamkeit", "Solidarität" und "Verantwortung" widerspiegeln.

Der dritte Teil war der Bereich des "individuell-reflexiven" Österreichs. Hier sollten verschiedene Spiegelinstallationen sowie Spiegel-Boxen, Helmholtz-Spiegel, Sehmaschinen, Lacan'sche Spiegel, Kaleidoskope enthalten sein. In dieser Abteilung des "privaten Österreich" sollten sich die Besucher/innen in ihrer individuellen Reflexion erkennen können.¹⁴⁶



Abb. 48: Spiegel Labyrinth

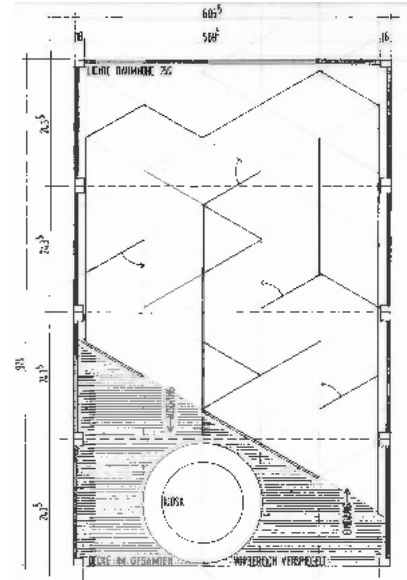


Abb. 49: Helmut Reitter - Spiegel Labyrinth

145 Werner Wolf: 1993. Invisible Austria. Projektskizze. s.3., zit. n. Flois 2003, 154.
146 Vgl. Flois 2003, 154-155.

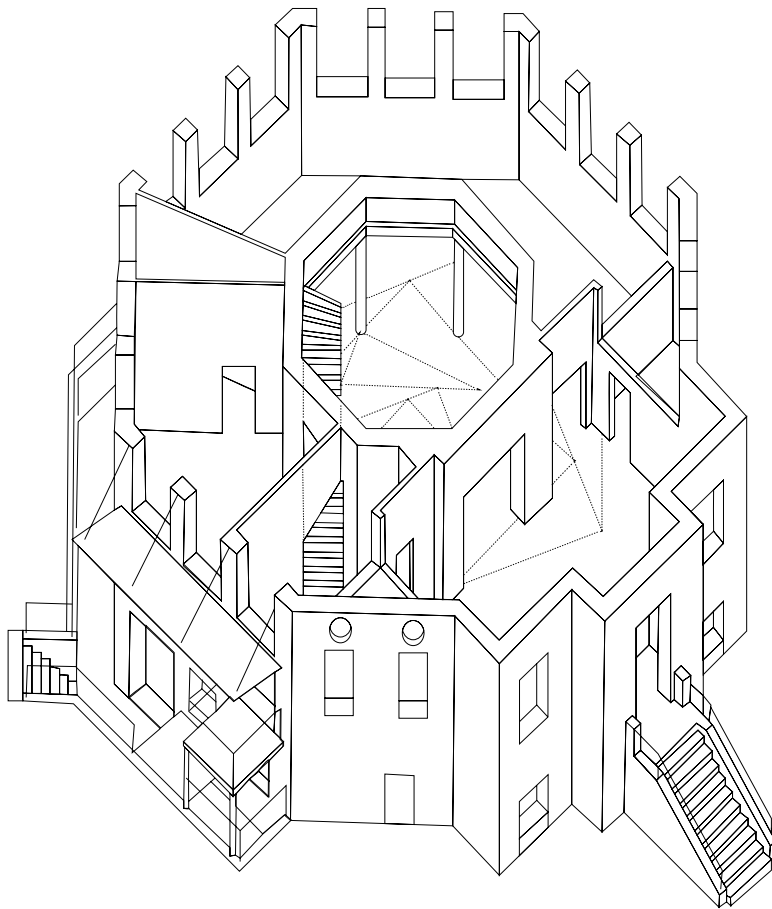




Abb. 50: Der Zustand des "Tröpfelbades" in Friedrichgasse 41 vor der Umgestaltung Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 51: Das Tröpfelbad" im Augarten, 1992, vor der Umgestaltung Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 52: Das Tröpfelbad" im Augarten, 1992, vor der Umgestaltung Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 53: Das Tröpfelbad" im Augarten, 1992, vor der Umgestaltung Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini

3.3 Das Museum der Wahrnehmung im OK-TOGON

Ungefähr im Jahr 1992 befand sich die nomadisierende Existenz des MUWA in Containern in einem Stadium, in dem die Betreiber des Museums auf eine feste Behausung in Graz hoffen konnten.¹⁴⁷

Da der Zustand des "Tröpfelbades" in der Grazer Friedrichgasse 41 schon 1989 sanierungsbedürftig war und die Anzahl der Besucher/innen sehr gering, hat der damalige Stadtrat einen Ideenwettbewerb ausgeschrieben, mit der Anfrage wie das Haus in der Friedrichgasse 41 weiter genutzt werden könnte. An diesem Wettbewerb haben viele Institutionen teilgenommen, aber am Ende des Jahres 1990 wurde beschlossen und öffentlich ausgeschrieben, dass dort ein Kulturkaffeehaus eingerichtet werden sollte. Der Zuschlag wurde dem Museum der Wahrnehmung (MUWA) erteilt, um das Haus zu revitalisieren und für das Museum zu adaptieren. Im Keller sollte dann eine verkleinerte Version vom "Tröpfelbad" eingerichtet werden.¹⁴⁸ Das MUWA erhielt dann den Auftrag, eine "Machbarkeitsstudie" für ein Museum im Tröpfelbad zu erstellen. Eine Umgestaltung der Außenfassade war nicht möglich, weil das Haus unter Denkmalschutz stand (Abb.50-53). Deswegen hat sich im Innenraum auch nicht viel Spielraum angeboten.¹⁴⁹

3.3.1 Die Geschichte des Hauses Friedrichgasse 41

Das Erscheinen der "Tröpfelbäder" ist mit der Entstehung der modernen Körperhygiene am Ende des 19. Jh verbunden. Das "Tröpfelbad" in der Friedrichgasse 41 wurde im Jahr 1896 als das zweite der "Drei Grazer Tröpfelbäder" errichtet. Im Wandel der Zeit hat das "Tröpfelbad" mehrere Renovierungsphasen gehabt. Im Jahr 1918 ist wegen dem enormen Besucherzulauf ein Projekt zur Vergrößerung des Bades um ein Stockwerk erwogen worden. Die Erneuerungsarbeiten fanden nach dem Zweiten Weltkrieg in den Jahren 1954 und 1961 auch statt. Im Jahr 1983 ist das Dampfbad letztendlich geschlossen geworden, weil das Betreiben des Dampfbades mittels Fernwärme nicht mehr möglich war.¹⁵⁰

3.3.1.A Historische Entwicklung des "Tröpfelbades"

"Tröpfelbad" ist eine Bezeichnung aus einer Zeit, als das Wasser in privaten Wohnungen und Häusern nicht im Überfluss vorhanden war. Das Wasser "tröpfelte" aus den Brausen bei

147 Vgl. Flois 2003, 159.

148 Vgl. Tagger 2001, 71-73.

149 Vgl. Flois 2003, 160.

150 Vgl. Tagger 2001, 71-73.

starker Frequentierung.

Obwohl das Wasser eine unabdingbare Notwendigkeit für unsere heutige Vorstellung von Gepflegtheit ist, stand diese Menge nicht jedem zur Verfügung. Die Vorstellungen über die Wirkung des Wassers waren nicht immer mit dem Begriff "Reinheit" assoziiert. Die Entstehung der modernen Körperhygiene ist mit der Disziplinierung des Volkes verknüpft. Im 19. Jahrhundert war Sauberkeit nur ein anderes Wort für Ordnung, und unter dessen Vorzeichen ist auch das Auftreten der "Tröpferlbäder" zu verstehen.¹⁵¹

Der Dermatologe an der Berliner Universität, Dr. Oscar Lassar, war der Propagator der Volksdusche. Nach seinen Berechnungen, reichte das Wasser von 33 Wannenbädern für 666 Brausebäder. Im Jahr 1883, im Rahmen der Berliner Hygiene Ausstellung, hat er einen Wellblechschuppen (Abb.54) mit 10 Duschen vorgestellt. Er war mit 10 Duschen ausgestattet, und jede Dusche war in einer eigenen Zelle. Männer und Frauen waren gemäß den damaligen Moralvorstellungen streng getrennt. Viele Menschen haben diese Gelegenheit genutzt, wobei eine warme Dusche mit Handtuch und Seife nur 10 Pfening gekostet hat.

Nach der Ansicht Dr. Lassars war das Problem der Hygiene nur durch Schaffung billiger Brausebäder zu lösen. So sollte das Bedürfnis für das Duschen im Volk, wo die Leute seit Generationen daran gewöhnt waren ohne Dusche zu funktionieren, geweckt werden. Um die Leute anzulocken, diese Bäder zu benutzen, mussten sie auf der Strasse stehen, einfach gestaltet sein und einladender Weise alles was notwendig für eine umfassende Körperreinigung ist anbieten. Mit diesem Typ des Reinigungsbades sollten die Bedürfnisse der großen Massen befriedigt werden um Sauberkeit zu erzielen.¹⁵²

3.3.1.B "Tröpferlbad" Friedrichgasse 41

Da der Gemeinderat am 11. Mai 1896 beschlossen hat, dass ein Volksbad auf jedem Murer errichtet werden sollte, wurde der Bauplatz für das zweite der "Drei Grazer Tröpferlbäder" gesucht. Das erste Bad war in der Gabelsbergerstrasse und das dritte Bad war in der Gaswerkstrasse. Nach vielen Überlegungen, fiel die Wahl des Standortes auf ein Grundstück in der Friedrichgasse beim Augarten. Die Lage war besonders gut, weil es für die Bewohner/innen des 6., 5. und 1. Bezirkes leicht erreichbar war.

Für diese Lage wurden fünf Projekte ausgearbeitet. Drei Projekte sahen einen ebenerdigen Bau mit 22 bis 24 Badegelegenheit-

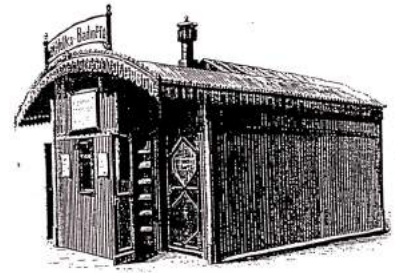


Abb. 54: Lassar'scher Wellblechschuppen (Lassar, 1888)

151 Vgl. Tagger 2001, 1-2.

152 Vgl. Ebda., 13-15.

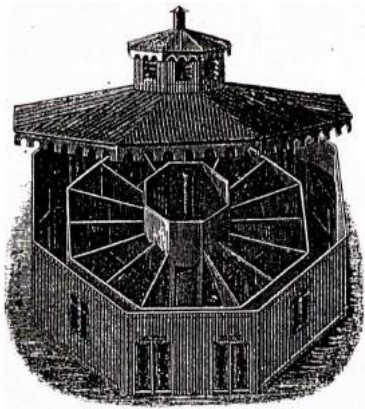


Abb. 55: Lassars Modell eines oktogonalen Pavillonbaues (Lassar, 1888)

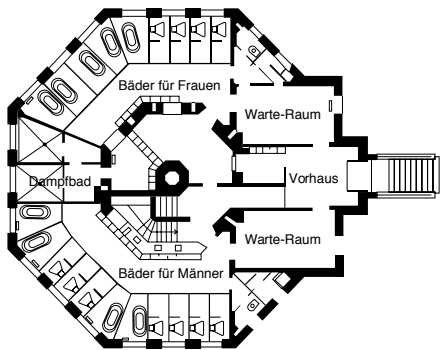


Abb. 56: Tröpferbad Grundriss von 1954



Abb. 57: Hausdampfbad (Schultze, 1894)

en vor, und zwei Projekte haben einen einstöckigen Bau mit 25 bis 28 Bademöglichkeiten vorgesehen. Die Entscheidung fiel auf einen ebenerdigen Bau in Pavillonform mit 23 Badestellen. Die Form des Pavillons hat dem von Lassar entworfenen Prototypen für einen oktogonalen Pavillon entsprochen (Abb.55-56). Volksbäder dieser Art waren in dieser Zeit in Deutschland schon in überwiegendem Maße zu einer bestehenden Einrichtung geworden.

Vor dem Bau mussten die Kanalisation, Wasserzuleitung und Sanierung der Friedrichstrasse geschaffen werden.

Die Höhe des Kamines stellte eine große Herausforderung bei dem flachen und ebenerdigen Bau dar. Der Kamin sollte hoch genug sein, um die Bewohner/innen der Nachbarhäuser mit den Rauchgasen nicht zu belästigen. Zugleich, sollte der Kamin nicht zu hoch sein, um große architektonische Fehler zu vermeiden. Da durfte kein Missverhältnis zwischen der Höhe des Pavillons und der Höhe des Schornsteins entstehen.

Die Höhe des Schornsteines war ursprünglich auf 15,6 Meter geplant. Sie wurde später auf 17 Meter erhöht. Obwohl sich die Bewohner in den Nachbargebäuden beschwert haben, weil sie unter dem Tag das Fenster nicht öffnen konnten, haben die Behörden das Problem nicht gelöst. Mit dem Anschluss an die Fernwärme, war dieses Problem behoben.

Bei der Einrichtung des Volksbades hat man sich an die bewährte Ausstattung des erst gebauten Tröpferbades gehalten. Wegen Dauerhaftigkeit und Sauberkeit sollten für die Trennwände, Umkleieräume, Kleiderschränke, Bänke und Kästen Platten aus weißem Marmor verwendet werden. Anstelle des Brettbodens, sollten im Warteraum Tafelböden verlegt werden. Entsprechend dem Grazer Bedürfnis, gab es in der Männerabteilung neun Brausen und vier Wannen, und in der Frauenabteilung waren fünf Brausen und fünf Wannen vorgesehen. Auch Dr. Lassar war der Meinung, dass die Anstalten möglichst billig eingerichtet werden sollten.

Das zweite Tröpferbad wurde am 16. Jänner 1905 eröffnet. Im westlichen Bereich des oktogonalen, ebenerdigen Gebäudes war der Männerbereich, und im östlichen Teil war der Frauenbereich. Im Keller befanden sich die Badewärterwohnung, ein Heizraum, die Brennstofflagerräume und ein Wäscheraum. Im Dachgeschoss, das klein aber auch achteckig war, waren die Wasserreservoirs.

Das Dampfbad (Abb.57) wurde später errichtet. Diese Art von Bädern war seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts für noblere Schichten ausgestattet. Sie wurden zuerst in Einzelzellen und Kastendampfbädern installiert, wo sich der badende Mensch mit freiem Kopf in einem Holzkasten befand.

Der Dampf wurde mittels Wasser und Spiritusflamme im Kupferkessel erzeugt. In eine andere Form von Dampfbad wurde ein Mantel aus dampfdichtem Ledertuch an einen Stuhl mit dem Drahtgestell befestigt. Mit diesem Ledertuch umgibt sich der Badende so, dass der Kopf herausragt. Der Halsbereich musste so dicht wie möglich abgeschlossen werden, um Ausströmen von Wasserdampf zu verhindern.¹⁵³

Bei Badeeinrichtungen und ähnlichen Objekten, wo die Hygieneforderungen im Vordergrund standen, hat das Stadtbauamt auf den "modernen Wiener Stil" zurückgegriffen. Das war auch bei dem "Tröpferbad" der Fall. In Plänen vom Jahr 1903, die man im Grazer Stadtarchiv finden kann, kann man vermuten, dass Wilhelm Burgstaller für die Fassadenpläne verantwortlich war. Deshalb hat dieses Gebäude eine hohe Qualität. Im Außenbau haben die Planer zum "imperialen" Sezessionismus mit barockisierenden Elementen gegriffen. Diese Fassadenelemente waren besonders für eine repräsentative Erscheinung geeignet.



Abb. 58: Städtisches Volksbad, Friedrichgasse, Entwurf, Fassade, 1903

Die Ansichten des Volksbades (Abb.58) waren mit Lisenen, mit Medaillons die über die Fenster gelegt wurden und mit der symmetrischen und zentralisierenden Anlage barocker Architektur deutlich gekennzeichnet. Die Hinweise auf den Wiener Stil der Sezession sind durch teilweise abstrahierende und vegetabile Dekoration, und durch den Kamm- und Rillenputz in der Sockelzone klar gegeben. Statt dem Rhythmus der unregelmäßig angeordneten Zellen zu folgen, sind die symmetrisch

153 Vgl. Tagger 2001, 64-70.



Abb. 59: Volksbad um 1908

positionierten Fensteröffnungen der Logik der repräsentativen Fassade gefolgt.

Als im Jahr 1918 noch ein Stock gebaut werden sollte haben die Pläne den Bauämtern der Stadt Graz gezeigt, dass sich die sezessionistische Formensprache des Fassadenbaues dem ursprünglichen Konzept angepasst hatte. Auch wenn zurückersetzt, war das zweite Obergeschoss fast gleich wie der erste Stock geplant. (Abb.59)

Obwohl das Gebäude wegen dem oktogonalen Grundriss stark an die mittelalterliche Tradition der achteckigen Taufkappen und Brunnenhäuser erinnert, ist der Kontrast zu diesen Bauten mit hohem Schlot für die Heizanlage dargestellt, der statt durch eine Kuppel verschleiert zu werden, selbstbewusst die Sublimierung der modernen Technik und Hygiene mit den Mitteln der Architektur demonstrierte.¹⁵⁴

Deswegen greift die oktogonale Form des Bades in der Friedrichgasse 41 viel mehr auf die klassisch römische Badekultur zurück, als auf die Form der Baptisterien. Wir können dies auch mit der arabischen Badekultur des Hamam vergleichen.

Das ist ein Grund, warum das "Tröpferbad" in der Friedrichgasse ein spekulatives Feld öffnet, wo sich die Geschichte des Oktogons in der Baukultur entfalten kann.¹⁵⁵

3.3.1.C Das Oktogon in der Baukunst

Die Zahl "Acht" hat viele Bedeutungen und ist "Ausdruck einer in sich schwebenden Harmonie", "Zahl des Neuanfangs" oder die "glückhafte Acht".¹⁵⁶

Diese Zahl war im Altertum aus arithmetischen Gründen eine interessante Zahl. Jede ungerade Zahl über Eins die ins Quadrat erhoben wird, gibt ein Vielfaches von Acht und einen Rest von Eins. Das kann anhand von einer Formel ausgedrückt werden: $u^2 = nx8 + 1$.

Es ist auch interessant, dass sich alle Quadrate der ungeraden Zahlen über Eins um ein Vielfaches von Acht unterscheiden. Das kann auf folgendem Beispiel gezeigt werden: $92 - 72 = 81 - 49 = 32 = 4 \times 8$.

Wenn man das architektonisch betrachtet, kann man ein Achteck als einen Übergang vom Quadrat in den Kreis sehen, was sehr wichtig für Kuppelkonstruktionen ist. (Abb. 60)¹⁵⁷ Auf der Basis der mathematischen Gesetzmäßigkeiten entwickelten die Neoplatoniker einen geometrischen Symbolismus, der einen entscheidenden Einfluss auf den Islam hatte. Innerhalb

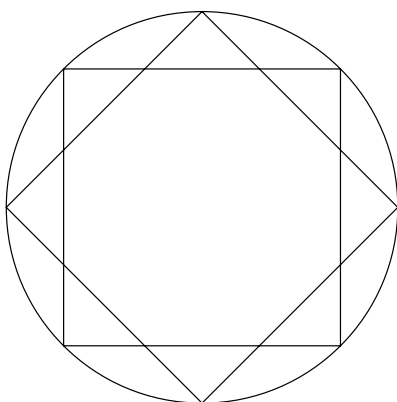


Abb. 60: Oktogon-Übergang vom Quadrat in den Kreis

154 Vgl. Senarclens de Grancy 2001, 316-319.

155 Vgl. Roland Ritter: Das Oktogon in der Baukunst. In Graz: MUWA 2001, 51-52.

156 Vgl. <https://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=cfej9DAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=OKTOGON+Architektur&ots=peDmpu8kRb&sig=SGjbs113HcnNKU-WVyyvMVz9xsnhc#v=onepage&q=OKTOGON%20Architektur&f=false>

157 Vgl. Endres/Schimmel 1984, 172.

dieses Systems bezeichnete das Quadrat die vier Himmelsrichtungen, die vier Jahreszeiten und die vier Elemente (Erde, Luft, Wasser, Feuer). Der Kreis repräsentierte die Unendlichkeit des Himmels und des Universums. Deswegen wird ein Oktagon (zwei um 45° gedrehte Quadrate) als eine Vermittlungsfigur zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen verstanden.¹⁵⁸

Im Altertum galt die Zahl Acht in vielen Kulturen als eine bedeutsame Glückszahl. Im Babylonischen hatte diese Zahl die Bedeutung der "Zahl der Gottheit" und in den Turmtempeln in Babylon hat die Gottheit im achten Stockwerk in einem lichtleeren Raum gewohnt. Im Islam wird geglaubt, dass es sieben Höllen gibt aber acht Paradiese. Der Gedanke der "Acht Paradiese" spiegelt sich auch in der vier- und achtfachen Einteilung von Gartenanlagen von Mausoleen im persisch-indischen Raum wieder.

Die Glückszahl Acht wurde von der hebräischen in die christliche Tradition übernommen. Die Zahl Acht wird als Rückkehr zum Ursprung beobachtet. Deswegen ist die Acht in der jüdischen Tradition ein Tag der Reinigung.

Die Taufe, Auferstehung und Beschneidung standen für die mittelalterlichen Theologen in einem Zusammenhang. Das war der Grund, warum die Taufbecken achteckig waren (Abb. 61). Im Buddhismus wird über den Pfad mit acht Gliederungen gesprochen.

Neben den acht Sinnbildern des Buddhismus in China, stehen die acht Kostbarkeiten des Konfuzianismus. Dort gelangt man zu acht Winden, acht Pfeilern des Himmels und acht Pforten für die Regenwolken.¹⁵⁹

Seit Jahrhunderten ist das Oktagon in den Baukulturen der Welt in unterschiedlichen Bauformen zu finden. Deswegen lieferte die Bauform des Museums der Wahrnehmung einen Grund für Spekulationen.

Eines der ersten Bauwerke mit oktagonalem Grundriss, welches eine signifikante Bedeutung in der europäischen Baukultur gehabt hat, ist Der Turm der Winde (1. Jahr n. Chr.)(Abb.62). Diese Grundrissfigur verwies auf die acht Winde. Diese Winde waren in dem obenliegenden Relief des Turmes dargestellt. Der Turm diente chronologischen Messungen und meteorologischen Beobachtungen und deswegen zählt er zu den Profanbauten.

Die achteckige Halle der Träume (739 n.Chr.) in Japan (Abb.63) oder die Gestaltung der Kassettendecke über dem Kaiserthron im Tái Ho Tien in Peking (1754) sind die Höhepunkte der Ostasiatischen Baukultur und sie verdeutlichen auch die hohe Sym-



Abb. 61: Achteckige Taufbecken



Abb. 62: Turm der Winde - Athens, 1 n.Chr.



Abb. 63: Halle der Träume, 125 n.Chr.

158 Vgl. Roland Ritter: Das Oktagon in der Baukunst. In Graz: MUWA 2001, 49-50.
159 Vgl. Endres/Schimmel 1984, 172-176.

bolik des Oktogons in ostasiatischen Bauformen.

Oktogonale Grundrissformen in der Baukunst sind später fast immer in den Sakralbauten zu finden.

Das Pantheon (gebaut im Jahr 125 n.Chr.) ist ein Tempel, der für alle Götter gedacht war. Dem kreisförmigen Grundriss des Pantheons liegt die oktagonale Messfigur zugrunde. Diese Figur ist durch den Rhythmus der Acht Exedren, acht Pfeiler und sechzehn Säulen bestimmt.

In der islamischen Baukunst und Ornamentik ist ein Höhepunkt in der Verwendung des Oktogons zu finden. Das wichtigste Beispiel des islamischen oktagonalen Zentralbaus ist das Mausoleum des Al-Muntasir, das Qubbat as-Sulaibiya (Abb. 64). Dieser oktagonale Zentralbau hat einen achteckigen Umgang und eine achteckige Kuppel. Diese Kuppel wölbt sich über die quadratische Zentralkammer. Die Kombination des Quadrates und des Oktogons in diesem Bauwerk ist sehr auffallend. Die oktagonale Gestaltung dieses Bauwerkes führt auf hellenistische Wurzeln zurück, weil Al-Muntasirs Mutter eine Griechin war, und das Mausoleum gestiftet hat. Die Symbolik die wir in der Qubbat as-Sulaibiya finden können - die quadratische Zentralkammer die in ein Oktogon übergeführt wird auf dem die kreisförmige Kuppel steht - ist später in vielen islamischen Bauwerken zu finden. Ein Beispiel dafür sind der Felsendom in der "Qubett es-Sakhra" in Jerusalem (691 n.Chr.) und der Omayyaden-Moschee in Córdoba (966 n.Chr.).

Das bauliche Schaffen des Staufers Friedrich II., der in Palermo aufgewachsen ist, war stark beeinflusst von der islamischen Baukultur. Es ist schon in der Bauform von seiner Kastelle - das Kastell Maniace bei Syracus, das Kastell Ursino bei Catania und das Kastell Augusta - sichtbar, dass ihre quadratischen Grundrisse, Symmetriebeziehungen und stereometrischen Konzeptionen die Wurzeln im arabischen Festungsbau haben. Eine Ausnahme ist das bekannte Kastell del Monte (Abb. 65), welches auf einem oktagonalem Grundriss basiert. Im Zentrum des Kastells ist ein achteckiger Hof und an den Ecken des Kastells befinden sich acht oktagonale Türme. Das Oktogon hat eine wesentliche Rolle in ständigen Auseinandersetzungen zwischen Friedrich II. und der römischen Kirche. Er wurde in einem kreisförmigen oktagonalen Zentralbau der Pfalzkapelle in Aachen gekrönt (Abb. 66). Der oktagonale Bau des Kastells del Monte ist als eine politische Geste zu lesen, weil Friedrich die göttliche Auto-Legitimität und Unabhängigkeit seiner Herrschaft vor der Kirche manifestieren wollte.¹⁶⁰

Die Symbolik der geistlichen Wiedergeburt, die mit der Achtzahl verbunden ist, wird auch in der Taufe vollzogen. In den al-

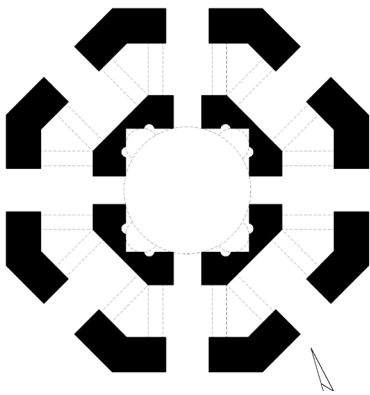


Abb. 64: Mausoleum des Al-Muntasir, das Qubbat as-Sulaibiya, 862 n.Chr.



Abb. 65: Castel del Monte, Andria, Italien, 1240-1250

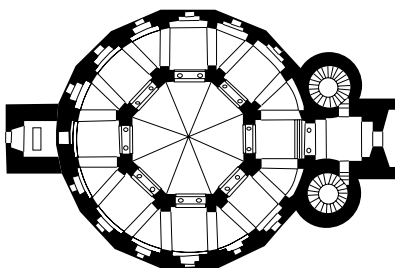


Abb. 66: Pfalzkapelle Aachen, 805 n.Chr.

160 Vgl. Roland Ritter: Das Oktogon in der Baukunst. In Graz: MUWA 2001, 48-51.

tchristlichen Baptisterien ist diese Zahl an der Anzahl von Stützen, Nischen oder in der oktogonalen Grundrissform zu sehen. Die Beispiele dafür sind das Baptisterium von Frejus (Abb. 67), der achteckige Bau der auf einem quadratischen Unterbau errichtet ist, mit acht Nischen, acht Säulen und mit einem oktogonalen Taufbecken; und das Baptisterium von Albenga (Abb. 68), mit acht Nischen und einem oktogonalen Brunnen.¹⁶¹

Der politische Aspekt für die sakralen Zentralbauten ist in den späteren Entwürfen von Leonardo da Vinci, Sebastio Serilo und anderen zu sehen. Ihre Entwürfe von oktogonalen Bauformen haben die Entwürfe von Kuppeln beeinflusst, wie die Kuppel von San Lorenzo in Turin von Guarino Guarini (1687).

In seinem Lehrbuch *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* hat Jean-Nicolas-Louis Durand ein modulares System der Architektur entwickelt. Mit diesem modularen System verschwindet die symbolische Bedeutung von Grundrissfiguren, und vor allem die des Oktogons.

Deswegen ist der oktogonale Grundriss in Bahnhöfen und anderen Verkehrsbauten häufig gesehen. Die Symbolik von oktogonalen Bauten greift auf die Bedeutungsebenen von christlichen Baptisterien, wo die Taufe eine symbolische Folge von Tod und Wiedergeburt hat, zurück. Die Taufe wurde als die Reise von einem Leben ins andere verstanden.

Die oktogonale Grundrissform von dem Bad in der Friedrichgasse 41 öffnet auf jeden Fall eine Reihe von Vermutungen, ob diese nun auf Baptisterien, also auf klassisch römische Badekultur, oder auf die arabische Badekultur des Hamam zurückgreift.¹⁶²

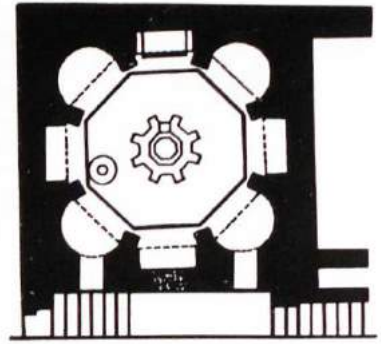


Abb. 67: Baptisterium in Frejus, nach 374 n.Chr.

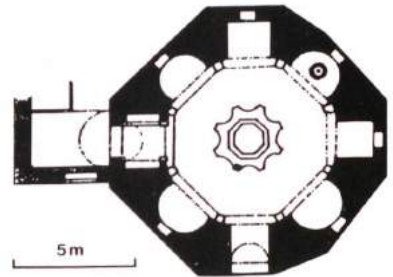


Abb. 68: Baptisterium in Albenga, nach 5 Jh

161 Vgl. Naredi-Rainer 1995, 53-56.

162 Vgl. Roland Ritter: *Das Oktogon in der Baukunst*. In Graz: MUWA 2001, 51-52.

3.3.2 Standort

Da es sowohl für das Museum der Wahrnehmung, als auch für den Bezirk Jakomini von großer Bedeutung war, dass die feste Behausung des MUWA im Oktogon untergebracht wird, ist es wesentlich, die Geschichte und Entwicklung des Bezirks Jakomini zu erklären.

3.3.2.A Kultur und Geschichte des VI Bezirks Jakomini

Da wir die Geschichte einer Stadt nur als Geschichte ihrer Teile verstehen können, ist auf den historischen Karten (Abb. 69 bis Abb.78) die Entwicklung von Graz zusammen mit dem Bezirk Jakomini dargestellt.

Graz - Landeshauptstadt der Steiermark, ist mit 286 292 Einwohnern die zweitgrößte Stadt der Republik Österreich.

Da im 6. Jahrhundert hier eine Burg errichtet wurde, könnte man den Namen Graz von dem slawischen Wort "gradec" (kleine Burg) ableiten.

Graz liegt im Grazer Becken an beiden Seiten der Mur und sein Stadtgebiet ist in 17 Stadtbezirke gegliedert.¹⁶³

Der Bezirk Jakomini ist der 6. Grazer Bezirk. Der Name Jakomini geht auf Kaspar Andreas Ritter von Jacomini zurück, da er 1784 den größten Teil der Grundstücke südlich von dem Eisernen Tor gekauft hat. Das war eine einmalige Gelegenheit bei der man nach kaiserlichem Beschluss 1782, wegen Auffassung der Stadtbefestigung, die Festungsgründe kaufen konnte. Nach der Auffassung der Stadtbefestigung wurden die Stadtmauern und Wassergräben entfernt, was die Verschmelzung der Kernstadt mit den suburbanen Vierteln verursacht hat.

Kaspar Andreas Ritter von Jacomini verkaufte danach die erworbenen Gründe an verschiedene Grazer Bürger weiter. Da die Bürger berechtigt waren, diese gekauften Gründe zu bebauen, entstand bis 1820 die "Jakominivorstadt". Der 2. Stadtbezirk Leonhard wurde vom 2. Stadtbezirk Jakomini am 1.12.1990 abgetrennt und so wurde Jakomini als 6. Stadtbezirk geschaffen. Mit 32 000 Einwohner/innen zählt der Bezirk Jakomini zum einwohnerstärksten Bezirk aller 17 Grazer Stadtbezirke.¹⁶⁴

Der Bezirk Jakomini hat einen hohen Anteil an öffentlichen Gebäuden (Abb.79), was ein Ausdruck der Universitäts- und Verwaltungsmetropole ist. Aufgrund des Bevölkerungswachstums Mitte des 19. Jahrhunderts, hat dieser Bezirk den bewohntendichtesten Ausdruck der Wohnbaupolitik. Dass der Bezirk Jakomini eine zentrale geographische Lage in der Stadt

163 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Graz>

164 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Jakomini>

hat, zeigt der Ostbahnhof, sein "eigener Bahnhof". Als Ausdruck des wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt, kann die Grazer Messe mit 153 000m² Fläche verstanden werden.

Während dem langwierigen Zusammenwachsen des Bezirkes, wurden die lokalen Verwaltungsgrenzen immer wieder geändert. Im Vergleich zur langen Geschichte der Stadt Graz, hat der Bezirk Jakomini eine sehr kurze Geschichte - ungefähr 100 Jahre. In dieser kurzen Zeit hat sich ein starkes Bezirksbewusstsein entwickelt. Hier haben die mittleren und unteren Einkommenschichten von Menschen gewohnt.

Weitere Institutionen dienen zur Identifizierung dieses Bezirkes: die Technische Universität, die Modeschule Graz, das Finanzamt, das Landesgericht, die Josefkirche, die Grazer Messe (die auch einen wirtschaftlichen Faktor hat), das Augartenkino und der Schachverband (die Freizeit und kulturelle Einrichtungen). SK Sturm ging aus diesem Bezirk hervor. Sehr wichtig waren auch die örtlichen Gegebenheiten wie die Schulen, die Kaufhäuser, der Park, die für den Lebenszusammenhalt sehr wichtig waren.

Ein sehr wichtiger Anhaltspunkt für die Bezirkskultur ist die lange Kinotradition. In diesem Bezirk wurde das erste ständige Kino der Steiermark erbaut. Neben den großen Kinozentren wie dem Opernkino oder dem Royal Kino die das Mainstream-Filmangebot haben, hat der Bezirk heute auch eine Alternative im Augartenkino. Diese Alternative ist durch das "Kommunikations- und Informationszentrum (KIZ)-Film, Kultur Politik" geboten.

Sehr interessant ist die Stadtteil-Initiative für die zusätzliche Nutzung des renovierten Ostbahnhofs als kulturellen Veranstaltungsort mit einem Programm das Literaturabende, Malkurse, Ausstellungen und Laientheateraufführungen umfasst.

Das "Theater im Keller" (TIK), das in der Münzgrabenstrasse beheimatet ist, ist ein engagiertes Theater mit 40-jähriger Tradition. Noch ein Theater ist sehr wichtig für die Identität des Bezirkes. Das "Theater am Ortweinplatz"-TAO existiert seit 1992 und bietet ein vielfältiges Angebot für Kinder und Jugendliche. Das FRida&reD Kindermuseum im Augarten bietet eine unbegrenzte Reihe von Erlebnissen für Kinder.

Alle oben genannten Beispiele haben zur logischen Entscheidung geführt, dass in diesem Bezirk, im OKTOGON, das Museum der Wahrnehmung untergebracht werden soll. Das Museum hat den Inhalt des Bezirkes kulturell noch mehr bereichert.

Die Vorteile des Standortes sind, dass das Museum und das öffentliche Bad eine Symbiose eingehen und damit die räumliche Berührung von Kultur und Alltag hervorbringen. Damit wird sich das Museum von der Festschreibung als klassisch-tradi-

tioneller Kulturort verabschieden.

Das Museum der Wahrnehmung wendet sich an ein breites Publikum in seiner inhaltlichen Konzeption als Freizeitmuseum/Familienmuseum/Erlebnismuseum. In erster Linie wird hier eine "humane Nische" vor Ort geschaffen.

"Die Verlangsamung erlaubt eine Vertiefung von und Rück-Besinnung auf Wahrnehmung. In der Erholung liegt das mögliche Einholen verlorengegangener Zeitzusammenhänge. Diese bilden wiederum ein entscheidendes Merkmal intakter Lebenszusammenhänge, inszeniert in überschaubaren Lebensräumen, wie es Stadtteile sind-oder besser:sein könnten."¹⁶⁵

Da Jakomini ein bedeutender Universitäts- und Schulbezirk ist, bilden die pädagogisch-didaktischen Leitlinien des Museums der Wahrnehmung einen reizvollen Rahmen für die stadtteilbezogene Zusammenarbeit von Schulen und der Universität. Das Museum der Wahrnehmung pflegt die Nachbarschaft in seinem Verständnis als "kulturökologische Nische". Für das Museum bedeutet das, dass soziokulturelle Netzwerke aufgebaut werden sollen.¹⁶⁶

165 Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 31.

166 Vgl. Ebda., 27-32.



Abb. 69: Graz Von Süden um 1626-1657, Laurent van de Syde/Wenzel-Hollar, Kupferstich und Radierung

Abb. 70: Vischer Karte 1678



Abb.73: Franziszeische Kataster 1825-1840

Abb.74: Kopalplan 1843

Abb.75: Graz 1893-1901



Abb. 71: Graz Von Osten, 1703 und 1728, Andreas Trost, Kupferitsch



Abb. 72: Josephinische Landesaufnahme 1787



Abb. 76: Graz 1910



Abb. 77: Graz 1918



Abb. 78: Graz 2019



- 1. Ostbahnhof
- 2. Messe Graz
- 3. Stadthalle Graz
- 4. Finanzamt
- 5. Josefkirche
- 6. Landesgericht
- 7. KIZ - Royalkino
- 8. Theater im Keller (TIK)
- 9. Technische Universität Graz
- 10. Münzgrabenkirche
- 11. Seifenfabrik
- 12. Kindermuseum FRida&freD
- 13. Styria Media Center
- 14. MUWA / Volksbad
- 15. Modeschule Graz/TAO



Jakomini Bezirk

0 100m 500m 1km



Abb.79: Bezirk Jakomini

3.3.3 Die Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten

3.3.3.A Aufgabenstellung

Die Auftraggeber der Studie waren die Stadtgemeinde Graz und die Steiermarkische Landesregierung und von denen waren die Entscheidungsgrundlagen für zwei Themenbereiche gefördert worden. Zuerst sollte klargestellt werden, welche Mehrkosten die bauliche Einrichtung des Museums verursachen würde. Das zweite Ziel der Studie war, die theoretischen und praktischen Vermittlungs-Ansätze für ein Museum der Zukunft klarzustellen. Einerseits war das Angebot von der Stadtgemeinde Graz an das Museum der Wahrnehmung herangetragen, dass das Museum ein Nutzungskonzept für das Oktogon ausarbeitet. Andererseits hat das Land an das MUWA und das Institut für Interdisziplinäre Didaktik einen Auftrag erteilt, dass sie ein "Museum der Zukunft" vorbereiten sollen. Mit der Studie sollten die beiden Vorhaben verbunden werden.

3.3.3.B Das Nutzungskonzept

Die Grundlage für das Nutzungskonzept ist:

"Das Museum der Wahrnehmung wird im OKTOGON in wechselnden Inszenierungen von Wahrnehmungs-Installationen, Aktionsführungen, Ausstellungen und Publikums-Werkstätten interdisziplinäre Beiträge zur Wahrnehmung von Wirklichkeit sammeln, bewahren, erforschen und zugänglich machen."¹⁶⁷

Aus den zweijährigen Erfahrungen des Museums der Wahrnehmung wurden die folgenden Bereiche aufgeführt, die die Installation des Museums der Wahrnehmung begründen können: das Familien-Museum, das Freizeit-Museum, das Themen-Museum, die Museums-Werkstatt, das Bezirks-Kulturzentrum.¹⁶⁸

• Das OKTOGON - ein Familien-Museum

Da das Oktogon in der Nähe vom Stadtzentrum und am Rand des Augartenparks gelegen ist, verbindet es die Bedürfnisse nach Erholung und Entspannung in der Natur mit den Anforderungen nach einer Unterhaltungskultur die enttrivialisier ist. Deswegen kann das Museum der Wahrnehmung die Anforderungen, die an ein Familien-Museum als Erlebnis-Museum gestellt werden, erfüllen.

"Diese synergetischen Effekte zwischen dem Erholungsraum Augartenpark und dem als "Pavillon zur Wiederent-

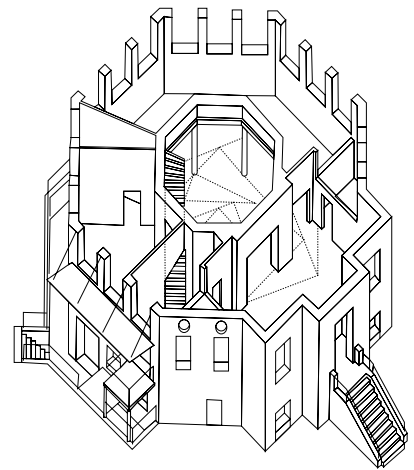


Abb. 80: MUWA Isometrie



Abb. 81: MUWA - Modell

167 Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 13.

168 Vgl. Ebda., 13.

deckung der Langsamkeit“ konzipierten Museumshaus als einem Ort der Stille können durch die Einrichtung eines “Wahrnehmungs-Parks” noch unterstrichen werden.”¹⁶⁹

- **Das OKTOGON - ein Freizeit-Museum**

Im Nutzungskonzept des Museums der Wahrnehmung ist vorgesehen, dass sich die Besucher/innen in den Räumen und Erlebnis-Stationen des MUWA ungefähr eineinhalb Stunden aufhalten können. Diese Aufenthaltsdauer ist davon abhängig, wie viele Erlebnispavillons im Haus ausgestellt sind. Diese kann auch im Fall einer Sonderausstellung erhöht werden. Auch die Museums-Pädagog/innen haben in ihrer Jahrestagung die Notwendigkeit betont, dass die Museen den Freizeit-Bedürfnissen entgegenkommen sollen.

Im OKTOGON waren sowohl “Mittags-Kurzführungen” als auch “Senioren-Termine” und Veranstaltungen für Kindern vorgesehen. Diese Veranstaltungen waren immer für das spezielle Zielpublikum konzipiert und haben nie die gesamte Produktpalette des Museums der Wahrnehmung präsentiert. Das didaktische Konzept des Museums der Wahrnehmung hat bestätigt, dass das Museum eine Erziehungsinstitution sein soll. Das hat die Nutzung des “CAFE PARADOX” auch gezeigt, weil die Besucher/innen dort selbstständig die Erlebnis-Stationen entdeckt haben.¹⁷⁰

- **Das OKTOGON - ein Themen-Museum**

Weil sich erfolgreiche Museen Ziele setzen, die kulturelle, gesellschaftliche und wissenschaftliche Relevanz haben, stellt das Museum der Wahrnehmung im OKTOGON die Frage, auf welche Weise Realität geschaffen werden kann.¹⁷¹

- **Das OKTOGON - die Museums-Werkstatt**

In dem Forschungsbericht aus dem Jahr 1991 “Das Pädagogische Design” wurde ein Konzept vorgelegt, in welchem die Lern- und Studienwerkstätten angeboten werden. In den ersten zwei Jahren hat das Museum der Wahrnehmung ungefähr 150 solche Werkstätten durchgeführt. Das Ziel war, diese Form im OKTOGON weiterzuführen.¹⁷²

- **Das OKTOGON - ein Bezirks-Kulturzentrum**

Das Museum der Wahrnehmung wird zusammen mit den kulturellen und sozialen Initiativen im Bezirk Jakomini versuchen,

169 Ebda., 14.

170 Vgl. Ebda., 14.

171 Vgl. Ebda., 15.

172 Vgl. Ebda., 15.

seinen Beitrag zur Bezirkskultur zu leisten. Aus diesem Grund ist die allgemein zugängliche Museumsbibliothek eingerichtet.¹⁷³

3.3.3.C OKTOGON - Die Philosophie des Hauses

Das OKTOGON ist als ein Pavillon für die "Wiederentdeckung der Langsamkeit" konzipiert. Mit der architektonischen Umsetzung der Licht-Skulptur, sollte eine flexible Rauminstallation geschaffen werden, mit der die Besucher/innen eingeladen sind die paradoxen Installationen zu verwenden. Diese Installationen sollten als "Wirklichkeits-Podeste" für einen persönlichen und gesellschaftlichen Umgang mit der Realität dienen.

Mit diesen Ausstellungen thematisiert das OKTOGON eine Implosion von Zeit und Raum in der vernetzten Gesellschaft. Die "emotionalen und sozialen Wüsten" die durch "Beschleunigung" und "Kommunikation" entstanden sind, werden zum Thema des Museums. Das Museum schafft damit eine Basis für den gemeinschaftlich solidarischen und ökologischen Umgang mit der Welt, die uns allen gemeinsam ist.

Mit dieser Philosophie wird sich das OKTOGON des Museums der Wahrnehmung als ein neuer Museums-Typ vorstellen, und zwar als ein Model für das "Museum der Zukunft". Dieses Museum sammelt keine Gegenstände, sondern es macht die Prozess-Strukturen, die unsere Haltungen gegenüber dem Gegenständlichen prägen zugänglich.

Das zentrale Thema der Ausstellungen im OKTOGON sind die gesellschaftlichen Übergänge, die wir als Phasen erkennen, wo sich die Menschen von ihrem bisherigen Weltverständnis lösen, so dass sie eine neue Sichtweise gewinnen können. Diese neue Sichtweise schafft eine Basis für die Reorganisation des Zusammenlebens der Menschen.¹⁷⁴

3.3.3.D Die Licht-Skulptur: Signal und Wahrnehmungs-Installation

Das Ziel der Transformation des Zentralkamins zu einer Licht-Skulptur (Abb. 88) war, das OKTOGON von außen als einen besonderen Ort zu markieren. Da die Einzigartigkeit des Bauwerks durch die vom Denkmalschutz vorgegebenen Bedingungen der Restaurierung auf eine signalgebende Weise unterstrichen worden ist, ist es vorgesehen, dass der Kamin weiter als architektonische Metapher existiert, aber in einer Form des gestaltgleichen gläsernen Aufbaus. Durch eine Spiegel-Installation war es vorgesehen, Sonnenlicht in das Gebäude einzuspiegeln. So wurde der Kamin zu einem ökologisch-optischen Instrument umgewandelt (Abb. 85-87).

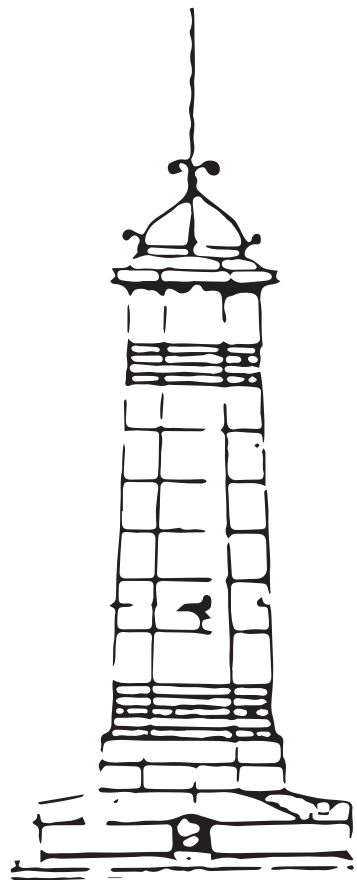


Abb. 82: Im neuen Konzept ist vorgesehen, dass die Lichtskulptur den Schornstein ersetzt

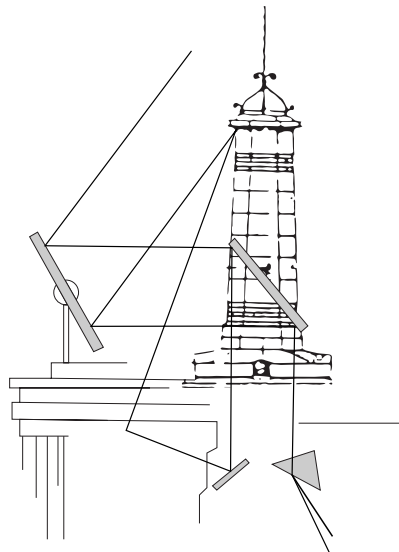


Abb. 83: Im neuen Konzept ist vorgesehen, dass die Lichtskulptur mit dem Umlenkspiegel den Schornstein ersetzt

173 Vgl. Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 15.

174 Vgl. Ebda., 16-17.

Von Innen würden die Besucher das gesammelte Lichtbündel durch vier Stockwerks-Ebenen verfolgen können. Dieses Sonnenabbild würde dann den Kern des Gebäudes belichten, von wo die Abgase aufwärts abgeleitet wurden. Da die Lichtbündel durch den Heliostaten gesammelt werden, wird das ruhende Sonnenabbild unabhängig vom Stand der Sonne immer auf derselben Stelle bleiben. Das wird die Bewegungslosigkeit suggerieren, so dass die Erde gegenüber der Sonne stillzustehen scheint.

Mit diesem Konzept zeigt sich die Licht-Skulptur als ein Beitrag zur Idee des "Verlangsamens" und des "Innehaltens". Diese Idee weist dem OKTOGON seine Funktion als ein Pavillon zur "Wiederentdeckung der Langsamkeit" zu.

Von Außen ähnelt die Lichtskulptur einem "Observatorium", bzw. einer "Beobachtungs"-Station. Die Begriffe "Obacht" und "Achtsamkeit" verbinden sich mit der Idee des "Innehaltens" und der "Verlangsamung". Bereits von Außen wird ein differenziertes Erlebnis signalisiert, das die Frage nach Unterschieden und ihrer Bedeutung herausfordert.¹⁷⁵

"Siehst Du, was ich sehe, so wie ich? Fühlst du diesen Ton? Hörst Du, wie sich mit den Farben die Töne verändern?"¹⁷⁶

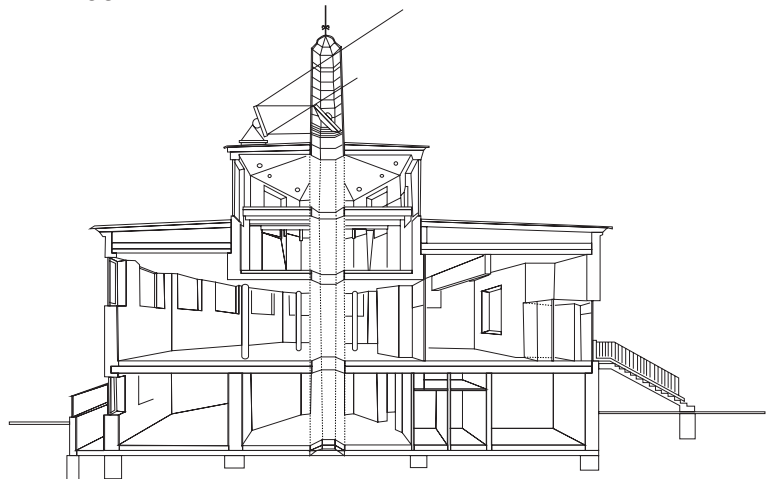


Abb. 84: M. Kocher, 1992: Das OKTOGON-Schnitt von der West Ansicht

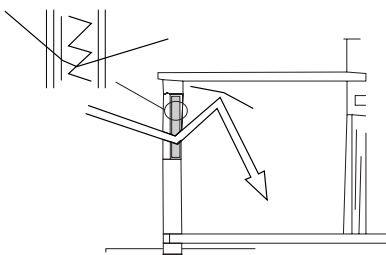


Abb. 85: Tageslichtumlenkung. Das Licht würde mittels des eingebauten Umlenkprismas in die Raumtiefe umgelenkt. (Lichtplanung: Christian Bartenbach, Innsbruck)

3.3.3.E Die Wahrnehmungs-Installationen

Die meisten der Wahrnehmungs-Maschinen sind in dem weit geöffneten Zentralraum im Parterre untergebracht. Dieser Raum öffnet sich dort, wo der mächtige Kamin früher stand und wo die zentrale Lichtsäule der Lichtskulptur vom Dach bis in den Keller sichtbar wird. Der Kellerraum kann bei Bedarf sowohl

175 Vgl. Ebda., 18.
176 Ebda., 18.

als Bewegungs- und Tanzraum, als auch als ein Raum der Stille genutzt werden. In den Kellerräumen befindet sich auch der Samadhi-Tank. Das ist ein Entspannungsbad, wo die badenden Menschen aufgrund einer Salzlösung schwerelos vom Wasser getragen werden.

Der Blick vom Erdgeschoss nach oben zeigt die Teile der Bibliothek, die im Obergeschoss untergebracht ist. Über der Bibliothek befindet sich der Büroraum des Museums der Wahrnehmung.¹⁷⁷

3.3.3.F Thematische Inseln

Im ersten Entwurf hat das Museum der Wahrnehmung geplant, die Wahrnehmungs-Stationen auf mobilen Podesten anzubringen. Diese Podeste sollten als "thematische Inseln" verwendet werden. Bei Bedarf könnten diese Inseln weggerollt werden und Raum für 80 Sitzplätze schaffen.

Im Zuge der Sanierung des Gebäudes war es notwendig, die tragenden Decken auszutauschen und zu verstärken. Das hat eine spiralförmige Gestaltung der Trägerkonstruktionen für Licht und Beschallung ermöglicht. Aus dieser Deckenspirale konnten die Installationen im Raum, die Ausstellungstücke an den Innenwänden und die mobile Bühne im OKTOGON beleuchtet werden. Der Innenraum hat eine Möglichkeit, die Raumfunktion sehr rasch zu wechseln.¹⁷⁸

3.3.3.G Paradox Shop, Mini Bar

Das Foyer im Eingangsbereich wird während der Ausstellungen als ein Begegnungs- und Kommunikationsraum genutzt. In diesem Raum ist die Kassa eingerichtet, in dem "Paradox-Shop" werden Literatur, Wahrnehmungs-Objekte und ausgesuchte Spiele angeboten. In diesem Bereich sollte sich auch eine Mini-Bar befinden. So wurde der Eingangsbereich als ein Verbindungsraum zwischen den Ruhezeiten im Kern des Gebäudes und den Aktionsräumen und mobilen Pavillons des Museums der Wahrnehmung die im Außenbereich fallweise angesiedelt sind gestaltet.¹⁷⁹

3.3.3.H Der Wahrnehmungs-Park

Da das OKTOGON in einer verkehrsberuhigten Zone liegt, war es sinnvoll den Bereich der westlich vom Haus liegt, zu begrünen. In diesem Bereich war es sinnvoll die mobilen Pavillons des MUWA unterzubringen. So würde ein Wahrnehmungs-Park vor dem OKTOGON entstehen. Um das zu schaffen, sollten

177 Vgl. Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 19-20.

178 Vgl. Ebda., 20.

179 Vgl. Ebda., 23.



Abb. 86: MUWA-das geöffnete Modell

die verschiedenen Biotope mit gärtnerischen Maßnahmen angelegt werden um die wetterfesten Wahrnehmungs-Stationen aufstellen zu können.¹⁸⁰

3.3.3.1 Das Bad im Museum: In Schwerelosigkeit entspannen

Da die Stadt Graz entschlossen hat, das Wannenbad, das im OKTOGON untergebracht war, in einer kleineren Version im Keller des Gebäudes unterzubringen und damit den Badebetrieb beizubehalten, war es für das MUWA sehr logisch, dass sie im Keller eine besondere Rauminstallation thematisieren, die die Aspekte von Körperwahrnehmung in Verbindung bringt. So wurde für das OKTOGON ein "Samadhi-Tank"¹⁸¹ im Keller eingeplant. Dieses Entspannungsbad ist von dem Neurophysiologen John C. Lilly am Institute for Mental Health in Kalifornien entwickelt worden. Seitdem wurde es immer als ein Instrument der intensiven Selbst-Wahrnehmung benutzt.

Für die Einrichtung des "Samadhi"-Tanks ist ein sanitärtechnischer Aufwand notwendig, aber die Wirkungsweise dieser Wahrnehmungs-Installation ist so überzeugend, dass der Aufwand gerechtfertigt erscheint.

"Der Samadhi-Tank ähnelt einer überbreiten Badewanne, die mit einer schall-und lichtdichten Kuppel überdeckt ist. In diese Wanne wird eine Salzwasserlösung in Körpertemperatur etwa fußhoch eingelassen. Das Entspannungsbad kann jeweils immer nur von einer Person genutzt werden. Da das Wasser eine hohe Salzkonzentration aufweist, wird der Körper des Badenden trotz des geringen Wasserstandes wie schwerelos schwebend vom Wasser getragen, ganz ähnlich einem Bad im "Toten Meer". Da sämtliche Außenreize ausgeschaltet sind - die Wanne ist licht- und schalldicht und völlig abgedunkelt - erlebt der Badende eine intensive Bewußtheit seines Körpers und seiner Existenz."¹⁸²

Der/Die Besucher/in kann jederzeit die Erfahrung abbrechen, weil die Kuppel von innen leicht zu öffnen ist.

Es ist laut einem Team von Psycholog/innen und Therapeut/innen empfehlenswert, dass die Person, die das erste Mal den Tank benutzt, in Begleitung einer Person ihres Vertrauens sein sollte. Die sanitären Räume befinden sich neben dem Tank. Diese Räume haben auch die direkte Verbindung mit der Ruhezone im zentralen "Sonnenraum" im OKTOGON.¹⁸³



Abb. 87: MUWA-das geöffnete Modell

180 Vgl. Ebda., 23.

181 "Samadhi"-der Begriff der in Yoga als ein "anzustrebendes Ziel tiefer Selbsterfahrung und Meditation" bekannt ist.

182 Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 24.

183 Vgl. Ebda., 24-25.

3.3.3.J Programmschwerpunkte 1993/1994 im Museum der Wahrnehmung OKTOGON

“Die räumliche Erweiterung des Museums der Wahrnehmung im OKTOGON erlaubt es, sowohl die Zahl der Lern- und Studienwerkstätten zu erhöhen und diese unter verbesserten Bedingungen abzuhalten als auch die Ausstellungs- und Veranstaltungstätigkeit des MUWA zu intensivieren.”¹⁸⁴

Die Schwerpunkte, die für die ersten zwei Jahre des Betriebes im OKTOGON gewählt sind, machen den Bezug zwischen Wahrnehmung und künstlerischen, technologischen und sozialen Rahmenbedingungen der Gegenwart deutlich.

Diese Schwerpunkte werden nicht in Form von Präsentationen vorgestellt werden, sondern sie werden durch interaktive Installationen die persönliche Auseinandersetzung der Besucher/innen mit dem Thema initiieren.

- **Programmschwerpunkt I: Virtuelle Wirklichkeiten**

In diesem Schwerpunkt sollte der Aspekt der Inter-Aktivität am Beispiel einer Cyberspace-Installation thematisiert werden.

- **Programmschwerpunkt II: Der “andere Blick”, zur “weiblichen” Wahrnehmung von Welt**

Da die Frauen zu Grenzgängerinnen in Raum und Zeit geworden sind, hat sich die “weibliche” Perspektive auf die Welt gewandelt. Deswegen ist ein anderer Blick notwendig geworden. Diese Ortseinnahme der Frauen ist der Ausgangs-Punkt für die Einladung zum Diskurs über die Wahrnehmung die geschlecht-spezifisch ist.

- **Programmschwerpunkt III: Das Fremde**

Das Ausstellungskonzept versucht den Begriff vom “Fremden” mit dem Begriff des “Unbekannten” am Beispiel von zwölf interaktiven Erlebnis-Installationen zu verknüpfen. In unserem Verständnis bedeutet der Begriff “das Fremde” sehr oft etwas Bedrohliches, während uns der Begriff “das Unbekannte” vielmehr ein Abenteuer des Entdeckens und Erforschens verspricht.

- **Programmschwerpunkt IV: “lak-tit-tulak”**

Dass unsere Sicht durch unsere kulturelle und soziale Herkunft bestimmt ist, zeigt uns eine nordkalifornische Indianersprache Maidu. In dieser Sprache werden die Farben des Farbenspektrums mit drei Wörtern “lak”, “tit” und “tulak” bezeichnet. Mit dieser Veranstaltungsreihe werden die interkulturellen

184 Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des “Tröpferbades” im Grazer Augarten. Graz 1992, 47.

Wahrnehmungsunterschiede, denen wir mit unseren Nachbar/innen begegnen, untersucht.

- **Programmschwerpunkt V: Die Wiederentdeckung der Langsamkeit**

Das ist mit der Unterbringung der mechanisch-optischen Lichtskulptur möglich. Diese Lichtskulptur wird mit Hilfe des Heliostaten ein nicht veränderndes Abbild der Sonne projizieren. Damit wird die "Bewegungslosigkeit" der Erde gegenüber der Sonne suggeriert.¹⁸⁵

Die interaktiven Wahrnehmungs-Installationen wurden bereits in der zweiten Phase beschrieben.

- **Programmschwerpunkt VI: Die Lern- und Studienwerkstätten im Museum der Wahrnehmung**

"Wer bin ich? Wie funktionieren meine Sinne? Was ist mein Geist? Ist die Welt so beschaffen, wie ich sie wahrnehme? Wer bist Du? - Es sind im Grunde die Ältesten Fragen der Menschheit, die im Museum der Wahrnehmung aufs Neue gestellt werden. Und es sind zugleich die aktuellsten Fragen der Gegenwart. Denn welche Strategien der Wahrnehmung wir beispielsweise in unseren alltäglichen sozialen Kontakten in unserem Umgang mit unserer Umwelt oder in unserem Zugang etwa zu den Naturwissenschaften einsetzen, das bestimmt die Richtung unserer sozialen, ökologischen und wissenschaftlichen Haltungen."¹⁸⁶

Das Museum der Wahrnehmung hat für die Lehrausgänge "ich und Welt" ein neues Konzept entworfen, das sich seit der Gründung des Museums gut bewährt hat. In dem entworfenen Konzept wird die Führung durch die Pavillons mit curriculumbezogenen und fächerübergreifenden "Lern- und Studienwerkstätten" verbunden.

Bevor die Lehrer/innen mit ihren Klassen das Museum der Wahrnehmung besuchen, werden sie zu einem Kontaktgespräch eingeladen. In diesem Gespräch versuchen die Tutor/innen des Museums der Wahrnehmung die lehrplanbezogenen Zugänge zu verschiedenen Wahrnehmungsphänomenen vorzustellen.

Die Themen für entgegengesetzte Schulfächer sind ganz unterschiedlich. So werden die Funktionsweisen des Auges für die Fächer wie Biologie oder Physik zum Thema gemacht.

¹⁸⁵ Vgl. Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 47-49.

¹⁸⁶ Ebd., 60.

Für Mathematik und Geometrie werden die Elemente unserer Raumwahrnehmung zum Thema gemacht. Das Thema Perspektive ist für die bildnerische Erziehung von großer Bedeutung, während die kinästhetische Körpererfahrung für die Leibeserziehung wichtig ist und für den Sprachunterricht die Modelle von Repräsentationssystemen wichtig sind. Für die Fächer Psychologie und Philosophie sind Experimente zur Konstruktion von Realität von großer Bedeutung.

Die Tutor/innen des Museums der Wahrnehmung bereiten gemeinsam mit den Lehrer/innen die Arbeitsunterlagen für die einzelnen Werkstätten vor. Diese Werkstätten ergänzen die individuellen Wahrnehmungserfahrungen und stellen diese in Bezug zum Unterrichtsinhalt dar.

Im MUWA wird die Wahrnehmung als gemeinsames konstitutives Element von Wissenschaft, Kunst und individueller Erfahrung gefördert und weiterentwickelt, weil eine entwickelte Wahrnehmungsfähigkeit einen wichtigen Beitrag in Persönlichkeitsentwicklung leistet.¹⁸⁷

3.3.3.K Licht statt Stein - Das architektonische Konzept

• Funktion

Im Konzept des MUWA wird das Volksbad nur im nördlichen Teil des Untergeschosses transferiert und der neue Zugang erhalten. Als Lösung für die Rollstuhlfahrer/innen wird der Zugang über die überdachte Hebebühne sowohl am Haupteingang als auch in das Volksbad gelöst. Der Haupteingang liegt 2 Meter über dem Terrain. Zusammen mit der Rampe, führt die Haupttreppe zu dem Eingang. Das Foyer wird durch den neu errichteten Windfang betreten. Hier befindet sich der Museumsshop mit Informations- und Kassapult und ein kleines SB-Buffer. Schon im Foyer werden die Umrisse des OKTOGONS sichtbar. Der Ausstellungs- und Veranstaltungsraum ist 100m² groß. Man betritt den Raum vom Foyer aus rechts. In diesem Raum kann man eine Zuschauertribüne für 80 Sitzplätze errichten. Im Zentrum ist statt oktogonalen Kaminmauerwerkes ein Lichtkamin gedacht. Um die größtmögliche räumliche Verbindung zuzulassen, wird die achteckige Mittelmauer zur Hälfte abgetragen. Diese Hälfte der Mauer wird durch drei Säulen ersetzt. Die neuen Stiegenhäuser wurden hier gebaut um einen ungestörten Betrieb in den verschiedenen Museumsbereichen zu ermöglichen und um eine interessante räumliche Verschneidung im Inneren des Gebäudes zu erreichen.

Der zentrale Oktogonraum befindet sich im Untergeschoss,

¹⁸⁷ Vgl. Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 60-61.

zusammen mit dem Samadhi-Tank-Bereich und den zusätzlichen Sanitäreinrichtungen. Der Großteil des Untergeschosses ist als Volksbad erhalten geblieben und wird so genutzt. Das Obergeschoss über dem Hauptachteck ist für die Bibliothek und die Galerie für die Museumsleitung gedacht. Die Bibliothek wird sowohl durch die Lichtschlitze über den Fenstern als auch durch den Lichtkamin beleuchtet. Die Galerie ist mit zusätzlichen Fenstern versehen.

- **Konstruktion und Materialien**

Da der bestehende Mauermassivenbau sanierungsbedürftig ist, wird der Abbruch des alten Kaminmauerwerks empfohlen. Deswegen mussten die inneren achteckigen Geschossdecken mit Stahlbeton erneuert werden. Der Landeskonservator für Stmk. des Bundesdenkmalamtes ist mit der Substituierung des Kaminmauerwerks mit der Lichtkaminkonstruktion einverstanden. Im Fußboden sollte eine Hartglasplatte an Stelle der einzelnen Lichtkaminöffnungen eingebaut werden. So wird die Begehrbarkeit im Alltag ermöglicht, und bei Bedarf können diese Glasplatten im Fall von besonderen Lichtvorführungen entfernt werden. Nach seiner ursprünglichen Form wird der Kaminkopf in Stahl nachgebaut und soll eine Spiegelfläche (Heliostat) beherbergen.

- **Fassade**

Für die Fassade ist eine möglichst sparsame Restaurierung in Putz vorgesehen, mit historisch leichter Bänderung, Sockel und Betonung der Ecken mittels Scheinwerfern. Das MUWA soll unter größtmöglicher Schonung der Bausubstanz in die bestehenden Form integriert werden. Es sollte auch einen würdigen Beitrag im Sinne von Revitalisierung von alten Gebäuden mit zukunftsorientierten Inhalten leisten.¹⁸⁸

188 Vgl. Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992, 63-64.

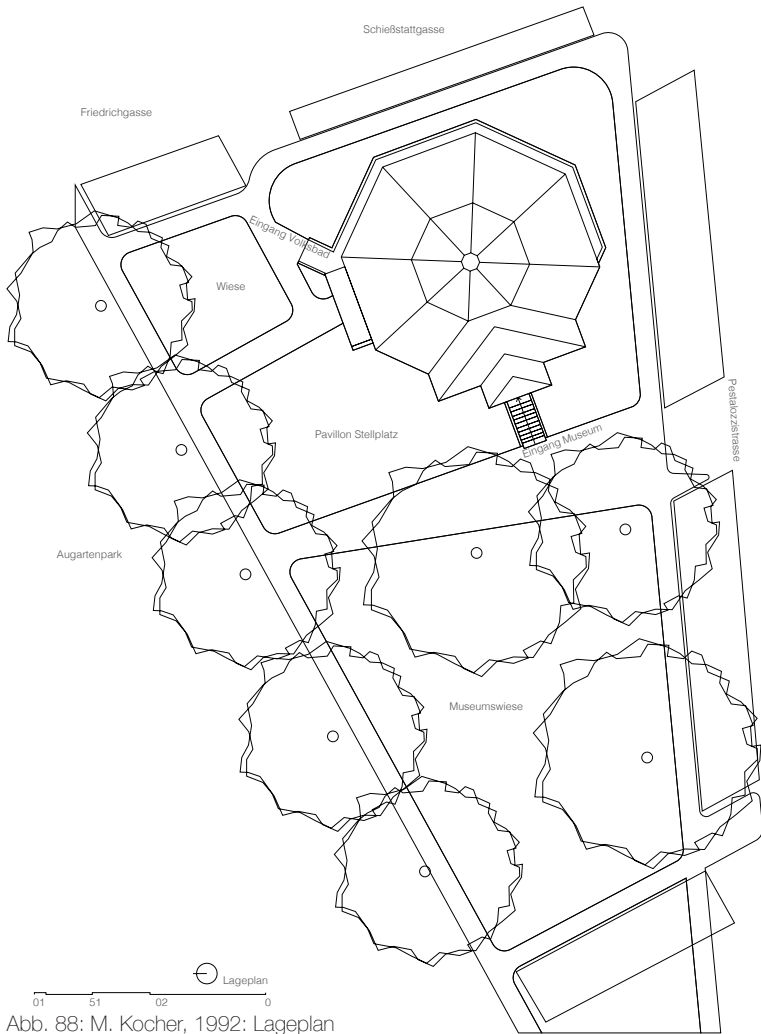


Abb. 88: M. Kocher, 1992: Lageplan

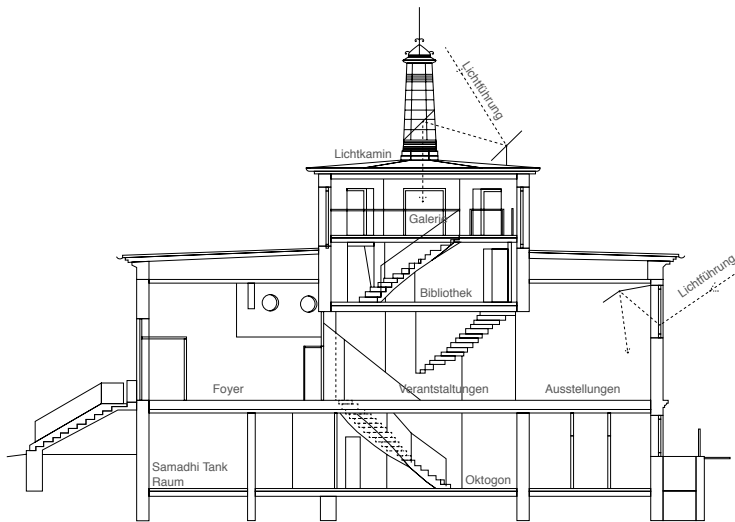


Abb. 89: M. Kocher, 1992: Schnitt

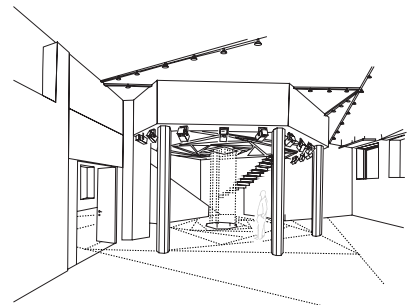


Abb. 90: M. Kocher, 1992: Innenraumperspektive

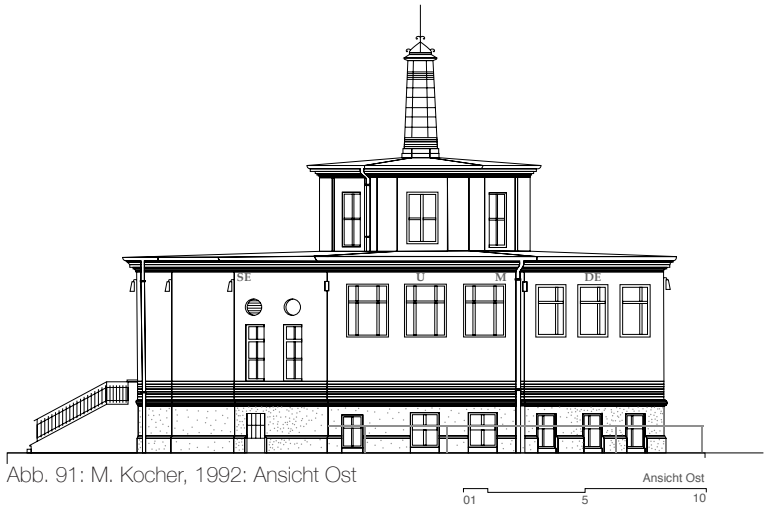


Abb. 91: M. Kocher, 1992: Ansicht Ost

Ansicht Ost
0 1 5 10

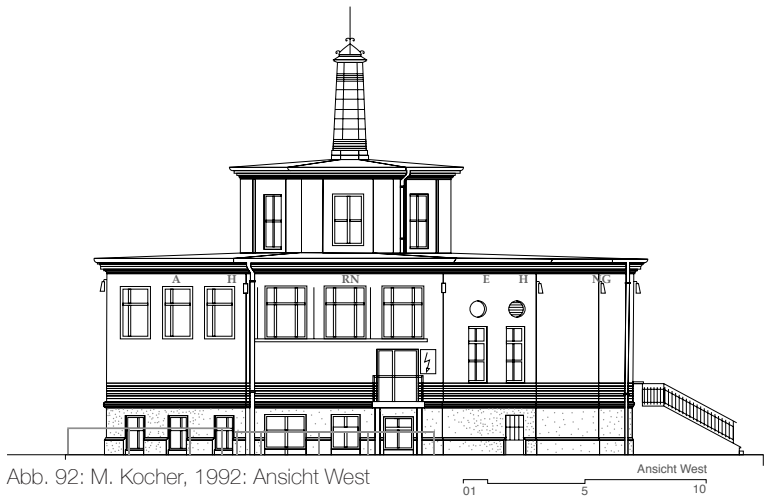


Abb. 92: M. Kocher, 1992: Ansicht West

Ansicht West
0 1 5 10

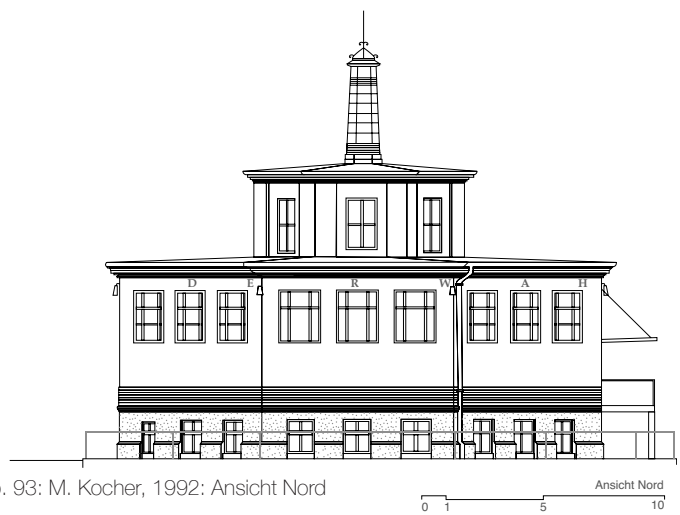


Abb. 93: M. Kocher, 1992: Ansicht Nord

Ansicht Nord
0 1 5 10

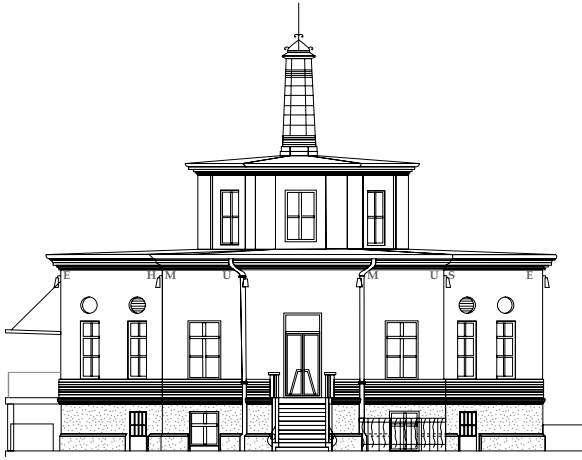


Abb. 94: M. Kocher, 1992: Ansicht Süd

0 1 5 10
Ansicht Süd

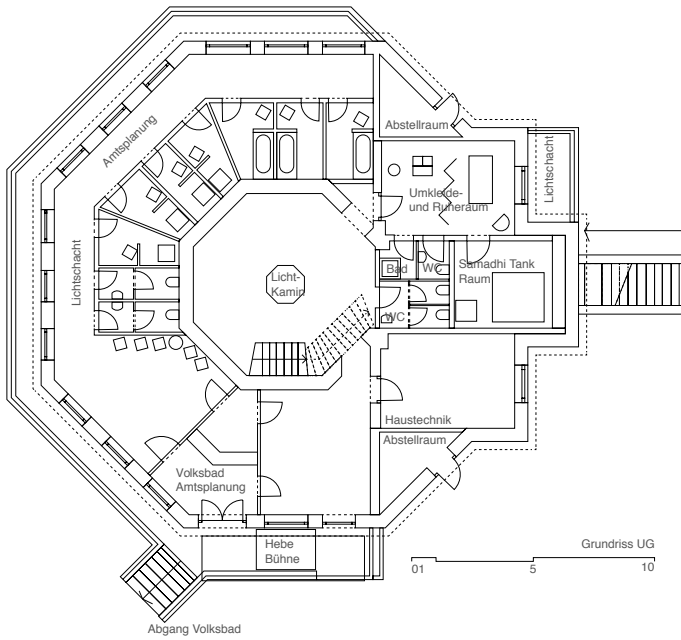


Abb. 95: M. Kocher, 1992: Grundriss UG

0 5 10
Grundriss UG

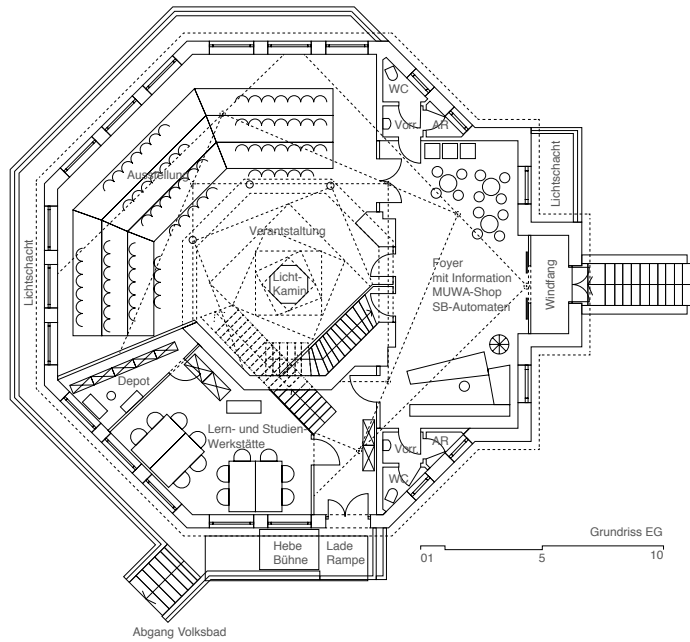


Abb. 96: M. Kocher, 1992: Grundriss EG

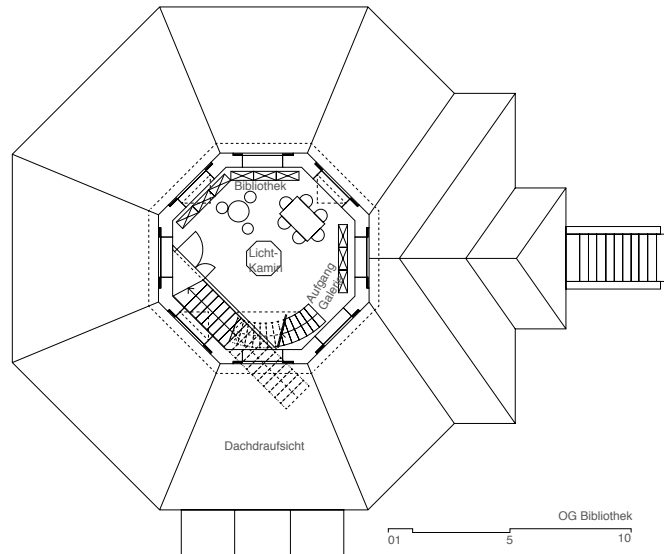


Abb. 97: M. Kocher, 1992: OG Bibliothek

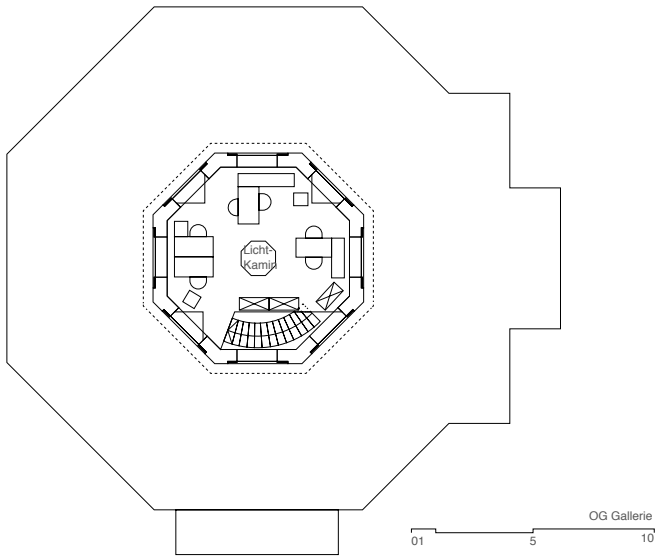


Abb. 98: M. Kocher, 1992: OG Galerie

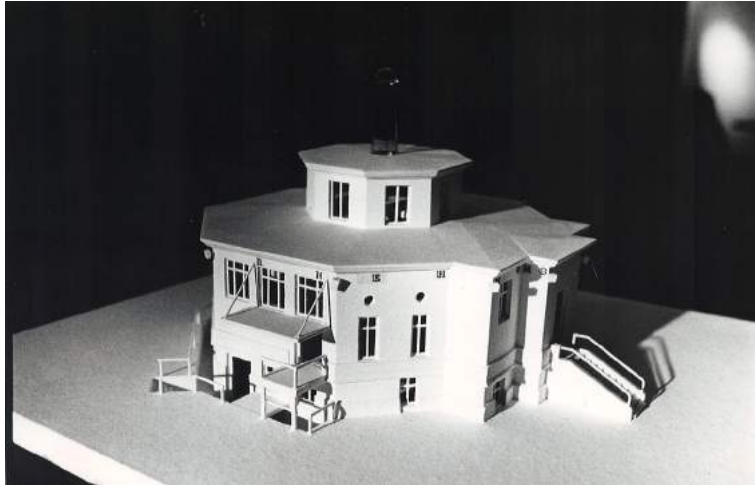


Abb. 99: M. Kocher, 1992: Modell des MUWA



Abb. 100: M. Kocher, 1992: Modell des MUWA

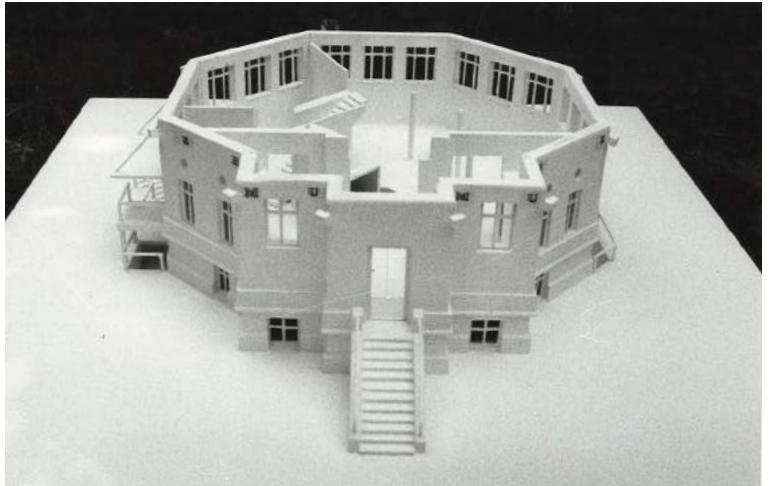


Abb. 101: M. Kocher, 1992: Modell des MUWA



Abb. 102: M. Kocher, 1992: Modell des MUWA

3.3.3.L Das Betriebskonzept

“Das Museum der Wahrnehmung versteht sich als innovatives Element der österreichischen Museumslandschaft und will innerhalb der nächsten drei Jahre diesen Status regional und international festigen und sichern.”¹⁸⁹

Um dieses Ziel zu erreichen, soll das Museum der Wahrnehmung einige Kriterien erfüllen.

Das MUWA wird von einem professionellen Management geführt. Es erstellt korrekte Ressourcenplanungen und berücksichtigt die humanitären und ökonomischen Prinzipien. Das MUWA entwickelt optimale Produktnutzung mit der sorgfältigen und sparsamen Verwendung der erforderlichen Mittel. Durch nationale und intellektuelle Außenaktivitäten wird es dem MUWA gelingen eine Imagesteigerung zu schaffen.¹⁹⁰

3.3.4 Reaktionen der Behörden - Lichtskulptur

Nach der Machbarkeitsstudie bat das Magistrat um Baubewilligung für innere Umbauten und Veränderungen des äußeren Erscheinungsbildes für das Gebäude in der Friedrichgasse 41. Die Sachverständigenkommission hat aufgrund der “örtlichen Begehung” seitens der Altstadt, ein Gutachten mit “negativem” Bescheid retourniert. Der Grund dafür war eine der Bestimmungen des Altstadterhaltungsgesetzes, welche die nachteilige Veränderung des Erscheinungsbildes verboten hat. Daher gab es für die Planung des Lichtschachts keine Einwände. In einem Interview hat Werner Wolf erklärt, dass die Altstadtkommission ein Veto ausgesprochen hat, obwohl das Bad nicht in deren Kompetenz fiel.

Dannach waren für die Substanz-Sanierung des Oktogons die Mittel vorhanden und die Renovierungsarbeiten wurden zu Beginn des Jahres 1993 begonnen.¹⁹¹

3.3.5 Das MUWA - “steirischer herbst ’94” und “steirischer herbst ’95”

Die renommierte österreichische Fotografin Margherita Spiluttini stellte im Rahmen des Kulturfestivals “steirischer herbst ’94” eine Fotodokumentation der Badearchitektur der 50er Jahre des Volksbades “Tröpferbad” in der Friedrichgasse aus (Abb.103-106). Der Badebetrieb, der noch immer in Funktion war, musste für die Bestandsaufnahme unterbrochen werden. Das Thema “Abbruch und Abschied” hat sowohl den materiellen Abbruch als auch den Abschied von menschlichen Beziehungen widergespiegelt. Mit der Fortsetzung dieser Bildserie



Abb. 103: Margeritha Spiluttini, 1994, Fotodokumentation Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 104: Margeritha Spiluttini, 1994, Fotodokumentation Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini

189 Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des “Tröpferbades” im Grazer Augarten. Graz 1992, 72.

190 Vgl. Ebda., 72.

191 Vgl. Flois 2003, 192-193.



Abb. 105: Margeritha Spiluttini, 1994, Foto-
dokumentation
Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto:
Margherita Spiluttini



Abb. 106: Margeritha Spiluttini, 1994, Foto-
dokumentation
Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto:
Margherita Spiluttini

wurde zugleich das Ende des früheren Badzustands gezeigt. Die Wahrnehmungsinstallation "Luftbad" war der Beitrag des Museums der Wahrnehmung für den "steirischen herbst '95". Diese Installation wurde im Stadtpark eröffnet. Der/Die Besucher/in konnte sich auf ein Fahrrad setzen um einen Riesenventilator über ein Pedal in Schwung zu bringen. So hat sich der/die Besucher/in "rauen Wind" um die Ohren blasen lassen können.¹⁹²

3.3.6 Das MUWA - die Trennung

Im Jahr 1994 stand die Eröffnung des "Museums der Wahrnehmung im Oktogon" noch immer in der Ferne, weil es ungewiss war, in welchem Zustand das Gebäude an das MUWA übergeben werden würde. Das MUWA legte im August 1995 eine aktualisierte Studie vor. Darin verwies das MUWA auf die Erfolgsbilanz der fünf Jahre seines Bestehens. In den 5 Jahren gab es mehr als 100 000 Besucher/innen in den Pavillons des MUWA im Grazer Stadtpark und bei den Ausstellungen im In- und Ausland. In diesem Zeitraum wurden auch ungefähr 2000 Lern- und Studienwerkstätten organisiert.

Die Stadt Graz hat dem MUWA den bisherigen Standort der Pavillons im Stadtpark ab Ende 1995 untersagt. Deswegen musste das MUWA die Studie von 1992 mit einem aktualisierten Raum- Nutzungskonzept für das Oktogon ergänzen, so dass das MUWA die Ausstellungstätigkeit und Lern- und Studienwerkstätten ab Herbst 1996 fortsetzen konnte. Mit einem Gesamtbudget von 8 Millionen Schilling war die neue Etappe für das Oktogon fixiert und die Eröffnung war mit Oktober 1996 festgelegt.

Danach hat das MUWA-Büro den Pavillon "Cafe Paradox" zum Verkauf angeboten und damit war die Trennung angesagt.¹⁹³

3.3.7 Die Eröffnung des Museums der Wahrnehmung im OKTOGON 1996

Der "steirische herbst '96" endete am 26. Oktober 1996 mit der Eröffnung des Museums der Wahrnehmung unter dem Motto "Kunst enttrivialisiert Leben (art enttrivializes life)". Das Team des Museums der Wahrnehmung hat durch das vielfältige "Openingprogramm" und einem "Opening Symposium" eine Reihe von Kooperationspartnern und Sponsoren gewonnen. Die wichtigsten Kooperationspartner des MUWA waren die Steirische Kulturinitiative und "steirischer herbst". Das Programm haben die zeitlich begrenzten Ausstellungen der Fotoarbeiten von Margherita Spiluttini und von "5 Guckkasten" von Lau-

¹⁹² Vgl. Flois 2003, 197.

¹⁹³ Vgl. Ebda., 198.

ra Kikaukas ergänzt. Weitere Ausstellungen waren die "Seh-Maschine" von Alfons Schilling, die akustische Installation "Im Auge des Zyklon II", die taktilen Bildtransformationen mit dem Titel "Das Ende der Bilder" von Werner Rauch, Gunther Winkler und Fritz Stiper und die Installation "Platonische Körper" von Hartmut Skerbisch.

Nach den Grußworten von Bürgermeister, Unterrichtsminister, Kulturreferent und anderen, war die Taufrede von Heinz von Foerster zur Eröffnung des Museums der Wahrnehmung das Highlight.

3.3.7.A Heinz von Foerster im Museum der Wahrnehmung

"Als der Austro-Amerikaner Heinz v. Foerster-Neffe Ludwig Wittgensteins-, ein Pionier des Radikalen Konstruktivismus und einer der innovativsten Vordenker in der Wissenschaftsszene der Gegenwart gefragt wurde, was er davon hielte, wenn in Köln in den 90er Jahren ein "Museum der Zukunft" zum Thema Wahrnehmung eingerichtet werde, da antwortete er: Das wahrscheinlich erste Museum der Zukunft dieser Art, das "Museum der Wahrnehmung" gäbe es bereits; seit 1990 in Graz!"¹⁹⁴

Als Heinz von Foerster zum ersten Mal über das Museum der Wahrnehmung gelesen hat, war er von der Idee begeistert. Da hat er sich gedacht: "Donnerwetter, die verstehen was!"¹⁹⁵

Es gehört ein gewisser Mut dazu, sich im Museum mit dem Thema Wahrnehmung zu beschäftigen. Es ist ein ungehörter Fortschritt, Wahrnehmen in einem Museum wahrnehmen zu dürfen.

Er hat in seiner Taufrede zur Eröffnung des Museums der Wahrnehmung im Oktogon am 26.10.1996 das Thema Wahrnehmung in drei Kapitel geteilt. Für ihn ist Wahrnehmen ein politisches, kultur-soziologisches und logisch-philosophisches Problem.

Wir lernen in der Schule, dass Wahrnehmung eine Art von Abbildung ist. Mit dieser Idee wird man keine Verantwortung dafür übernehmen, was man sieht. Man erklärt nur das, was man mit seinen Sinnen wahrnehmen kann. Z.B. wenn man eine Schachtel sieht, sagt man einfach, dass man eine Schachtel sieht. Wenn wir aber die Wahrnehmung als ein politisches Problem betrachten, dann übernehmen wir Verantwortung für unsere Beschreibungen. Wenn wir eine Situation beschreiben, die sich nie mehr wiederholen kann, dann existiert nur unsere

194 MUWA Archiv: Die Wohnen des Alltäglichen

195 Wolf 2013, 65.

Beschreibung dieser Situation. "Es ist so, wie ihr es sagt!"¹⁹⁶
Im zweiten Teil seiner Vorlesung hat er über das Thema "Kunst enttrivialisiert das Leben"¹⁹⁷, das im Rahmen der Veranstaltung "steirischer herbst '96" im Mittelpunkt war, geredet. Wenn man über Trivialisierung tiefer nachdenkt, hat das noch tiefere Bedeutung. Jedes Kind ist eine nichttriviale Maschine, aber jedes Kind wird in eine staatliche Trivialisierungsmaschine, genannt Schule geschickt und wird aus der Schule als ein Mensch, der eine triviale Maschine ist, ausgehen.

Im dritten Kapitel, das soziokulturelle Kapitel, hat er versucht zu erklären, wie wir sehen. Die meisten Menschen können nur das sehen, was sie auch erklären können. Wenn man etwas sehen lernen will, muss man versuchen, irgendwelche Erklärungen bzw. Interpretationen des betrachtenden Objekts zu vermeiden. Da hat er empfohlen, dass man versuchen soll, das Betrachtende zu genießen.¹⁹⁸

Die Museumsvernissage war so gut besucht, dass die Leute auch draußen in einer Reihe gestanden sind.

3.3.8 Die Änderungen im architektonischen Konzept

Obwohl im architektonischen Konzept von Michael Kocher viele Änderungen passiert sind, ist es ihm gelungen, den Eingangsbereich zu einem großen Foyer zu eröffnen. Das Dachgeschoss, das ursprünglich als Trockenraum benutzt wurde, war in zwei Ebenen geteilt. In der ersten Ebene war ein Ausstellungsbereich, und in der zweiten Ebene ein nicht öffentlicher Bereich mit einer Bibliothek und ein Büroraum für die Mitarbeiter/innen. Dieses Obergeschoss wurde vom Linzer Designer Friedrich Stiper gestaltet. Die ursprüngliche Holzwischendecke wurde durch die Stahlkonstruktion mit der massiven Holzdecke ersetzt. Die betretbaren Glaselemente dienen dazu, dass sie das Tageslicht von den hochliegenden Fenstern in die Galerie darunter leiten. Das neue Museum bietet eine Nutzfläche von mehr als 400m².

Die Sanierungs- und Umbaukosten für das "Tröpferlbad" übernahm die Stadt Graz, in deren Besitz das Bad auch war.¹⁹⁹

196 Ebd., 66.

197 Ebd., 69.

198 Vgl. Wolf 2013, 65-72.

199 Vgl. Flois 2003, 204-207.

3.3.9 Die Installation "Samadhi-das Bad"

Für das Museum der Wahrnehmung ergab sich im Rahmen des urbanen EU-Pilotprojektes "e.i.m.a.s.- ein Leben mit allen sinnen", die Möglichkeit, die neue baukünstlerische Wahrnehmungsinstallation im Souterrain des Hauses in Angriff zu nehmen. Diese Installation ist die Einrichtung des Samadhi-Bads. Das Projekt war das einzige österreichische Projekt, das unter 600 Einreichungen einen Zuschlag erhielt. Der Grund dafür war das Vorhaben des Projektes, "Kulturarbeit als soziale Dienstleistung" anzubieten.

Das Museum der Wahrnehmung gab die Arbeit an die "Wahrnehmungsinstallation Samadhibad" ab. Das Museum hat einen Wettbewerb ausgeschrieben, zu dem sechs österreichische Architektinnen eingeladen waren. Die Entscheidung fiel auf den Entwurf von der Architektin DI Anna Popelka (Abb.107). Sie hat eine originelle Einraum-Lösung für den neuen Badebereich angeboten. Mit ihrem Entwurf hat sie den bloßen Funktionsanspruch in ein klares architektonisch-künstlerisches Konzept transformiert. Sie hat auch die technologische Infrastruktur auf ökonomische und funktionale Weise integriert.

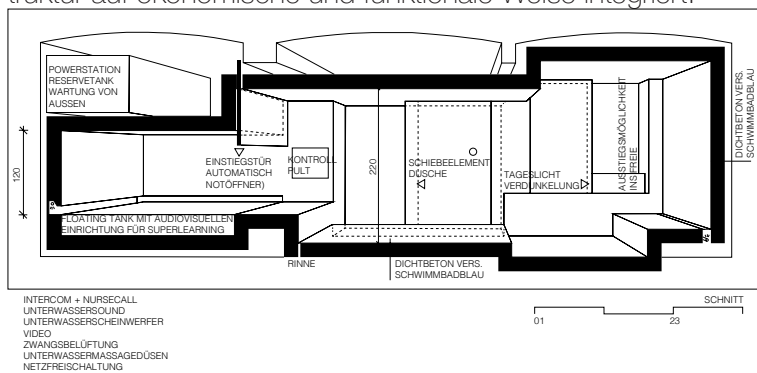


Abb. 107: DI Anna Popelka, 1998, Entwurf für das Samadhibad

Der Erfinder des Samadhi-Tanks ist John C.Lilly. Seine Erfindung zielte auf körperliche und mentale Entspannung. Im Laufe seiner Forschung hat er sich immer mehr von neurophysiologischen Phänomenen entfernt. Er wandte sich intensiver an die Psyche und an das Bewusstsein mit der Frage "was passiert, wenn nichts passiert".

Die Wahrnehmungsinstallation "Samadhi-Das Bad" wurde im Zeitraum von Ende 1997 bis Mai 1999 errichtet und am 28.5.1999 offiziell eröffnet unter dem Titel "arts+relaxation" eröffnet. Das ist die erste Anlage dieser Art, die in Österreich installiert wurde, und in Europa ist das das erste Projekt, wo ein Samadhi-Bad in den künstlerischen Kontext eines Museums integriert wird.(Abb.108-109)²⁰⁰



Abb. 108: Margherita Spiluttini, 1999, "Samadhi - Das Bad" Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini



Abb. 109: Margherita Spiluttini, 1999, schwerelos schweben im "Samadhi - Das Bad" Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini

04

DAS MUWA HEUTE



Abb. 1: MUWA Heute





Legende:

1. Frida&Fred Kindermuseum
2. Kindergarten Friedrichgasse
3. Steiermärkische Gebietkrankenkasse
4. Landesgericht für Zivilrechtssachen Graz
5. AMS Graz Ost | Postamt | Studentenheim home4students
6. Merkur Versicherung
7. Bezirksgericht Graz-Ost
8. Bundeshandelsakademie und Bundeshandelsschule
9. Vogl & Co. Autoverkaufs GmbH
10. Jakominiplatz

11. KIZ-Royalkino
12. Finanzamt
13. Modeschule Graz HBLA, TAO (Theater am Ortweinplatz)
14. Steyrrergasse (Remise)
15. Josefskirche
16. Volksschule Brockmann
17. Augartenbad
18. Augarten Park
19. Bezirksgericht Graz-West
20. Volksschule Graz "Bertha von Suttner"
21. Synagoge Graz
22. Griesplatz
23. Polizeiinspektion Graz

24. Golden Nugget
 25. Genossenschaftliche Wohnanlage
 26. Bauten Neuholdau
 27. Wohnhaus Steyrrergasse
- A** Bus-Haltestelle Jakominiplatz
 - B** Bus-Haltestelle Museum der Wahrnehmung
 - Bus-Linie 34 und 34E
 - Wanderweg 10 Min
 - ==== Augartenbrücke
 - ==== Bertha von Suttner Friedensbrücke
 - ■ ■ Bezirk Jakomini Grenze



0 100m 500m

Abb. 2: Analyse der Städtebäuliche Situation

4. DAS MUWA HEUTE

Das Konzept des Museums der Wahrnehmung hat am Anfang als Museum on Tour eine nomadisierende Existenz gehabt. Die mobile Einrichtung des Museums der Wahrnehmung ist mit der Zeit kaputt gegangen und der nächste logische Schritt war, eine feste Behausung für das Museum zu suchen. Das Konzept des Museums musste sich in dieser Phase ändern und dem neuen Standort anpassen.

Obwohl die Grundprinzipien des Museums der Wahrnehmung immer gleich geblieben sind, und das pädagogische Konzept eine Basis für die Lernwerkstätten gewesen ist, befindet sich das MUWA seit 1996 auch heute noch in einem ständigen Wandel, der als Work in Progress ("museum in progress") mit gleichem Standort - am Rand des Augarten Parks - in der Friedrichgasse 41, zu verstehen ist.

4.3.1 Städtebäuliche Situation

Das Volksbad/MUWA befindet sich am nordöstlichen Eck des städtischen Augartens. Es ist im Bezirk Jakomini der südlich von der Innenstadt gelegen ist. Wegen seiner Position kann man das Museum der Wahrnehmung vom Jakominiplatz entweder in 10 Minuten zu Fuß erreichen, oder mit der direkten Buslinie 34 und 34E. In der Nähe vom MUWA befinden sich weitere Institutionen: die Handelsakademie, die Gebietskrankenkasse, das Bauamtsgebäude, das Autohaus Vogl, das KIZ und weitere Institutionen die in der Abb.115 dargestellt sind.

Der Augartenpark liegt genau an der Grenze zwischen dem VI Bezirk Jakomini und dem V Bezirk Gries. Die Abgrenzung zwischen den zwei Bezirken stellt der Fluss Mur dar. Der Augartenpark ist mit dem Augartensteg, der Augartenbrücke und der Bertha von Suttner Friedensbrücke direkt mit dem Bezirk Gries verbunden. Das macht die wichtigen Institutionen in diesem Bezirk leicht erreichbar.

Da die Friedrichgasse als Strassenrückbau geplant ist, ist das eine Zone des beruhigten Verkehrs. Der Park Augarten ist, mittels Parkerweiterung der Museumswiese, in das Museum miteinbezogen.

4.3.2 Das Konzept

Im Museum der Wahrnehmung wird unsere alltägliche sinnliche Wahrnehmung, die uns selbstverständlich scheint, in Frage gestellt. Durch einen Prozess individueller und gemeinschaftlicher Inszenierung von Wirklichkeit, wird die Wahrnehmung mittels Installationen spürbar gemacht. Um das zu schaffen, ist

das MUWA als Ort der Entschleunigung, der Verlangsamung, der Achtsamkeit und des Innehaltens konzipiert.

Die Kunstvermittlung wird im MUWA mittels Ausstellungen, Installationen und Workshops als soziale Dienstleistung definiert.²⁰¹

4.3.3 Die Wahrnehmungs-Installationen des Museums der Wahrnehmung

Parallel zu der ständigen Ausstellung von Wahrnehmungs-Installationen bietet das Museum der Wahrnehmung neben Workshops und Seminaren, auch ständig wechselnde Kunstausstellungen. Hier sind Objekte ausgestellt, die von Künstler/innen, Designer/innen, Wahrnehmungspsycholog/innen und Techniker/innen konzipiert und realisiert wurden. Was diese Objekte gemeinsam haben, ist ihre Wirkung auf unseren Wahrnehmungsapparat.

Die Irritation, die Störung, die Paradoxien und Mehrdeutigkeit, die die Besucher/innen mit Hilfe der Installationen des Museums der Wahrnehmung erleben, werden zwischen unserer Wahrnehmung und unserem Denken offenbart.

Die Aufgabe dieser Installationen ist in drei Zielsetzungen zu vereinen: die Entwicklung und die Schärfung der individuellen Wahrnehmung und das Ablegen der persönlichen WahrnehmungsfILTER; mit der Wirkungsweise sozialer und kultureller WahrnehmungsfILTER, den interkulturellen Aspekt der Wahrnehmung deutlich zu machen; und schließlich, das Schaffen einer Grundlage für einen gemeinschaftlich ökologischen solidarischen Umgang mit der Welt, mit Hilfe der entwickelten Wahrnehmung der Vielfalt persönlicher Wirklichkeiten.²⁰²

4.3.3.A Die ständige Ausstellung des Museums der Wahrnehmung

Zu der ständigen Ausstellung des Museums der Wahrnehmung gehören folgende Wahrnehmungsinstallationen: Benham, Taktiloskop, Sehmaschinen 1-6, Mixed Identity Mirror, Alfons Schilling Sehmaschinen (Pseudoskope), Chartres, das Würfelspiel, Magic Window, Fidschi und Grassofa.²⁰³

• Benham (wie wir Farbe erfinden)

Das ist eine Scheibe, an der ein schwarz-weißes Muster aufgetragen ist (Abb.3). Nachdem sie in Drehung versetzt wird, werden an der Scheibe unterschiedliche Farben erkennbar. An Stelle der konzentrisch angeordneten Kreise auf der Scheibe



Abb. 3: Benham

201 Vgl. MUWA Archiv: "Die Wahrnehmungs-Installationen des Museums der Wahrnehmung"

202 Vgl. MUWA Archiv: "Wahrnehmung gestaltet die Welt"

203 Vgl. Ebda.



Abb. 4: Taktiloskop

sind die Farben blau, grün und rot zu erkennen. Wenn sich die Drehung verlangsamt, erscheint auch die gelbe Farbe. Die Frage, die wir uns stellen sollten ist, woher diese Farben kommen, wenn wir sie in Wirklichkeit nicht sehen. Mit dieser Scheibe wird uns demonstriert, dass wir die Farben mit unserem visuellen System erfinden. An dem Beispiel wird uns ein besonderer Grenzfall unserer visuellen Wahrnehmung demonstriert.²⁰⁴

- **Taktiloskop (wir sehen nicht nur mit den Augen)**

Das Museum der Wahrnehmung hat das Institut für Elektromechanik der Technischen Universität Graz beauftragt, den Prototypen für das Taktiloskop (Abb.4) zu entwickeln. Das ist ein Sessel, in dessen Lehne Hubmagnete installiert werden. Die durch diese Hubmagnete in Bewegung gesetzten Stifte übermitteln ein Bild auf dem Rücken der Person, die auf dem Sessel sitzt. Die Berührungsbilder konnten über die Matrix, die Umrisse wiedergeben, wobei man erkennen konnte ob sich eine oder mehrere Personen vor dem Stuhl aufhalten und in welche Richtung sich diese Personen bewegen. Mit geschlossenen Augen wird die Aufmerksamkeit auf die Art der Berührung ausgerichtet. So gewinnt die Person das Gefühl, dass sie mit dem Rücken sehen kann.²⁰⁵

- **Sehmaschinen 1-6 (Raum-Erfahrung ist Raum-Erfindung)**

Das ist eine Reihe von stereoskopischen Aufnahmen mit einem gemeinsamen Thema: " Wie nehmen wir "Räumlichkeit" wahr und wie "wahr" ist diese Räumlichkeit"²⁰⁶. Die Bilder, die sich in diesen Sehmaschinen befinden reden uns ein, dass wir Raum erfinden. Wenn wir die Bildpaare getrennt sehen, sind das zwei flache Bilder, die uns mit den zwei kleinen Spiegeln eine dreidimensionale Szene zeigen.²⁰⁷

Die Sehmaschinen 1 bis 6 wurden schon im dritten Kapitel erklärt.

- **Mixed Identity Mirror (Im Spiegel verschmelzen innen und außen)**

Das ist ein Experiment mit halbdurchlässigem Spiegel, dass uns durch ein Spiel die Metaphorik unserer Begegnung mit uns selbst, aber auch mit der anderen Person zeigt. Dieses Experiment kann nur zu zweit durchgeführt werden.²⁰⁸

204 Vgl. MUWA Archiv: "Wahrnehmung gestaltet die Welt"

205 Vgl. Ebda.

206 Ebda.

207 Vgl. Ebda.

208 Vgl. Ebda.

Diese Installation wurde bereits im dritten Kapitel erklärt.

- **Alfons Schilling Sehmaschine (Pseudoskope)**

Diese Sehmaschine (Abb. 5) stellt für den/die Beobachter/in die Welt auf den Kopf: "Was vorne ist, scheint hinten zu sein, was innen ist, scheint außen zu sein, was oben ist, scheint unten zu sein"²⁰⁹. Die Aufmerksamkeit der Beobachter/in wird auf die Verhältnisse der Gegenstände zueinander gerichtet.²¹⁰

- **Chartres (Eine Wahrnehmungs- und Meditations-Skulptur)**

Diese Installation (Abb.6) ist sowohl ein Kunst-Objekt, als auch eine Einladung zu einem verblüffenden Wahrnehmungs-Experiment. Sie lädt den Betrachter dazu ein, durch das Verschieben unseres Blickfeldes, reale Gegenstände verschwinden zu lassen.²¹¹

- **Das Würfelspiel (Weshalb vertauscht der Spiegel rechts und links, nicht aber oben und unten?)**

Eine passende Antwort auf die Frage, warum ein Spiegel rechts und links nicht aber oben und unten vertauscht, wird mit Hilfe dieser Installation unterstützt.(Abb.7)²¹² Eine umfangreichere Erklärung dieser Frage befindet sich im dritten Kapitel, wo das Spiegelphänomen erklärt wird.

- **Magic Window (Das magische Fenster)**

Diese visuelle Täuschung, die auch im dritten Kapitel erklärt wurde, macht uns deutlich, dass die Welt durch unser Blickfeld nicht nur registriert wird, sondern auch interpretiert wird. (Abb.8)²¹³

- **Fidschi (Von der Unsichtbarkeit des offensichtlich Sichtbaren)**

Hier wird deutlich gemacht, dass die Wahrnehmung von Bewegung die Wahrnehmung von ruhenden Gegenständen löscht. Unser Gehirn verarbeitet die visuelle Botschaft so dass die Bewegung eine fokussierte Aufmerksamkeit gewinnt. So löscht unser Denken unser Sehen aus. (Abb.9)²¹⁴

- **Grassofa (Skulptur von Daniel Spoerri)**

Diese Skulptur wurde im Jahr 2000 anlässlich des zehnjährigen Bestandes des Museums der Wahrnehmung, von Daniel



Abb. 5: Pseudoskope

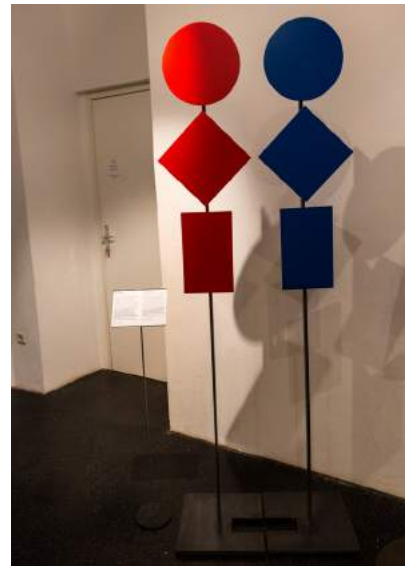


Abb. 6: Chartres



Abb. 7: Das Würfelspiel

209 MUWA Archiv: "Wahrnehmung gestaltet die Welt"

210 Vgl. Ebda.

211 Vgl. Ebda.

212 Vgl. Ebda.

213 Vgl. Ebda.

214 Vgl. Ebda.

Spoerri vor dem Haupteingang des Museums enthüllt. Diese Skulptur passt sich mit den Jahres- und Tageszeiten deren Umgebungsbedingungen an.(Abb. 10)²¹⁵

4.3.3.B Lern- und Studienwerkstätten des MUWA

Das Ziel des Museums der Wahrnehmung ist mit seinen Lern- und Studienwerkstätten die Entstehung und Erfindung von Wirklichkeit erlebbar zu machen. Das wird im Diskurs mit Gruppen von Besucher/innen realisiert.

Der Anteil an WorkshopteilnehmerInnen hat sich in den vergangenen Jahren stabilisiert. Die Inhalte dieser Werkstätten finden die Resonanz im Bereich der Sozialberufe, der Physio- und Ergotherapie, der psychischen Betreuung usw.

Hier werden die Erkenntnisstrukturen innerhalb unserer Wahrnehmung immer wieder hinterfragt, und die Grundprinzipien des offenen Lernens als Grundbausteine dieser Werkstätten gestellt.

Neben den üblichen Museumsführungen und den Ausstellungen, haben die Lern- und Studienwerkstätten es geschafft, das Museum der Wahrnehmung als einen Ort des forschenden Wahrnehmens, Erkennens und Lernens zu definieren.²¹⁶

4.3.3.C Die wechselnde Ausstellung des Museums der Wahrnehmung

Im Museum der Wahrnehmung werden künstlerische Arbeiten aus den Bereichen zeitgenössischer Kunst, Musik, Architektur und Design gesammelt, realisiert und präsentiert.²¹⁷

Das zentrale Thema des Museums der Wahrnehmung ist die Wahrnehmung als Thema der bildenden Kunst. Die konstruktive-konkrete Kunst ist durch die Unterschiedlichkeit der wahrnehmenden Menschen die wahrnehmbare Kunst geworden. Durch diese Unterschiedlichkeit ist die Wahrnehmung eine unendliche Geschichte.²¹⁸

Die konkrete Kunst ist ein Begriff, der 1930 von Theo van Doesburg eingeführt wurde. Diese Richtung der Kunst beruht auf mathematisch-geometrischen Grundlagen. Da sie nichts abstrahiert, was in der materiellen Realität vorhanden ist, kann man nicht sagen, dass diese Kunst "abstrakt" ist. Sie hat keine symbolische Bedeutung und ist durch geometrische Konstruktion erzeugt. Diese Kunstrichtung ist auf sinnliches Erleben ausgelegt. Deswegen ist sie auch ohne jedes Vorwissen und ohne Vorurteile erfassbar. Da die konkrete Kunst nicht die sichtbare

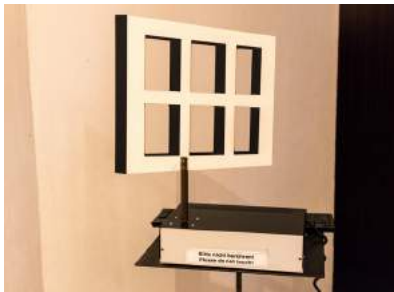


Abb. 8: Magic Window



Abb. 9: Fidschi



Abb. 10: Grassofa

215 Vgl. MUWA Archiv: "Wahrnehmung gestaltet die Welt"

216 Vgl. MUWA Archiv: "Lern- und Studienwerkstätten des MUWA"

217 Vgl. MUWA Archiv: "Die Wahrnehmungs-Installationen des Museums der Wahrnehmung"

218 Vgl. Wolf 2013, 10.

Welt abbilden möchte, bekommen die Farben, Formen, die Linien und die Materialien eine besondere Bedeutung.²¹⁹

Zur Ausstellungseröffnung von Hannes Schwarz im MUWA hat der Künstler, Kurator und Theoretiker Peter Weibel über die abstrakte Bedeutung der Mittel der Darstellung der Malerei geredet. Statt die Mittel der Malerei wie Linie, Fläche, Strich, Farbe, Punkt usw. für die Darstellung der Gegenstandswelt zu verwenden, sind diese Mittel der Malerei selbst dargestellt. Also, eine Linie ist nicht zur Darstellung eines Körpers verwendet, sondern stellt die Linie selbst dar. So werden die Mittel der Malerei in dieser Kunst zu ihren eigenen Mitteln.²²⁰

Für Werner Wolf und für die Philosophie des Hauses war es sehr wichtig, dass der Konstruktivismus in der bildenden Kunst als ein Hilfsmittel verankert ist. Mit dessen Unterstützung und mit wenigen Mitteln, die wahrzunehmen sind, setzt man sich mit einer erfundenen Realität auseinander.²²¹

Die Kriterien für eine Ausstellung im MUWA basieren auf Kunstwerken die der konstruktiven und konkreten Kunst zuzuordnen sind. Diese Werke dürfen weder eine narrative Auffassung haben, noch einen Gegenstand darstellen.²²²

Seit der Eröffnung des MUWA im OKTOGON haben zahlreiche Künstler/innen in diesem Haus ihre Werke ausgestellt. Diet Saylor, Dorá Maurer, Tony Cragg, Hasso von Henninges, István Haász sind nur einige der vielen Künstler/innen, mit denen das Museum der Wahrnehmung zusammengearbeitet hat.

219 https://de.wikipedia.org/wiki/Konkrete_Kunst

220 Vgl. Wolf 2013, 245.

221 Vgl. Wolf 2013, 287.

222 Vgl. Wolf 2013, 295.

4.3.4 Die Lage: MUWA im Augartenpark

Genau an der Grenze zwischen Bezirk Jakomini und Bezirk Gries liegt das Museum der Wahrnehmung im nordöstlichen Teil des Augartenparks.

Die Parkerweiterung der Muesumswiese hat versucht den Park in das Museum miteinzubeziehen.

Mit seinen Kinderspielplätzen, seinem Skatepark, der Hundewiese, dem Outdoor Gym, seiner Nähe zum Murufer und Murradweg, zählt der Augartenpark zu einem der beliebtesten Parks von Graz. Das zeigt auch die Anzahl der Besucher/innen, die an zwei unterschiedlichen Tagen - einem Freitag und einem Samstag - beobachtet und gezählt wurden. Das Ergebnis dieser Recherche war eine bunte Mischung von Besucher/innen des Parks die mit unterschiedlichen Aktivitäten, die in der Tabelle in Abb.124. und 125. dargestellt sind. Diese Zahlen zeigen natürlich nicht die genaue Anzahl von Menschen, aber geben uns eine klare Vorstellung darüber, wie wichtig der Park für die weitere Entwicklung des Museums der Wahrnehmung ist.

Aus diesem Grund ist eine Befragung der Besucher/innen des Augartenparks durchgeführt worden (Abb.126). In dieser Befragung wurde recherchiert, ob die Besucher/innen des Parks das Museum der Wahrnehmung kennen, ob sie wissen wo sich das Museum befindet, was dort ausgestellt ist und ob sie das Museum besuchen möchten.

Die meisten der 100 befragten Besucher/innen wussten ungefähr, dass da ein Museum im Park existiert, aber viele haben gedacht, dass das Museum der Wahrnehmung im Haus von dem Kindermuseum FRieda&freD untergebracht ist. Da die Bushaltestelle den Namen des Museums trägt, wussten die meisten, dass das Gebäude irgendwo im Park sein soll, aber je weniger sichtbar das Gebäude im Park war, desto weniger Leute konnten in die richtige Richtung zeigen, und zeigen wo das Gebäude ist. Die Sichtbarkeit des Museums von unterschiedlichen Bereichen des Parks aus ist in Abb.129 dargestellt und auf den Fotos mit gelber Farbe markiert. Die Frage, ob sie das Museum besuchen möchten, haben die meisten positiv beantwortet. Diejenigen, die "Nein" gesagt haben, haben finanzielle Probleme als Grund erwähnt.

Aus diesen Recherchen ist klar geworden, dass sich das Museum der Wahrnehmung in der nächsten Phase der Erweiterung, mit kleinen Interventionen im Park besser integrieren soll und eine bessere Kommunikation mit den Parkbesucher/innen schaffen soll. Dies zeigt auch das Diagramm (Abb127.), wo die Resultate der Befragung, die mit Besucher/innen des MUWA durchgeführt wurden (Abb.128), dargestellt sind. An dieser Be-

fragung haben im Zeitraum von Mitte Oktober bis Ende Jänner 120 Besucher teilgenommen und auf die Frage: "Wie haben Sie über das Museum der Wahrnehmung erfahren?" geantwortet.

Nur 5% der Besucher/innen haben beim Gehen durch den Augartenpark über das MUWA erfahren. Diese Information bestätigt die Tatsache, dass das Museum der Wahrnehmung mit seiner unmittelbarer Umgebung zu wenig kommuniziert.

4.3.4.A Die Augartenbucht

Innerhalb des Projektes für das Murkraftwerk ist eine Umgestaltung des Augartenparks geplant. In den Plänen, die vom Rathaus veröffentlicht wurden (Abb.124-126) ist sichtbar, dass man das Gelände ab dem Bereich des Jugendspielplatzes bis zum Ufer auf insgesamt 6000 m² absenken würde (etwa 70 Meter breit und 90 Meter lang). Mit den Terrassen, die in Form der Arena gestaltet werden würden, würde der Zugang zum Wasser ermöglicht werden. Damit würden Möglichkeiten geschaffen, auf den Terrassen Sitz- und Liegemöbel aufzustellen und eine flache Böschung zu errichten. Die Sitzmöglichkeiten am Wasser wird es ebenfalls nördlich der Bucht, bis hin zur Augartenbrücke geben. Um diesen Plan durchzuführen, müssen ungefähr 20 Bäume gefällt werden.²²³

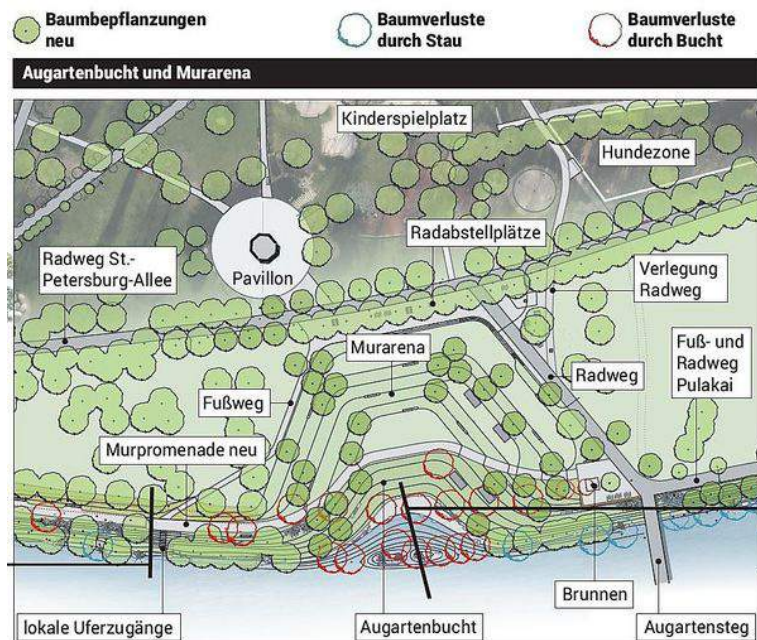


Abb. 11: Die Augartenbucht

223 Vgl. https://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/5460188/Die-Plaene_Augarten_Jetzt-sind-die-Details-fuer-die-Bucht-bekannt

4.3.5 Das Konzept für das Museum der Wahrnehmung unter der Erde - "INVISIBLE mediaLab"

Aufgrund der Notwendigkeit eines Programms, das sich im ständigen Wandel befindet und die bereits bestehenden Inhalte und Denkmodelle neu begreift, hat das Museum der Wahrnehmung das Konzept für die Erneuerung sowohl der Inhalte als auch des architektonischen Konzeptes für das Museum der Wahrnehmung vorbereitet. Da sich die Sicht der Wahrnehmung, zusammen mit dem MUWA ständig ändert und weiter entwickelt, ist die Verlegung der Räume des MUWA unter dem Niveau der Erde ein neues Herangehen an dieses Thema. Um alle Änderungen des Konzeptes des Museums der Wahrnehmung MUWA unter einem Namen zusammenzufassen, wird der neue Name für dieses Museum "INVISIBLE mediaLab" weiter benutzt. Der Name "das Museum der Wahrnehmung MUWA" wird aber als Chiffre weiter in Verwendung bleiben. Der neue Name für das Museum der Wahrnehmung "INVISIBLE mediaLab" vereint den ständigen Wandel des MUWA als "Museum in Progress" und sowohl die geplante Unsichtbarkeit eines Teils des Museums, als auch die Art der Tätigkeit im MUWA, wo uns unsere fünf Sinne als unsere persönlichen Medien zur Verfügung stehen. Daher ist "INVISIBLE mediaLab" ein neues Laboratorium erweiterter Medienarbeit. Die Erweiterung des Konzeptes für das Museum der Wahrnehmung ist in drei Teile gegliedert: 1. die Erweiterung des MUWA um die gegenwärtigen Räumlichkeiten des Museums im Tiefparterre
2. die Erweiterung des Konzeptes für das Museum um die Fläche, die jetzt als Parkplatz nicht genutzt wird. Diese Räume wurden als die Museums-Räumlichkeiten, die in den Boden absinken verstanden. Diese "Im Boden verborgenen Räume" werden auf ihren Oberflächen zusätzlichen grünen Raum zur Verfügung stellen.
3. die Schaffung einer unterirdischen Verbindung zum Kindermuseum. In dieser Kooperation sollten die zusätzlichen Räume geschaffen werden, die von den zwei Museen benutzt werden könnten.

Heute schränken die Räumlichkeiten des Museums der Wahrnehmung seinen ständigen Wandel ein. Mit der Durchführung des "INVISIBLE mediaLab" Projektes, würden diese Beschränkungen aufgehoben werden. Von starker Bedeutung ist die Schaffung der zusätzlichen Räume für: die Pädagogische Arbeit des MUWA (die Workshops), die Ausstellungen, die Arbeitsbereiche wie Werkstatt, Depot-Raum und neue Musik-Performance.²²⁴

224 Vgl. MUWA Archiv: "INVISIBLE mediaLab" - Das Museum der Wahrnehmung verschwindet unter der Erde



1. Kennen Sie das Museum der Wahrnehmung MUWA?

O ja 63 O nein 37

2. Wissen Sie, wo sich das Museum der Wahrnehmung MUWA befindet?

O ja 50 O nein 50

3. Wissen Sie, was dort ausgestellt ist?

O ja 20 O nein 80

4. Möchten Sie das Museum besuchen?

O ja 75 O nein 25

E-Mail-Adresse für Newsletter und Eintrittskarten-Gewinnspiel:

*Wir weisen Sie ausdrücklich darauf hin, dass wir Ihre E-Mail-Adresse und Ihren Namen ausschließlich zur Versendung unseres Newsletters (Veranstaltungseinladungen, Vernissagen, etc.) und zur Information über das Gewinnspiel speichern und benutzen und diese Daten nicht an Dritte weitergeben. Sie können den Newsletter jederzeit ohne Gründe abmelden.

Das Museum der Wahrnehmung MUWA wurde mit dem Goldenen Ehrenzeichen des Landes Steiermark ausgezeichnet und ist Träger des „Hanns-Koren-Kulturpreises des Landes Steiermark 2008“ und des MAECENAS 2013.

MUWA MUSEUM DER WAHRNEHMUNG
8010 Graz, Friedrichgasse 41
Tel.: +43 (0) 316 811599, Fax: +43 (0) 316 8115994
<muwa@muwa.at> www.muwa.at

Abb.12: Die Umfrage im Augarten über das Museum der Wahrnehmung MUWA mit 100 BesucherInnen des Naherholungsgebietes im Bezirk Jakomini

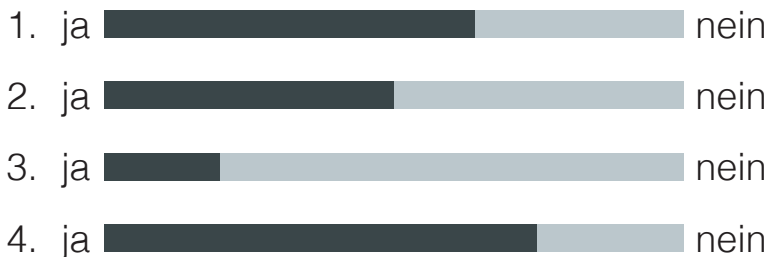


Abb.13: Ergebnisse der Umfrage im Augarten über das Museum der Wahrnehmung MUWA mit 100 BesucherInnen des Naherholungsgebietes im Bezirk Jakomini



**Wie haben Sie über das Museum der Wahrnehmung MUWA erfahren?
How did you get the information about the Museum of Perception MUWA?**

- Internet
- facebook
- MUWA-Website
- Zeitungen, Presse, TV / *Newspaper, Media, TV*
- Freund_innen, Bekannte / *Friends, Circle of acquaintances*
- Tourismus-Information / *Tourist Information*
- Beim Gehen durch den Augartenpark / *By walking through the Augarten-Park*
- andere / others: _____

Das Museum der Wahrnehmung MUWA wurde mit dem Goldenen Ehrenzeichen des Landes Steiermark ausgezeichnet und ist Träger des „Hanns-Koren-Kulturpreises des Landes Steiermark 2008“ und des MAECENAS 2013.

MUWA MUSEUM DER WAHRNEHMUNG
8010 Graz, Friedrichgasse 41
Tel.: +43 (0) 316 811599, Fax: +43 (0) 316 8115994
<muwa@muwa.at> www.muwa.at

Abb.14: Die Befragung: "Wie haben Sie über das Museum der Wahrnehmung MUWA Erfahren?"

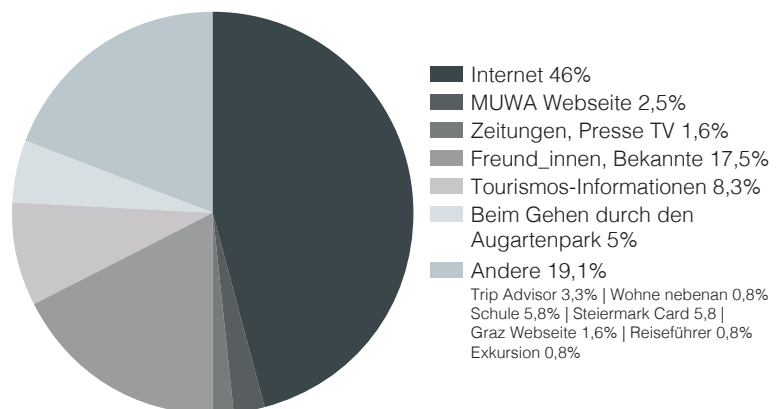


Abb. 15: Diagramm-Resultaten der Befragung: "Wie haben Sie über das Museum der Wahrnehmung MUWA Erfahren?"



Abb. 16: Die unterschiedlichen Aktivitäten der Besucher/innen des Augartenparks



MUR

Augarten Park Besucher beobachtet und gezählt

21.9.2018 | 359 Personen
 Fr, 15:00-16:00

13.10.2018 | 491 Personen
 Sa, 16:00-17:00

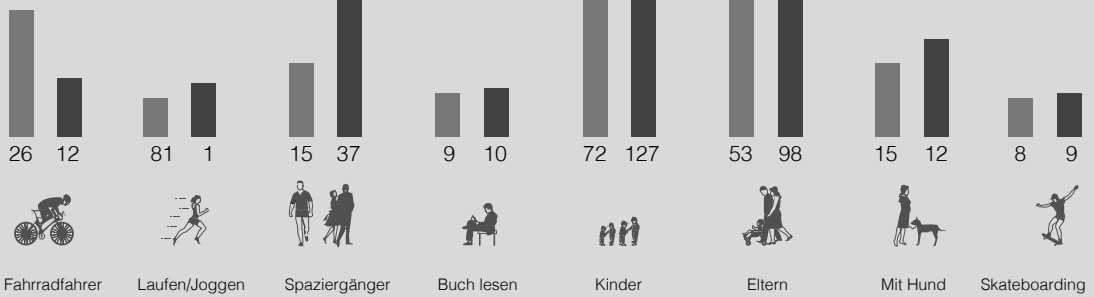
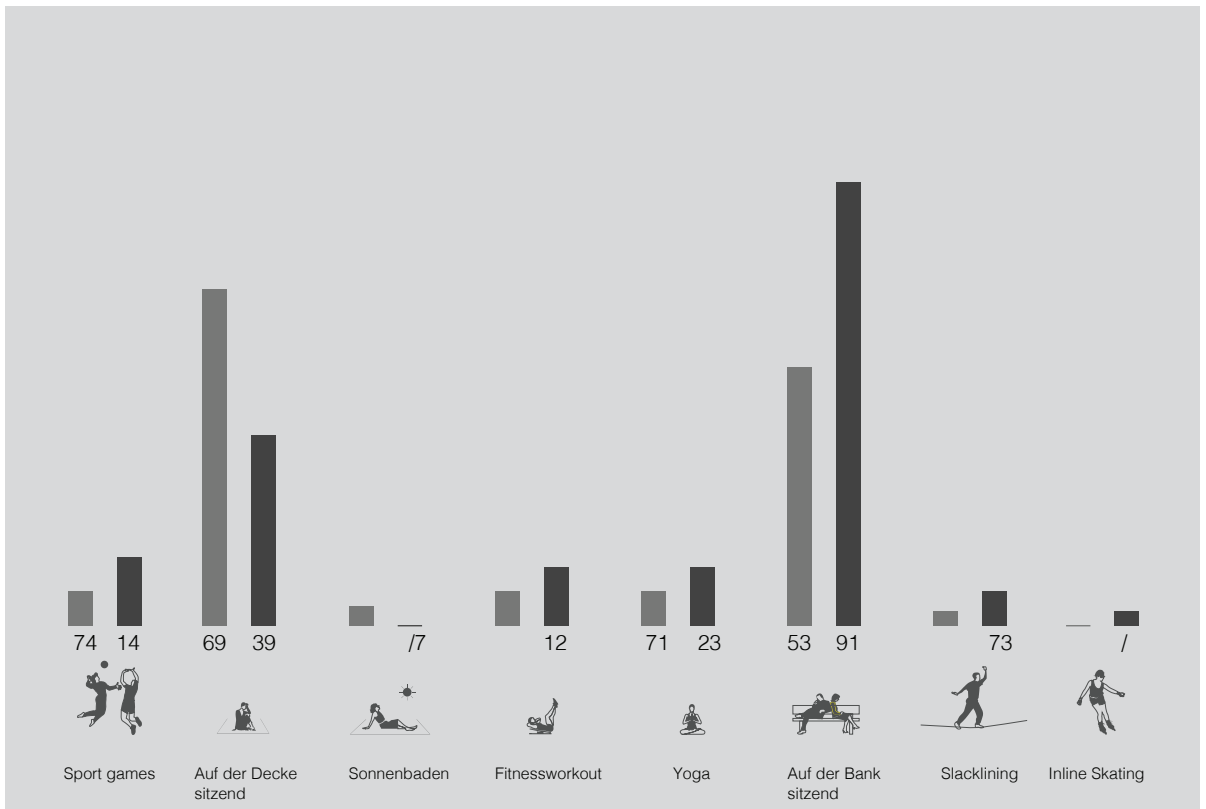


Abb. 17: Augarten Park Besucher-beobachtet und gezählt



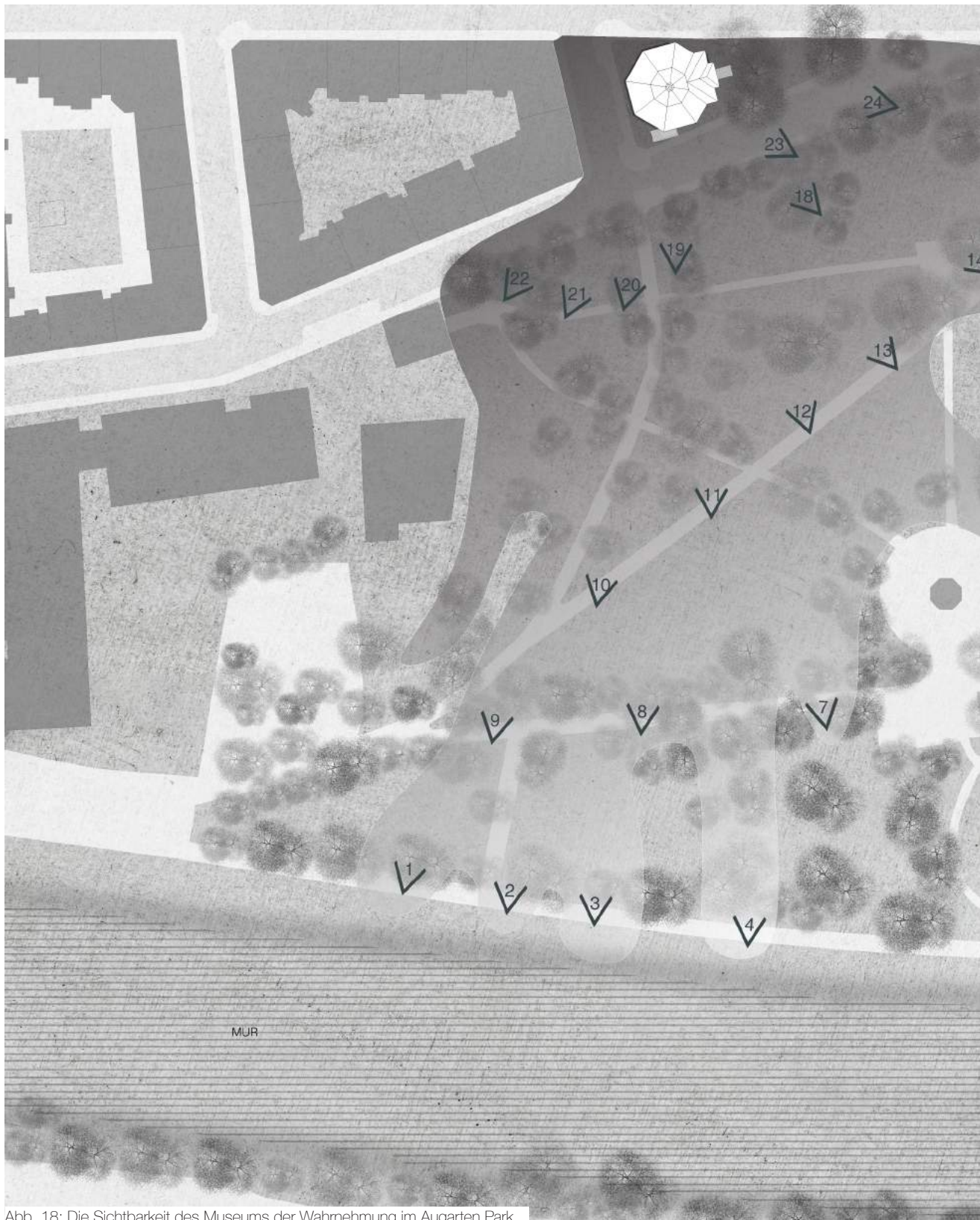


Abb. 18: Die Sichtbarkeit des Museums der Wahrnehmung im Augarten Park











05

REFERENZBEISPIELE



Abb. 1: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic

5.1 Museum Liaunig

Architekten: querkraft architekten zt gmbh

Fertigstellung: 08/2007

Standort: Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich

Das Museum Liaunig liegt im kleinen Ort Neuhaus/Suha in Kärnten. Herbert Liaunig, der leidenschaftliche Unternehmer und Kunstsammler, hat beschlossen ein Museum für seine gesammelte Kunst zu errichten. Dafür hat er die österreichischen Architekten: Günther Domenig, Adolf Krischanitz, caramel, artec, Jaborneg Pálffy und querkraft zum Wettbewerb eingeladen.

Die querkraft Architekten haben den Wettbewerb mit ihrem Entwurf gewonnen. Sie haben das Museum als begehbare Land Art konzipiert.

Das Gebäude ist 160 Meter lang, 14 Meter breit und über sieben Meter hoch.

Die Ausstellungshalle erstreckt sich von Nordwesten nach Südosten, und liegt quer zum Hang. An der Straße B81, ragt das Museum dreißig Meter aus dem Gelände.

Wenn man mit dem Auto vorbeifährt, nähert man sich einem Balken, der stützenfrei aus dem Rasen in die Luft sticht und als Überraschungselement dient.

Man tritt mittels einer Rampe in den Eingangsbereich ein. Der Besucher wird mit dem Foyer in den Hügel eingezogen. Hier liegt das Gebäude bei konstanter Temperatur im Erdreich geborgen. Das Glück bei der Entscheidung, das Museum in die Erde zu stecken war, dass der Baugrund aus Schotter ist, und dieser Schotter wie eine Drainage wirkt.

Das Museum braucht keine aufwändige Fassade, was die Aussage von Gerd Erhart "Rohbau ist Ausbau" bestätigt. Die tragenden Elemente: die Wände und der Boden sind aus Beton. Nur die Decke ist wegen der Akustik rau verputzt.

Im Eingangsbereich sieht man das Depot, wo die gesammelten Werke in 198 Schiebewände eingeräumt sind. Einige von diesen Werken sind herausgezogen, was die Neugier weckt.

Die Haupthalle wird in der Mitte betreten. An den beiden Enden des Saales ist die Landschaft eingerahmt.

Da man in dem Museum mit den Rampen überall hinkommt, ist ein Aufzug nicht nötig.

Ein Gang, der von der Künstlerin Esther Stocker gestaltet wurde, führt in die zwei unterirdischen Säle.

Mit der Rampe kommt man sowohl in das Depot für Skulpturen, als auch zum Skulpturenpark. Die Lichtkünstlerin Brigitte Kowanz hat das Gang-Pendant zum Raum mit dem "Gold der

Akan" gestaltet.

Der Saal für die Sonderausstellungen ist auch in die Erde gegraben. Da der Raum die Form eines Dreiecks hat, wirkt er optisch sehr breit. Durch die Lichtkuppeln wird dieser Saal mit Tageslicht beleuchtet.²²⁵

225 Vgl. Baukulturführer 94, Museum Liaunig, Neuhaus



Abb. 2: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 3: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 4: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 5: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 6: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 7: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 8: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic

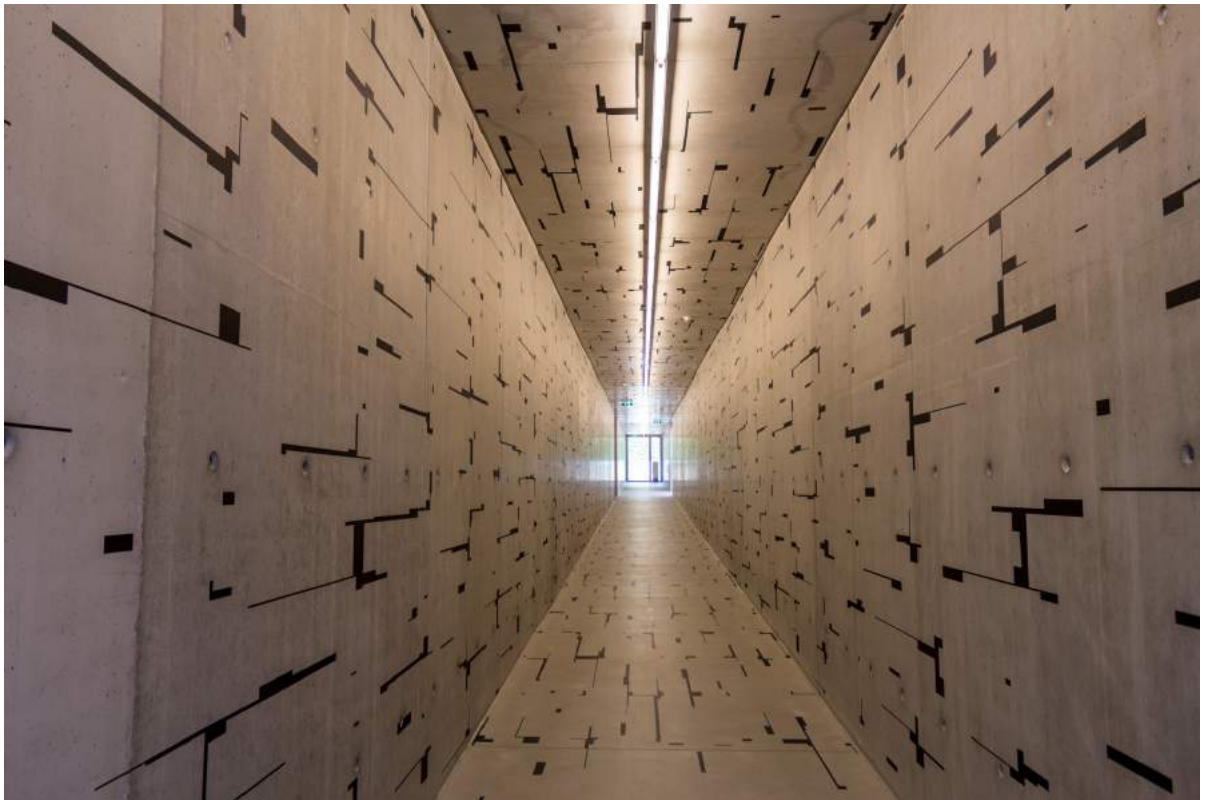


Abb. 9: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 10: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 11: querkraft architekten, Museum Liaunig, Neuhaus/Suha, Kärnten, Österreich, 2008, Foto: Ines Zajkic



Abb. 12: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016, © Gabriel Dvořák

5.2 Archeopark Pavlov / Architektonicka kancelar Radko Kvet

Architekten: Architektonicka kancelar Radko Kvet

Fertigstellung: 2016

Standort: Pavlov, Czechien

Pavlov und Dolní Věstonice stehen mit den Ausgrabungen im Komplex paläolithischer Siedlungen ganz oben auf der Liste der weltweit führenden archäologischen Stätten. Hier wurden eine Vielzahl von Werkzeugen und Kunstwerken aus Stein und Knochen sowie die Skelettreste anatomisch moderner Menschen entdeckt.

Die Lage ist sowohl Teil des universellen Kulturerbes als auch ein symbolischer Bestandteil der lokalen Kultur und stellt eine grundlegende Beziehung zwischen der lokalen Bevölkerung und der Region her.

Dieses Gebäude erstreckt sich über eine Fläche von mehr als 500 m² und kombiniert moderne audiovisuelle Technologie mit traditionellen Museumsausstellungen.

Neben Fotografien und Dokumenten, die die Geschichte der verschiedenen Ausgrabungen an diesen Orten beschreiben, zeigt das Museum auch die tatsächlichen Funde und erklärt die spirituelle Welt dieser alten Menschen.

Die architektonische Lösung basiert auf drei Hauptaspekten der Standortbedingungen:

1. Die Baustelle ist Teil eines nationalen Kulturdenkmals und beschränkt den Bau auf das Gebiet, das bereits archäologisch ausgegraben und erforscht wurde, mit Ausnahme der Exposition vor Ort.

2. Wir gingen davon aus, dass sich die archäologischen Ausgrabungen 4 bis 5 Meter unter dem aktuellen Gelände befinden.

3. Die Baustelle ist Teil eines Landschaftsschutzgebietes.

Basierend auf diesen Aspekten entstand das Konzept einer unterirdischen Konstruktion, zusammen mit der losen Paraphrase von „Kalksteinfelsen, die sich von grünen Wiesen und Weinbergen abheben“.

Der Hauptausstellungsbereich sowie die administrativen, technischen und sozialen Bereiche liegen versteckt am Hang. Der Oberlichtturm ragt nach außen, ebenso wie der konische Eingang und die Aussicht auf Děvičky und den darunter liegenden See. Das Gebäude soll an die Form einer Höhle erinnern. In Bezug auf die Materialien werden moderne Mittel verwendet, um monolithische Reliefs mit Beton, Eichenholz und Glas auszudrücken.

Der Eingangsbereich wird durch Gabionenwände und Formen beim Betreten des Archeoparks definiert. Diese Zone ist multifunktional: Sie kann auch für Freiluftaktivitäten wie Theateraufführungen oder als Hintergrund für archäologische Arbeiten genutzt werden.

Dieses Open-Air-Landschaftsprojekt berücksichtigt die räumliche und funktionale Nutzung des Gebiets und trägt gleichzeitig subtil zur Landschaft unter dem Děvín-Hügel bei.²²⁶

226 Vgl. <https://www.archdaily.com/795684/archeopark-pavlov-kvet-architects>

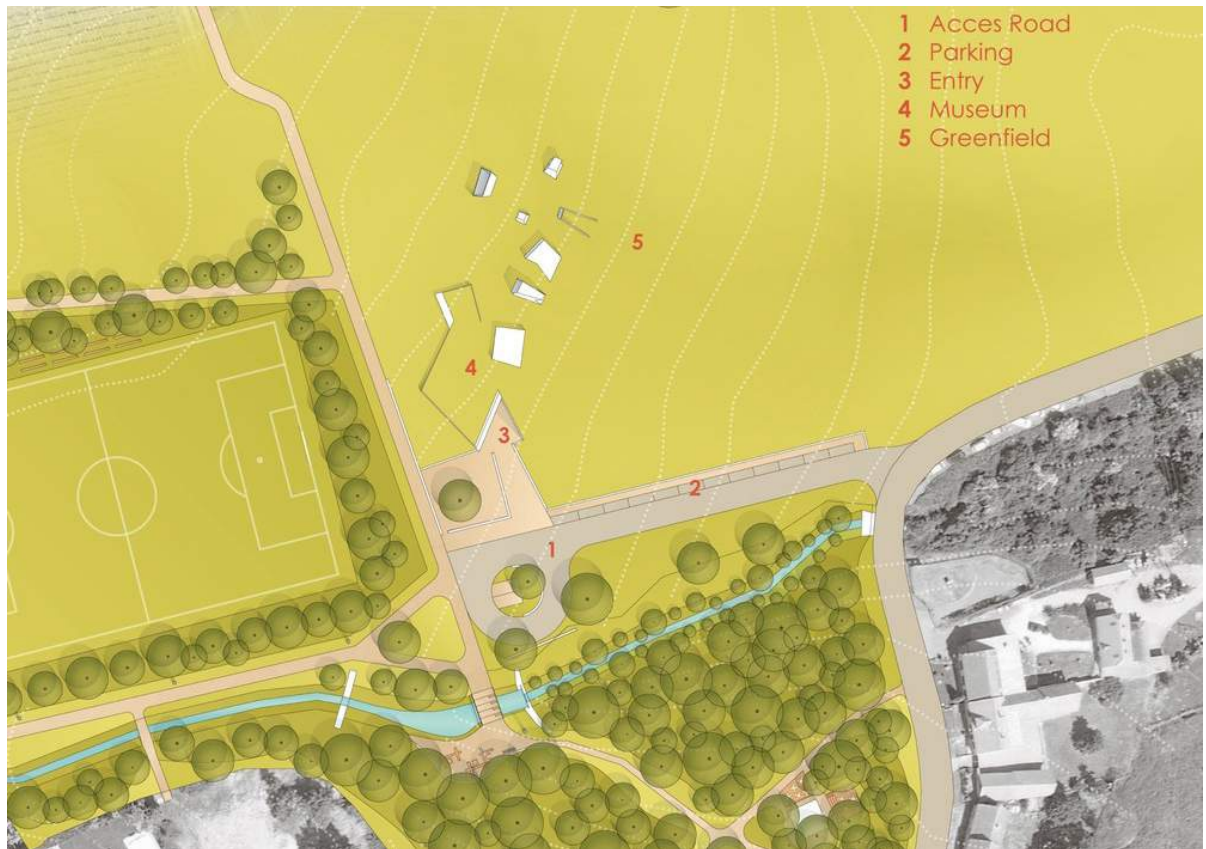


Abb. 13: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016



Abb. 14: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016



Abb. 15: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016

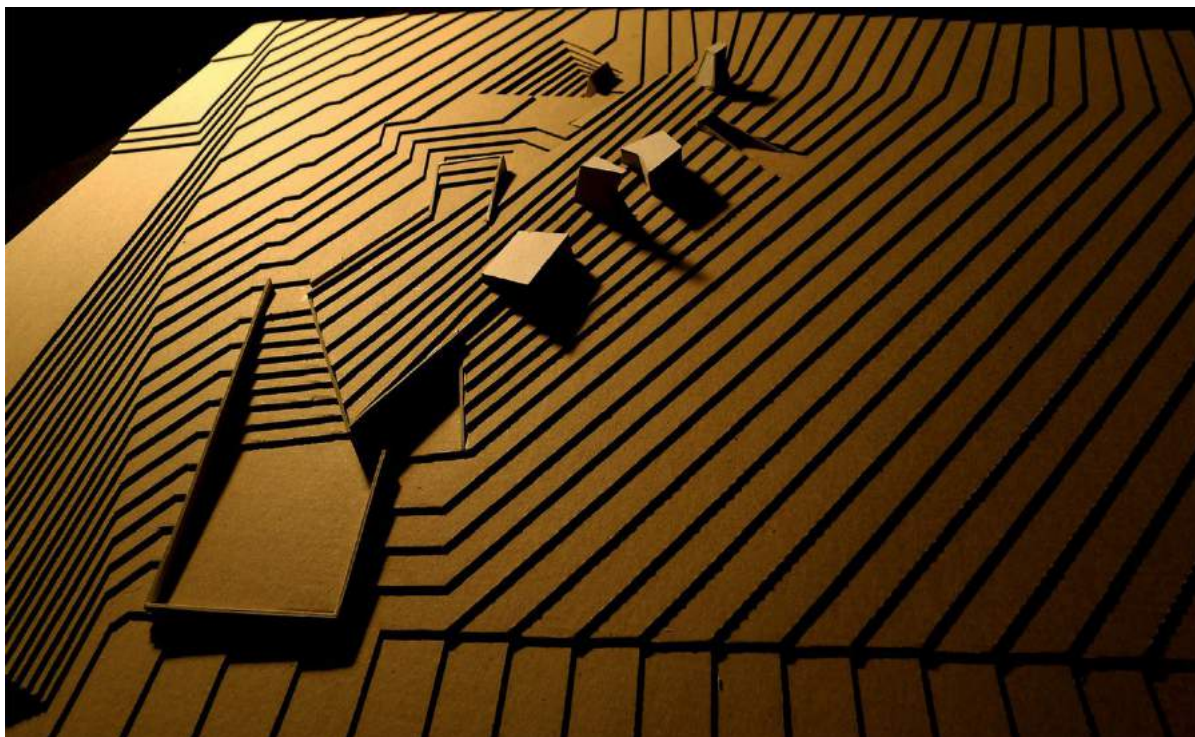


Abb. 16: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016



Abb. 17: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016, © Gabriel Dvořák



Abb. 18: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016, © Gabriel Dvořák

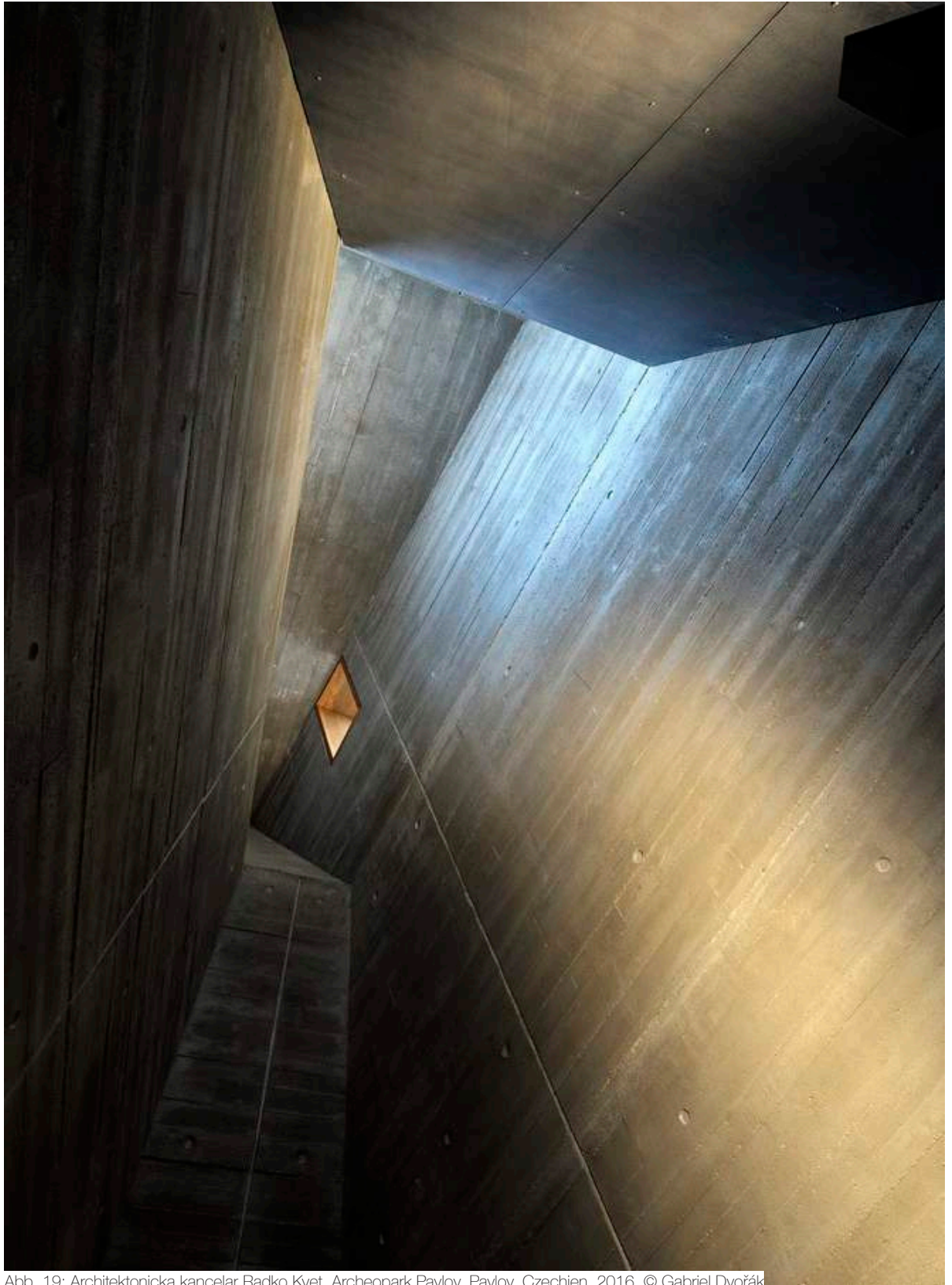


Abb. 19; Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016, © Gabriel Dvořák



Abb. 20: Architektonická kancelář Radko Kvet, Archeopark Pavlov, Pavlov, Czechien, 2016, © Gabriel Dvořák

06

WAHR IST VIEL MEHR
KONZEPT

WAHR



**VIEL
MEHR**

6. WAHR IST VIEL MEHR²²⁷

Der Titel "Wahr ist viel mehr" wurde seit der Eröffnung des Museums der Wahrnehmung als Überschrift sowohl in den Ausstellungskatalogen, als auch des Buches über die Kunstwerke im MUWA immer wieder verwendet. Obwohl sich das Konzept im Laufe der Zeit im ständigen Wandel befunden hat, hat dieser Titel in jeder Phase das Wesentliche im MUWA ausgedrückt. Auch das Konzept für die Erweiterung der Museumsräumlichkeiten unter der Erde lässt sich mit dieser Überschrift gut beschreiben.

6.1 Konzeptentwicklung für die Erweiterung des Museums der Wahrnehmung

Der vorliegende Entwurf ist als Resultat der Analyse sowohl der Entstehungsgeschichte des Museums der Wahrnehmung, als auch der Lage des Museums im Augarten Park entstanden. Die Beziehung zwischen dem Museum der Wahrnehmung und dem Augartenpark wurde beobachtet, befragt und analysiert. Nach den bereits erwähnten Analysen wurde klar, dass das Museum der Wahrnehmung zu wenig mit seiner unmittelbaren Umgebung kommuniziert und so tut, als ob es nicht zu seiner Umgebung gehört. Die Tatsache, dass die meisten Besucher/innen von dem Museum über das Internet oder der Tourismusinformation erfahren haben zeigt, dass das Museum keine starke Identität im Augartenpark entwickelt hat und dass das Museum in seinem heutigen Zustand, auch an einem beliebigen anderen Ort in Graz existieren könnte, weil es keine starke Beziehung mit der Lage aufgebaut hat.

Das sind die Ergebnisse der Beobachtungen des Museums von außen. Wenn man aber in das Museum geht, und über das Museum recherchiert wird klar, dass sich das Museum und alle seine Mitarbeiter/innen sehr stark mit dem Park identifizieren, und dass die Idee hinter dem Konzept für das Museum der Wahrnehmung sehr stark von der Lage beeinflusst ist. Diese Beziehung ist von außen nicht spürbar.

Die erste Skizze (die Grenze der Unsichtbarkeit des Museums (Abb.1)) ist durch den Spaziergang im Park entstanden, durch das Fotografieren und Markieren von wichtigen Punkten, von wo man zumindest einen Teil des Gebäudes sehen kann

227 "Wahr ist viel mehr" - Ausstellungskatalog, der im Jahr 1990 durch die Zusammenarbeit mit dem "steirischen herbst '90" und "Institut für die Kulturvermittlung - Kunstpädagogisches Institut Graz" realisiert wurde.

"Wahr ist viel mehr: Mit Kunst Arbeiten im Museum der Wahrnehmung MUWA Graz" - das Buch, das die Ausstellungen von unterschiedlichen Künstlern im MUWA beschreibt. Erscheinungsjahr: 2013.

(dargestellt im vierten Kapitel).

Diese Schraffur zeigt auch die Grenze der Wahrnehmbarkeit und Präsenz des Museums. Die meisten Besucher/innen innerhalb dieser Grenze konnten in die Richtung zeigen, wo sich das Gebäude im Park befindet; diejenigen, die außerhalb dieser Grenze befragt wurden, haben weder von dem Museum gehört, noch haben sie gewusst in welchem Bereich des Parks sich das Gebäude befindet.

Der Haupteingang des Museums befindet sich an der Südseite und wird von zwei Bäumen versteckt. Obwohl sich das Museum am Rande des Parks befindet, und ziemlich unauffällig ist, ist seine Anwesenheit und Präsenz im Park klar und deutlich. Das Museum lebt, hat ständig wechselnde Ausstellungen und hat im Laufe der Jahre ein beständiges Publikum entwickelt.

Ein großes Potential für die weitere Entwicklung des Museums der Wahrnehmung und für das Konzept dieser Einrichtung liegt gerade in der Unsichtbarkeit, die aber die Anwesenheit des Museums sehr unterstützt.

Sowohl die Erweiterung der Räumlichkeiten des Museums, als auch die Integrierung des Gebäudes in seine Umgebung sollten eine diskrete und klare Identität schaffen.



Abb. 1: Die Grenze der Unsichtbarkeit des Museums

6.2 DIE RÄUME DER WAHRNEHMUNG VERSCHWINDEN UNTER DER ERDE

Die Tatsache, dass das Gebäude unter Denkmalschutz steht verlangt die Schaffung neuer Räumlichkeiten im unterirdischen Bereich. Das bestätigt das Konzept der Unsichtbarkeit des Gebäudes und fördert eine diskrete Verbindung mit dem Augartenpark.

6.2.1 Die Inspiration

Die Inspiration für das architektonische Konzept geht auf die Skizze des Eisbergmodelles zurück, mit der sowohl die so genannte 80/20-Regel des Pareto Prinzips²²⁸, als auch die allgemeine Theorie der Persönlichkeit von Sigmund Freud dargestellt wird.

Diese Metapher wurde zum ersten Mal von Ernest Hemingway in der Beschreibung seines literarischen Stils verwendet.

Sigmund Freud hat diese Metapher nie verwendet. Erst 35 Jahre nach seinem Tod, haben zwei Psychologen, Philip G. Zimbardo und Floyd L. Ruch, seine Erkenntnisse in Form des Eisbergmodelles formuliert.²²⁹

6.2.1.A Das Strukturmodell der Psyche nach Sigmund Freud

Im Strukturmodell der Psyche nach Sigmund Freud (Abb 2), wurde die Psyche der Menschen in drei Instanzen mit unterschiedlichen Funktionen geteilt: das Es, das Ich und das Über-Ich.



Abb. 2: Der psychische Apparat nach Freud

Das "Es" bezeichnet die menschliche unbewusste Struktur.

228 Im Pareto-Prinzip ist 20% des Anteils des Bewusstseins in menschlichem Handeln im Sinne der zwischenmenschlichen Kommunikation gespiegelt. Die 20% unseres Handelns werden durch die 80% des Unbewussten und Unterbewussten - also durch die unsichtbaren Gegebenheiten realisiert.

229 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Eisbergmodell>

Der Inhalt dieser Struktur ist ein psychischer Ausdruck menschlicher Triebe, Bedürfnisse und Affekte.

Das "Ich" bezeichnet jede Instanz des bewussten Denkens im Alltag: die Wahrnehmung, das Denken, das Gedächtnis und die Vorstellungen über sich selbst als Person.

Das "Über-Ich" bezeichnet die psychische Struktur, in der sich soziale Normen, Werte, Moral und das Gewissen befinden.²³⁰

6.2.1.B Das Eisbergmodell nach Ruch/Zimbardo

Das Eisbergmodell von Ruch und Zimbardo basiert auf der allgemeinen Theorie der Persönlichkeit nach Sigmund Freud. In diesem Modell haben diese zwei Psychologen Freuds Theorie grafisch dargestellt (Abb.3). Bei menschlichen Handlungen, die der geringe Teil des Bewusstseins sind, entscheidet das "Ich" welche Teile des Unter- und Vorbewussten (des "Es" und des "Über-Ich") realisiert werden. Das "Es" repräsentiert das "Lustprinzip" und das "Über-Ich" repräsentiert das "Moralitätsprinzip". Ängste, verdrängte Konflikte, traumatische Erlebnisse, usw. liegen in dem unbewussten Teil menschlicher Persönlichkeit und werden durch das Vorbewusste (Persönlichkeit, Gefühle, Sicherheit, Erfahrungen) jedes einzelnen Menschen ergänzt.

Mit diesem Modell wird die Dynamik zwischen diesen drei Teilen menschlicher Persönlichkeit deutlich und klar gemacht.²³¹

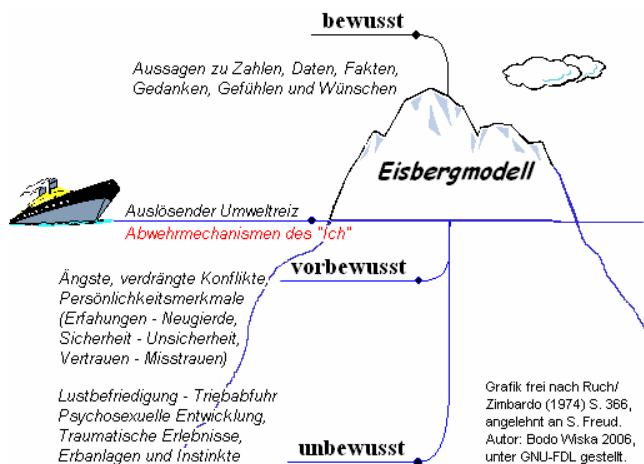


Abb. 3: Das Eisbergmodell

In verschiedenen Kommunikationsmodellen wurde das Eisbergmodell für die Verdeutlichung genutzt. Da sich die Kernaussage Freuds auf viele Bereiche übertragen kann, wurde das gleiche in der Schaffung des Konzeptes für das Museum der Wahrnehmung gemacht.

230 Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Strukturmodell_der_Psyche

231 Vgl. <https://purchblog.wordpress.com/2011/12/01/das-eisbergmodell-nach-ruchzimbardo-artikel-2/>

6.2.2 Das übertragene Eisbergmodell: das Museum der Wahrnehmung

Das Ziel für die Erweiterung des Museums der Wahrnehmung ist nicht eine radikale Veränderung in den Parkraum zu bringen, sondern den Parkbesucher/innen die Wahrnehmung näher zu bringen und ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Deswegen konnte sich die Idee für die Schaffung der neuen Räume der Wahrnehmung auf das Eisbergmodell gut übertragen (Abb.4). Das alte Gebäude bleibt sichtbar und deutet seiner Umgebung das Unsichtbare an.

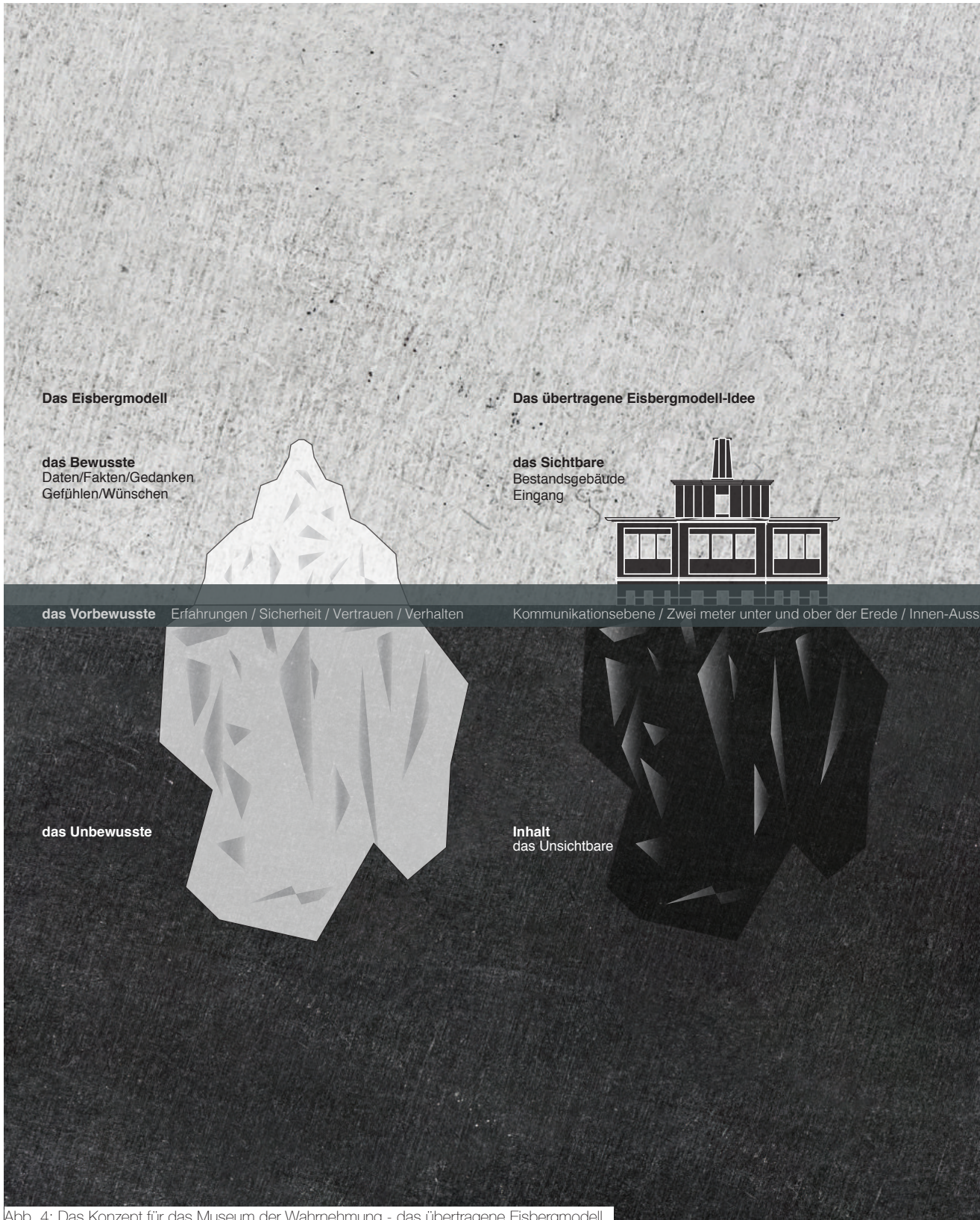
Das Unsichtbare repräsentiert eine neue Ebene von Wirklichkeit, wo menschliche Sinne im Mittelpunkt stehen und wo sich die Besucher/innen bewusst mit sich selbst beschäftigen. Die Wahrnehmung der neuen Wirklichkeit wird hinterfragt, und die Persönlichkeit jedes/r Besuchers/in wird durch seine Erfahrung offensichtlich gemacht. In diesem Raum wird das Unsichtbare in jedem Menschen sichtbar gemacht.

Die Symbolik des Eisbergmodelles lässt sich auch mit der Zeit, die ein/e Besucher/in braucht um die Räume der Wahrnehmung zu entdecken, und mit dem Einfluss, den diese kurze Zeit auf das Leben derjenigen hat, übertragen. Diese Erfahrung wird immer wieder in der Erinnerung erscheinen, in alltäglichen Situationen wird man auf diese Erfahrung zugreifen können um eine neue Reaktion zu produzieren. Die veränderte Wahrnehmung verändert die Welt desjenigen, der sich traut, sich mit seiner eigenen Wahrnehmung zu beschäftigen.

Da 80% des Gebäudes unsichtbar sind, ist die menschliche Wahrnehmung auch durch die Architektur des Gebäudes gefordert. In der Skizze (Abb. 4) ist diese Idee klar dargestellt. Im oberirdischen Bereich ist das Bestandsgebäude, das alles was uns bekannt ist symbolisiert. Im Außenbereich des Gebäudes sind wenige Änderungen sichtbar gemacht.

In der grauen Linie, zwischen der Grenze des Bewussten und des Unbewussten ist eine symbolische, im Boden versenkte Verbindung zwischen Innen und Außen gedacht. In der Verbindung wurde die Kommunikation mit den Parkbesucher/innen gefördert. Diese Linie repräsentiert die Sinne des Gebäudes und gibt eine klare Vorstellung wie das Gebäude die Außenwelt sieht/hört/spürt, und umgekehrt, wie die Außenwelt mit dem Gebäude kommuniziert.

Es ist angedacht, für Besucher/innen Teile des Innenraumes sichtbar zu machen, sodass sie die Atmosphäre im Gebäude nur ahnen können. Das ganze Bild werden sie aber erst dann haben, wenn sie das gesamte Gebäude von Innen und Außen gesehen und wahrgenommen haben.



Das Eisbergmodell

das Bewusste
 Daten/Fakten/Gedanken
 Gefühlen/Wünschen

Das übertragene Eisbergmodell-Idee

das Sichtbare
 Bestandsgebäude
 Eingang

das Vorbewusste Erfahrungen / Sicherheit / Vertrauen / Verhalten

Kommunikationsebene / Zwei meter unter und ober der Erde / Innen-Aussen

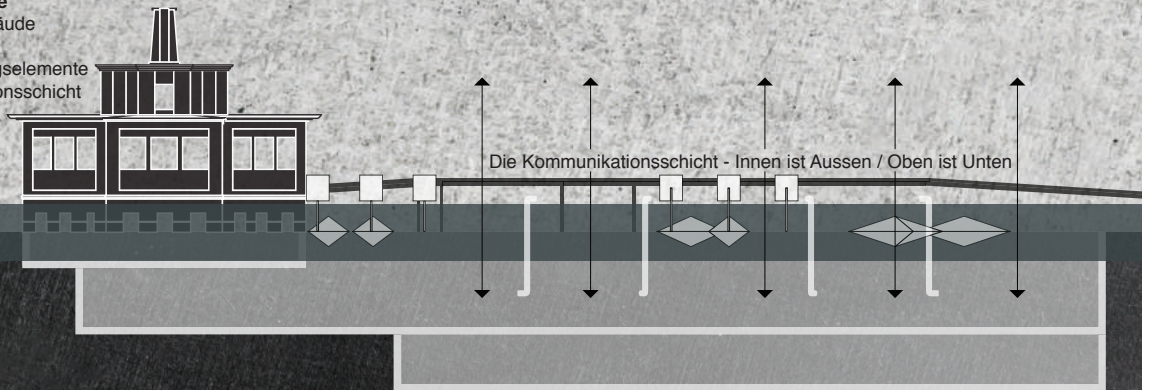
das Unbewusste

Inhalt
 das Unsichtbare

Abb. 4: Das Konzept für das Museum der Wahrnehmung - das übertragene Eisbergmodell

Das übertragene Eisbergmodell-Architektur

das Sichtbare
Bestandsgebäude
Eingang
Signalisierungselemente
Kommunikationsschicht



Inhalt
die neu geschaffene, im Boden versenkte Räumlichkeiten
Wahrnehmungsausstellungen und Installationen

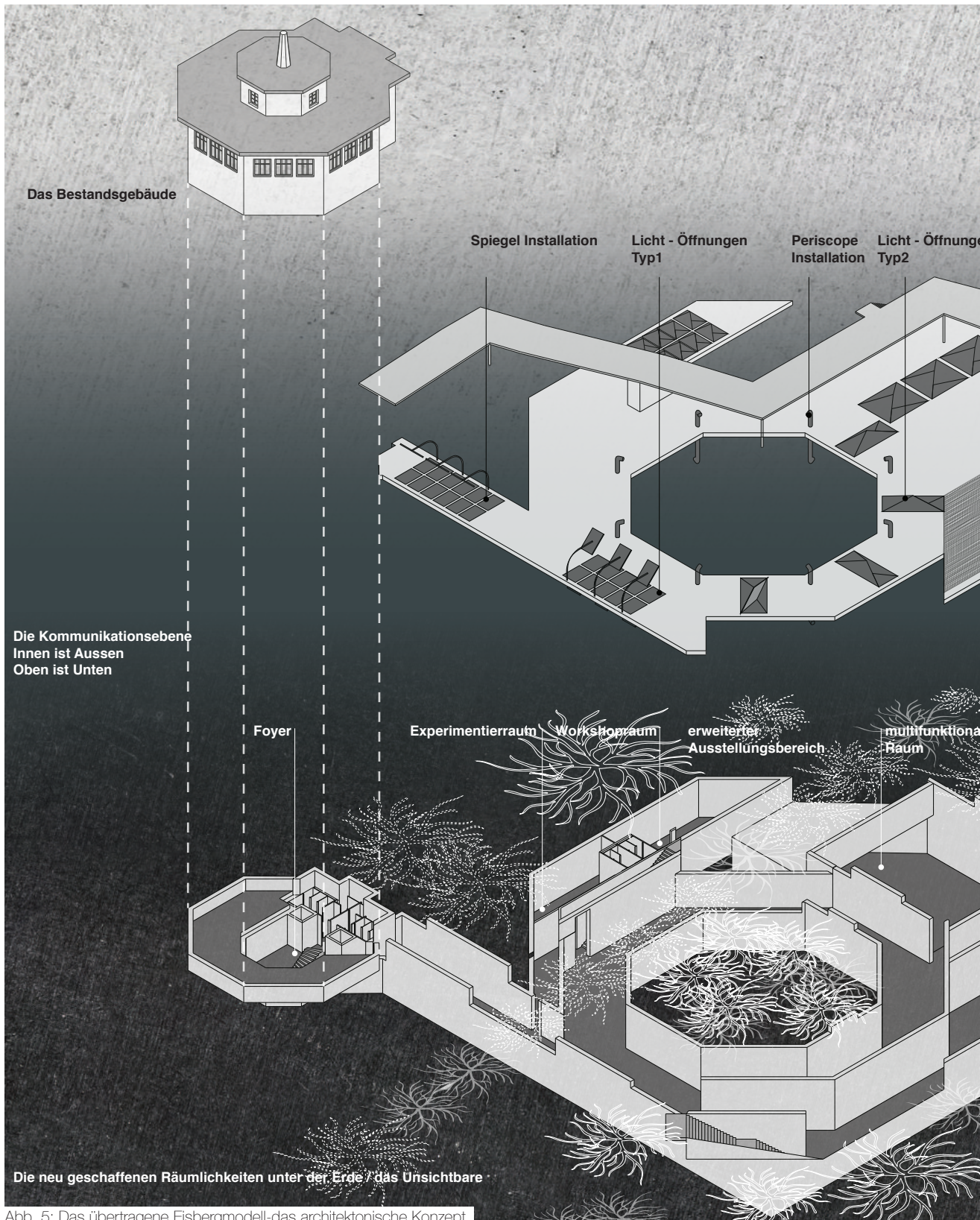
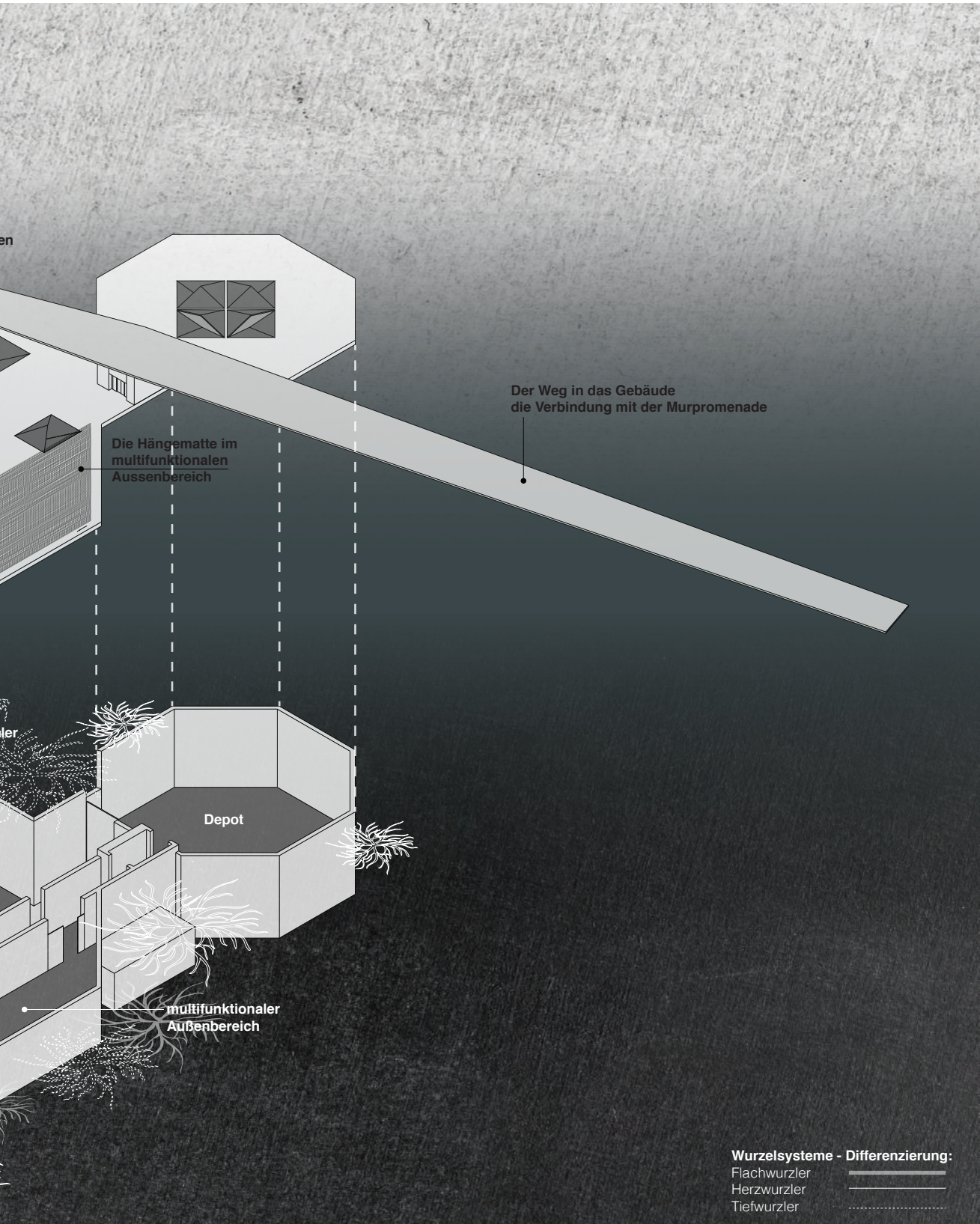


Abb. 5: Das übertragene Eisbergmodell-das architektonische Konzept



en

Die Hängematte im multifunktionalen Außenbereich

Der Weg in das Gebäude die Verbindung mit der Murpromenade

ler

Depot

multifunktionaler Außenbereich

Wurzelsysteme - Differenzierung:
Flachwurzler —————
Herzwurzler - - - - -
Tiefwurzler
.....

6.3 Das architektonische Konzept

Der vorliegende Entwurf stellt ein Gebäude dar, das in der bestehenden Parkstruktur und Natur eingebettet ist. Die unterirdische Form des erweiterten Bereiches folgt den unterschiedlichen Wurzelsystemen der bestehenden Bäume. Die erwartete Tiefe jedes Wurzelsystemes beeinflusst sowohl die Form der neu geschaffenen Ausstellungsbereiche, als auch deren Raumhöhen.

Eine klare Verbindung des Gebäudes mit dem Park wird durch die Rampe geschaffen, die bis zur Murpromenade gezogen ist. Mit den unterschiedlichen Kuppeln, wo die Spiegel integriert worden sind, und mit dem System von Periskopen, wurde sowohl eine Kommunikation zwischen Innen- und Außenwelt, als auch der erweiterte Aufenthaltsbereich und Kinderspielplatz geschaffen (Abb.5).

6.3.1 Der Weg in das Gebäude

Wie schon beschrieben, ist der Haupteingang in das Gebäude nur schlecht sichtbar und von zwei Bäumen versteckt.

Im neuen Konzept wird der Haupteingang in den Park verschoben und in der Form einer Brücke gebaut, sodass die Besucher neue Ausblicke in die Natur haben können. Diese Brücke schafft eine Verbindung des Museums mit der Murpromenade in der Form einer langen Rampe, weist auf das Gebäude hin und ladet die Parkbesucher in das Museum ein.

6.3.2 Die unterirdische Form des Gebäudes

Wie bereits erwähnt, werden die neuen Ausstellungsbereiche von den Bäumen und Wurzelsystemen beeinflusst. Deswegen waren die Recherchen über die bestehenden Baumarten im Park und deren Wurzelsysteme essenziell für die Architektur des Gebäudes.

6.3.2.A Bäume im Augartenpark

Im Prozess des Recherchierens sind im Baumkataster Graz (auf der Webseite: <https://geodaten.graz.at/WebOffice/syn-server?project=baumkataster&client=core>) die Arten von jedem Baum aufgezeichnet, sodass man das Wurzelsystem der jeweiligen Baumart erforschen kann. Die Informationen über die Tiefe und Breite jedes Wurzelsystemes waren entscheidend für die weitere Beschäftigung mit den Räumlichkeiten des zukünftigen Museums.

6.3.2.B Die Wurzelsysteme

Obwohl es von vielen Faktoren (wie z.B. von der Vitalität des Baumes, den Bodeneigenschaften, dem Standort, und davon wie oft ein Baum verpflanzt wurde) abhängt, wie tief oder weit die Baumwurzel von jeder Baumart wachsen kann, kann man die ungefähr erwartete Wurzeltiefe von dem Wurzelsystem oder Wurzeltypen einer bestimmten Baumart erahnen.

Man kann die folgenden Typologien von Wurzelsystemen unterscheiden: Flachwurzler, Tiefwurzler (Pfahlwurzler), Herzwurzler und Senkwurzler (Abb.5).²³²

Die Wurzeln der Flachwurzler liegen in einer Tiefe von ungefähr 150 cm unter der Erde. Die Wurzeln dieser Bäume stoßen mit den Jahren immer wieder horizontal an, und im Alter nehmen sie eine Fläche ein, die dem Radius der Baumkrone entspricht. Wenn der Baum aber schmalkronig ist, dann sind die Wurzeln ungefähr drei Meter breiter.²³³

Die Tiefwurzler bilden Hauptwurzeln die mehrere Meter senkrecht in den Boden wachsen. Die Seitenwurzeln, die zur Seite wachsen, übernehmen nicht die Hauptfunktion des Wurzelsystemes.²³⁴ Eine Art von Tiefwurzler sind Pfahlwurzler, dessen Hauptwurzel mehrere Meter in die Tiefe wachsen kann.²³⁵ Die Tiefe von diesen Wurzeln geht von 1,5 m bis 10 m in die Erde, und die Breite kann bis zur Hälfte der Kronentraufe betragen.

Die Wurzeln bei dem Herzwurzler sind sehr stark und wachsen sowohl senkrecht, als auch waagrecht im Erdreich. Das Netz an Wurzeln, welches dadurch entsteht ist herzförmig, und deswegen der Name "Herzwurzler".²³⁶ Die halbkugelige Wuchsform ist ca. 3 m tief. Der Radius kann die Hälfte bis 3/4 der Kronentraufe sein.

Die Bäume, die sowohl starke Seitenwurzeln, als auch senkrecht nach unten wachsende Ankerwurzeln bilden, werden mit dem Namen Senkwurzler bezeichnet.²³⁷ Dieses Wurzelsystem erreicht bis zu 6 m Tiefe.

***Die allgemeinen Informationen über die Dimensionen jedes einzelnen Wurzelsystemes sind in Gesprächen mit unterschiedlichen Botanikern, die in den Firmen Pflanzmich und Baumpflege P&E arbeiten, gesammelt und zusammengefasst worden.



Flachwurzler



Herzwurzler



Tiefwurzler

Abb. 6: Wurzelsysteme - schematische Darstellung

232 Vgl. <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

233 Vgl. <https://www.mein-schoener-garten.de/gartenpraxis/ziergarten/was-sind-flachwurzler-35001>

234 Vgl. <https://www.plantopedia.de/tiefwurzler-definition/>

235 Vgl. <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

236 Vgl. https://www.gardomat.de/blog/wurzeln_wurzelsysteme_wissenswertes/

237 Vgl. <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

6.3.2.C Die neu geschaffenen Räumlichkeiten unter der Erde

Durch die Differenzierung der bestehenden Wurzelsysteme, ergibt sich im Park ein Kern, wo die Herz- und Tiefwurzler nah an einander gepflanzt sind. Daraus folgt eine Wiederholung, sowohl der oktogonalen Form des Gebäudes, als auch des Ausstellungsbereiches im Erdgeschoss, wo der zentrale Raum um einen oktogonalen Kern organisiert ist.

Dieser zentrale Raum ist als erweiterter Ausstellungsbereich gedacht.

Ein Workshop- und Werkstattraum, ein Experimentraum und ein multifunktionaler Raum sind um den zentralen Ausstellungsbereich herum angeordnet.

Der multifunktionale Raum hat eine Raumhöhe von 8 m und ist sowohl als Bereich für die unterschiedlichen Licht- und Klanginstallationen gedacht, als auch für die Konzerte und Kinoprojektionen. Diesen Raum kann man durch den eigenen Eingang betreten, aber er ist auch durch die Galerie, die ins zentrale Oktogon führt, zugänglich.

Das Depot in einer oktogonalen Form verbindet sich mit dem multifunktionalen Raum. Die Kunstwerke kann man entweder mit dem Aufzug rein transportieren, als auch durch den Schacht, der in der Form einer im Boden integrierten Öffnung gedacht ist.

Der Ausgangsbereich ist als ein multifunktionaler, in Boden versenkter Außenbereich gedacht. Die Ausstattung dieses Raumes ist sowohl mit Sitzmöbeln, als auch mit einer Hängematte eingerichtet, sodass die Parkbesucher diesen Bereich unabhängig vom Besuch des Museums benutzen können.

6.3.2.D Die Kommunikation - Innen ist Aussen - Oben ist Unten

Die Kommunikation zwischen Gebäude und Parkbereich ist durch unterschiedliche Spiegelinstallationen gedacht. Diese Installationen befinden sich in der obersten Schicht des Gebäudes (2 m hoch) in Form von zwei unterschiedlichen Systemen von Öffnungen und Periskopen. Sie sind als Medium für die visuelle und Klang-Kommunikation gedacht.

Die Inspiration für diese Öffnungen beruht auf der Licht-Skulptur, die als Signal und Wahrnehmungs-Installation im Oktogon geplant wurde. In Kapitel drei wurde diese Installation näher beschrieben.

Mit dem gleichen System von Spiegeln wurde sowohl das Tageslicht in das Gebäude eingespiegelt, als auch das künstliche Licht in der Nacht, von dem Gebäude nach Außen reflektiert (Abb.7).

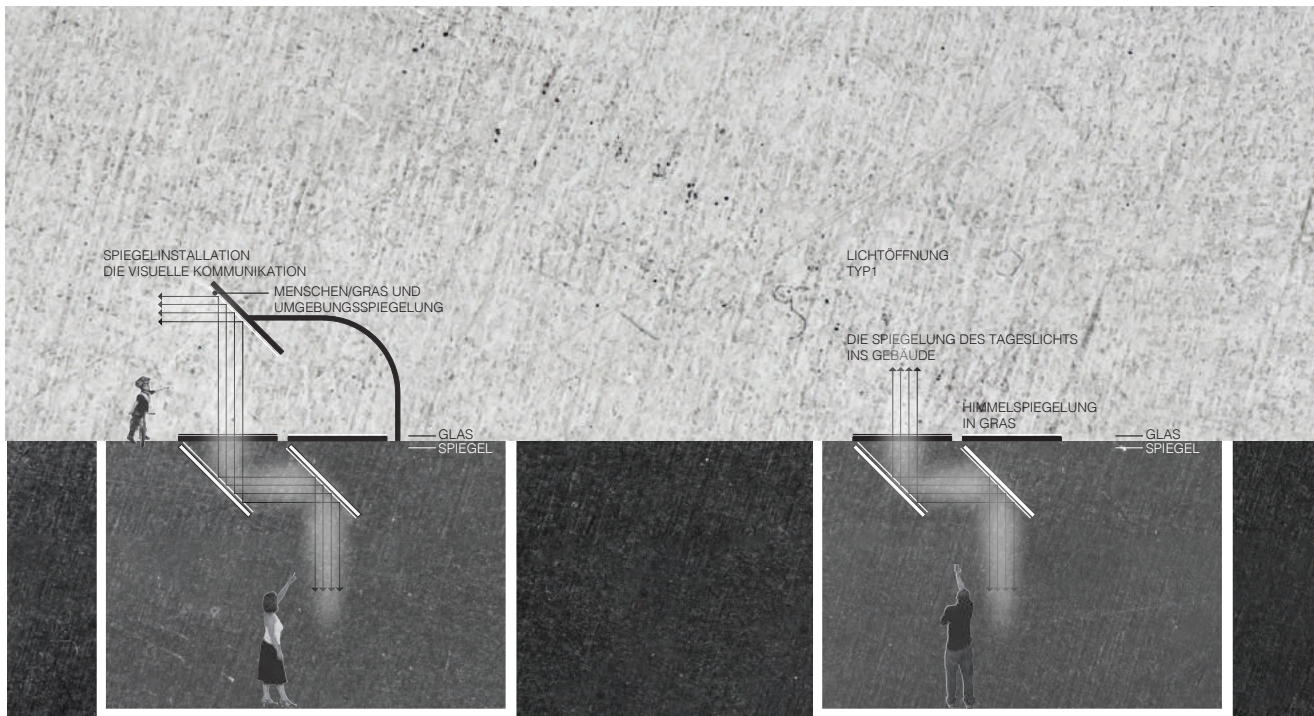
Im Bereich des langen Ganges, wurden Spiegel im Außenbereich installiert. Dieses Spiegelbild würde die inneren Teile des Gebäudes zeigen, und auch eine Kommunikation zwischen Park- und Museumsbesuchern ermöglichen.

Die Kommunikation zwischen Park- und Museumsbesuchern funktioniert am besten mittels der Periskope, die im zentralen Ausstellungsbereich angeordnet sind. (Abb.??).

So kriegt man das Gefühl, dass das Gebäude ein Mittel der Kommunikation ist, ein Medium. Dieses Medium dient dem Gebäude ähnlich wie unsere persönlichen Medien uns dienen. Sie übermitteln uns ein Bild von Wirklichkeit, das wir für uns in jedem Moment unterschiedlich übersetzen können.

Die erwähnten Installationen dienen nicht nur der Kommunikation zwischen Menschen und dem Gebäude, sondern auch mit der Umgebung. Die Himmelreflexion im Gras schafft ein Gefühl, dass Oben Unten wird und umgekehrt - in den Spiegeln, die im Außenbereich installiert sind, wird das Gras oben gespiegelt.

Die beschriebene Idee und der Entwurf sind in den vorliegenden Entwurfsplänen dargestellt.



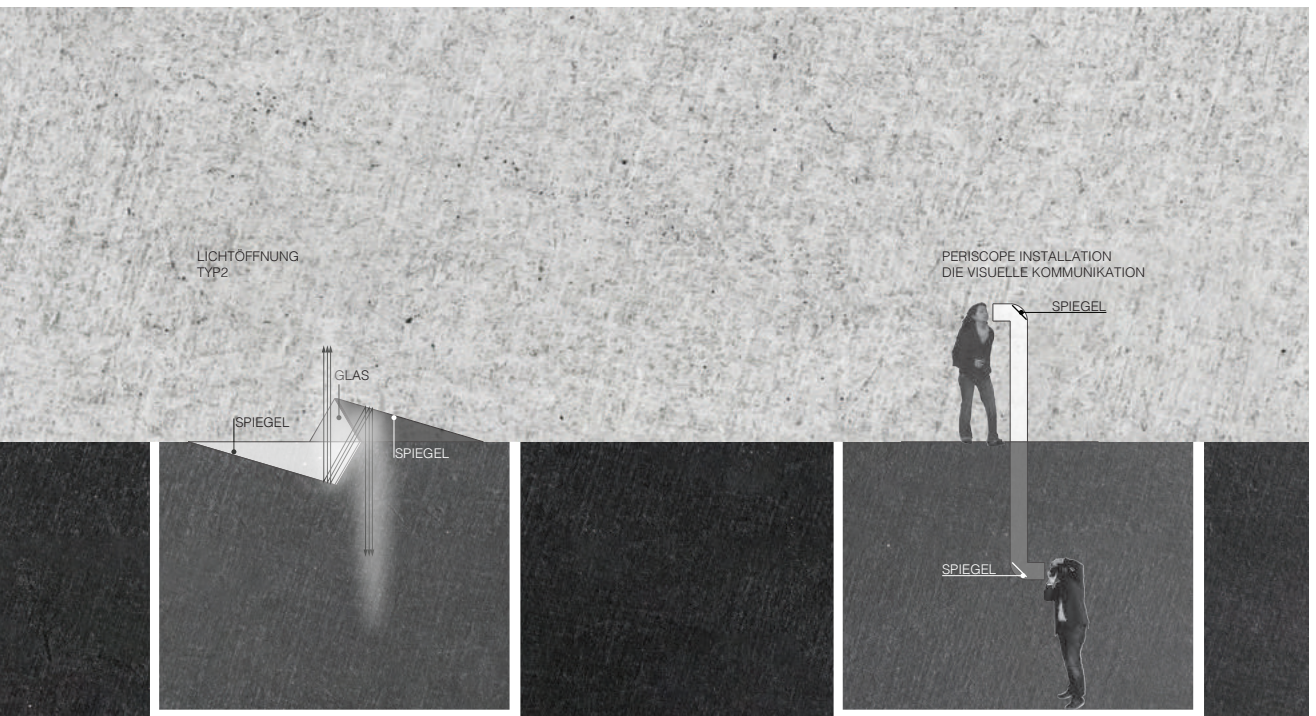


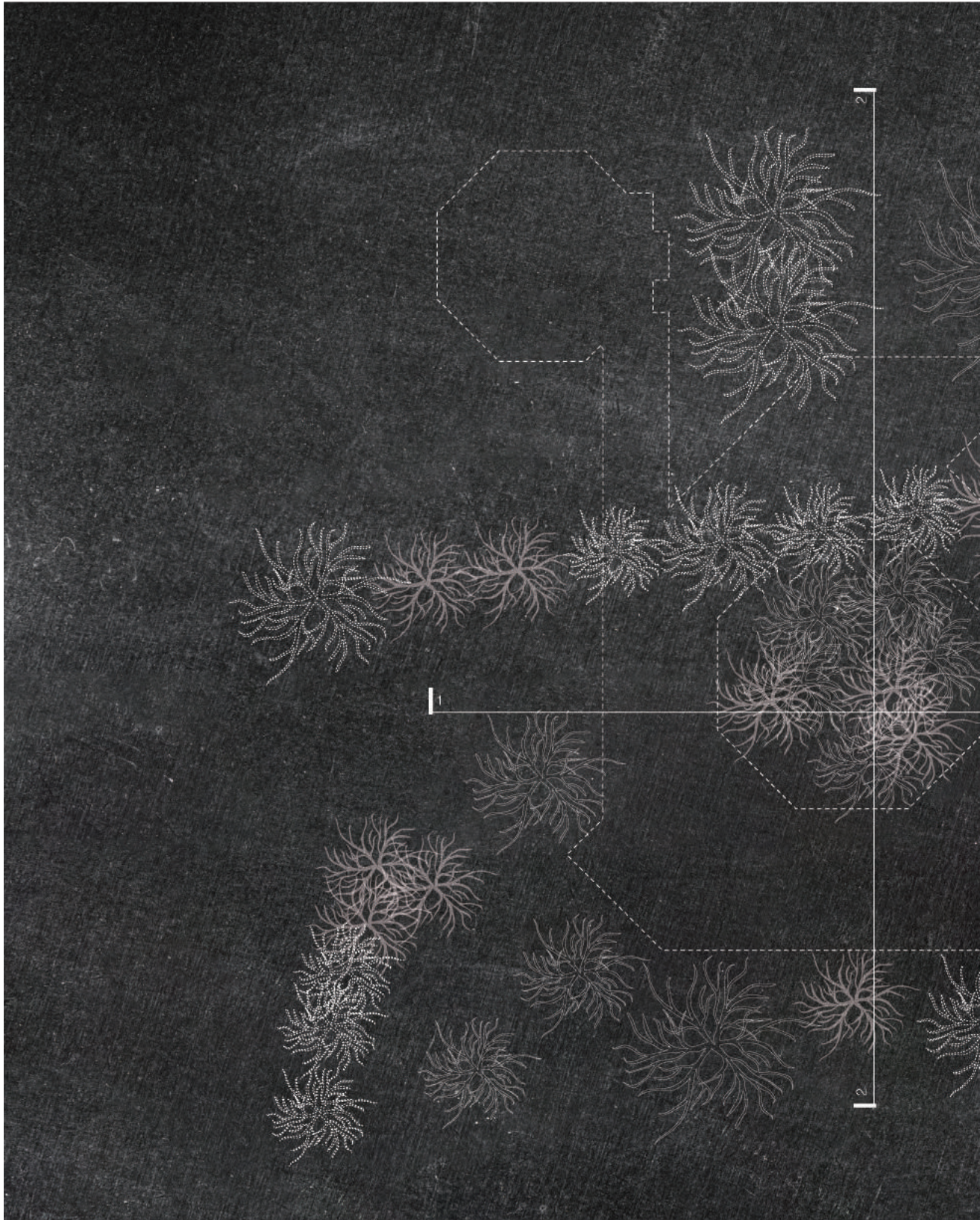
Abb. 7: Kommunikationsebene: Licht Öffnungen/Spiegel Installationen



MUR



Abb. 8: Lageplan



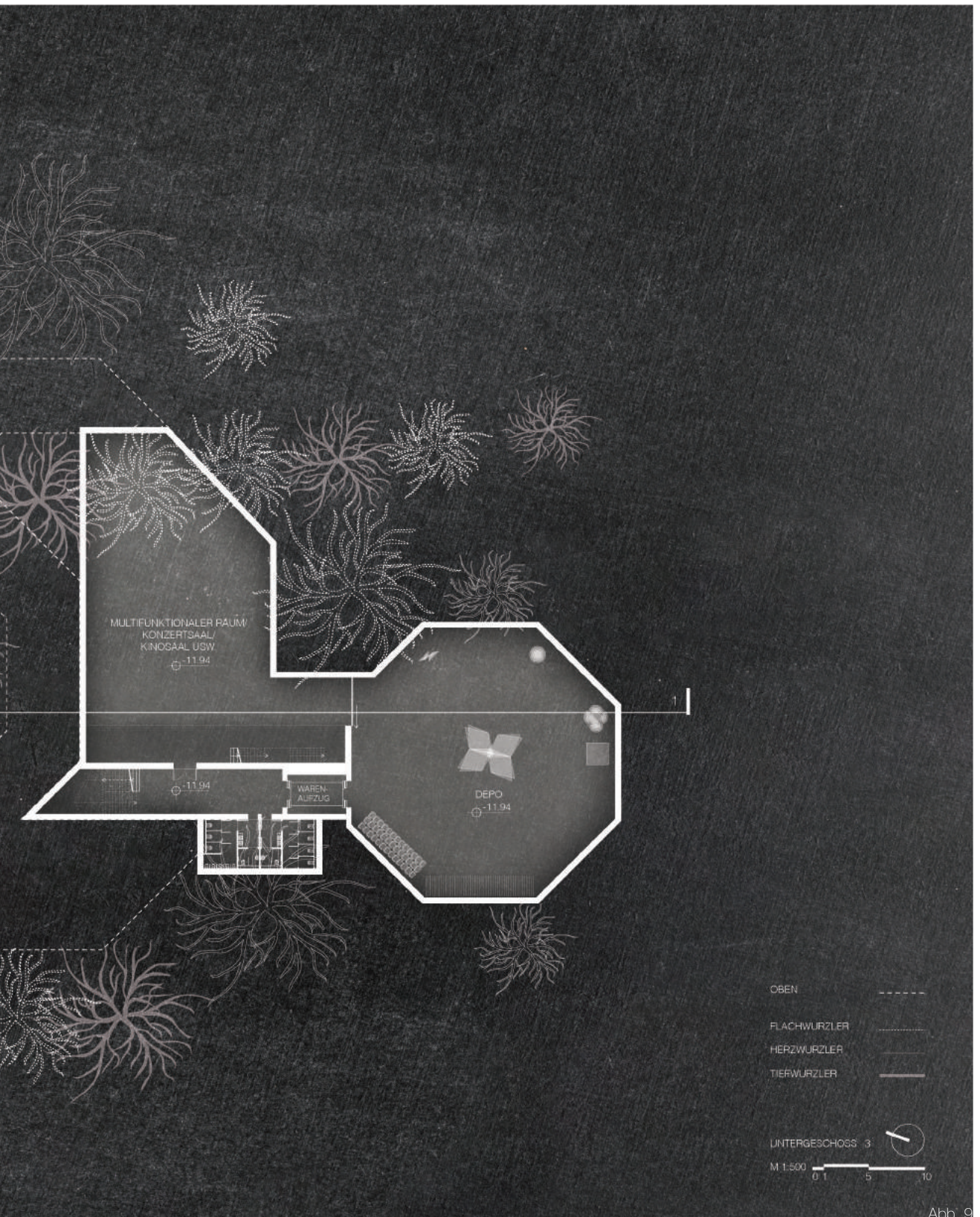
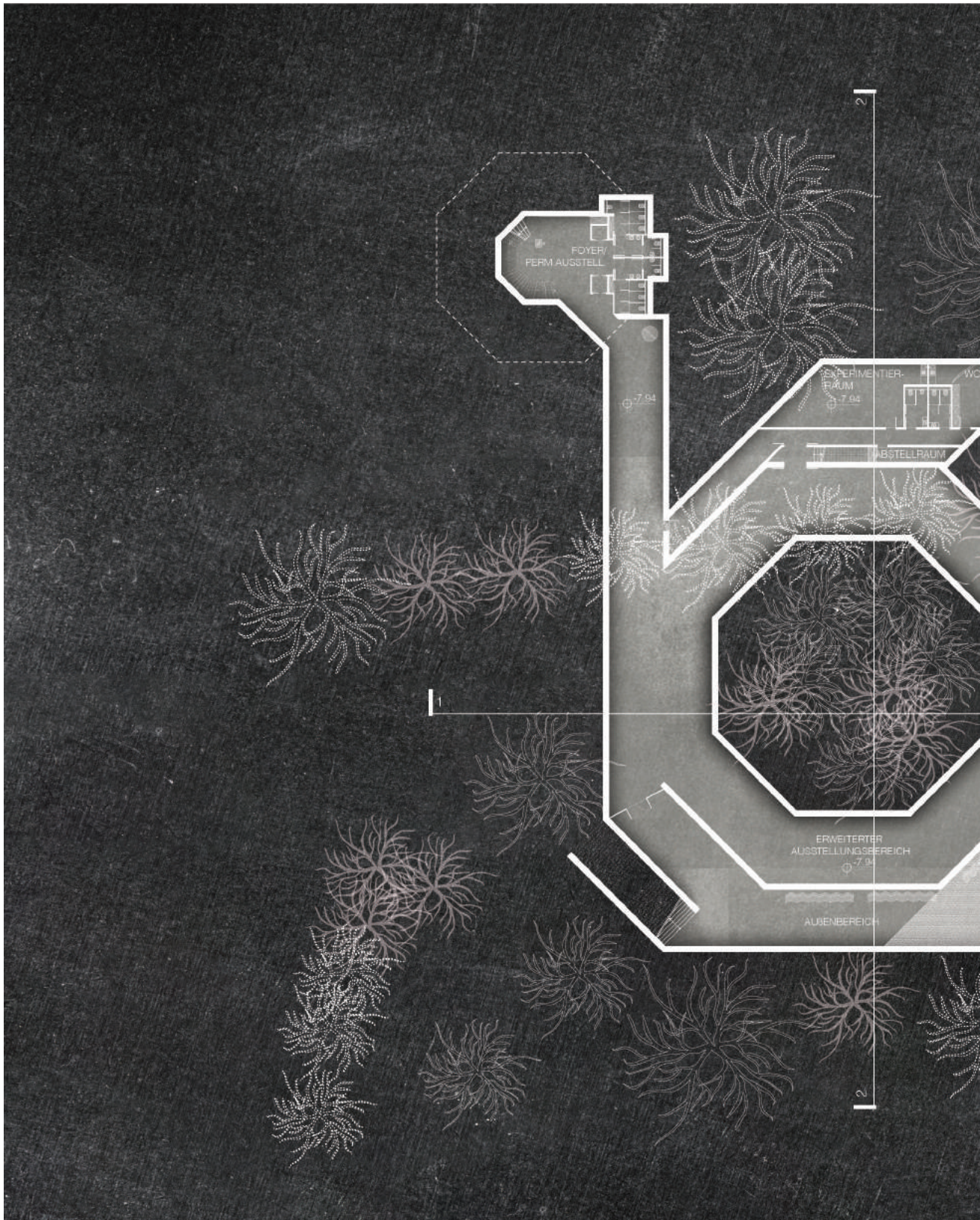


Abb. 9



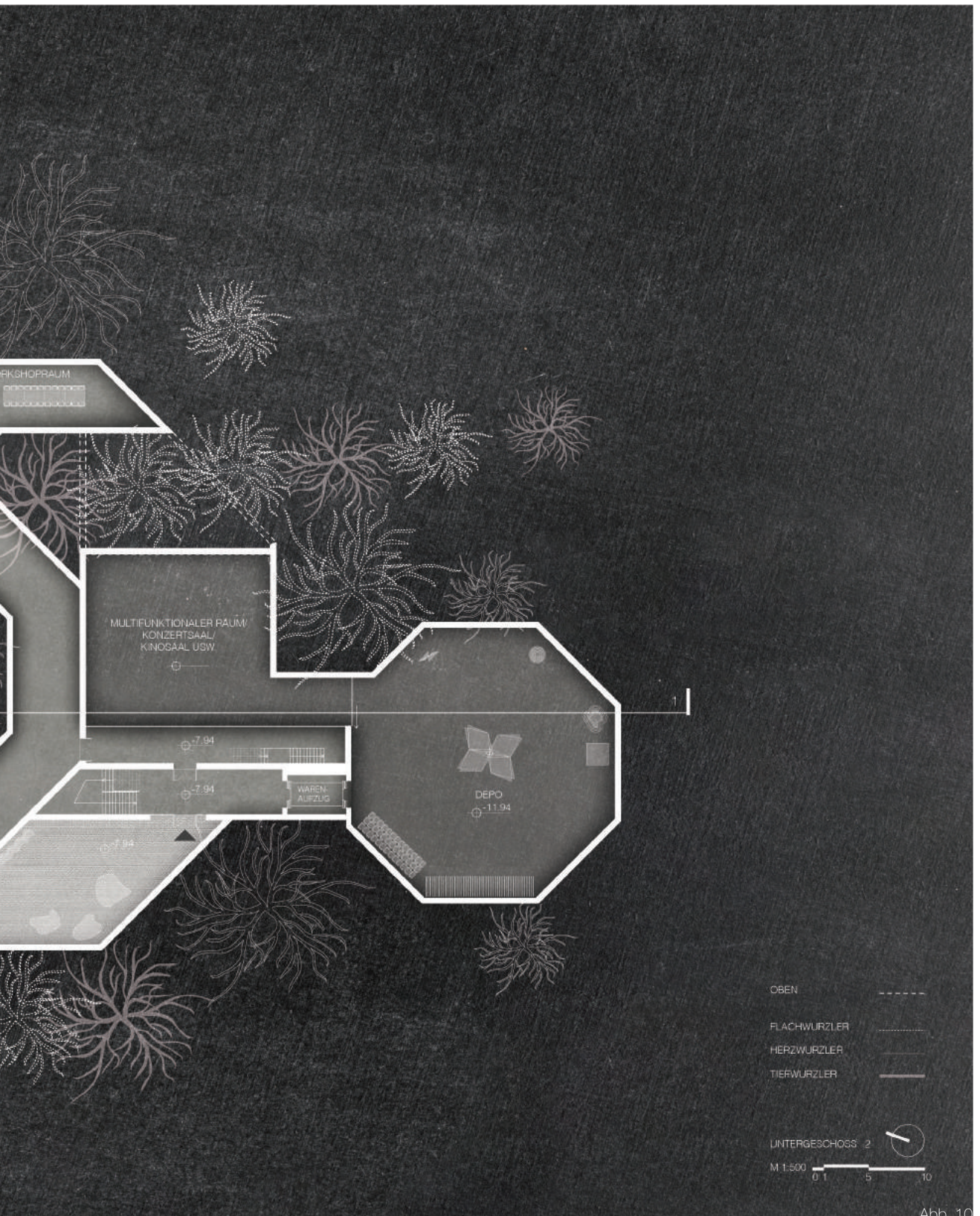
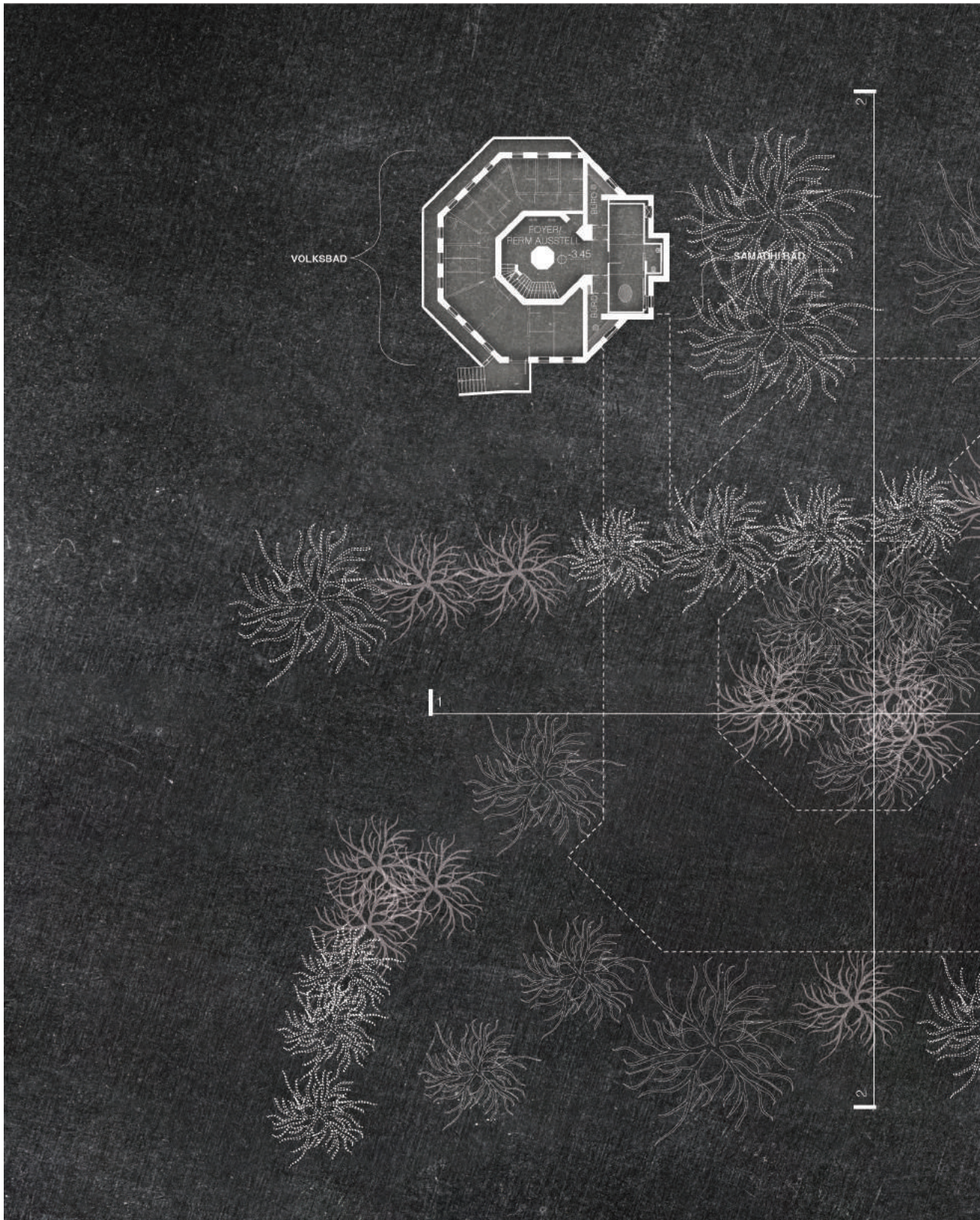


Abb. 10



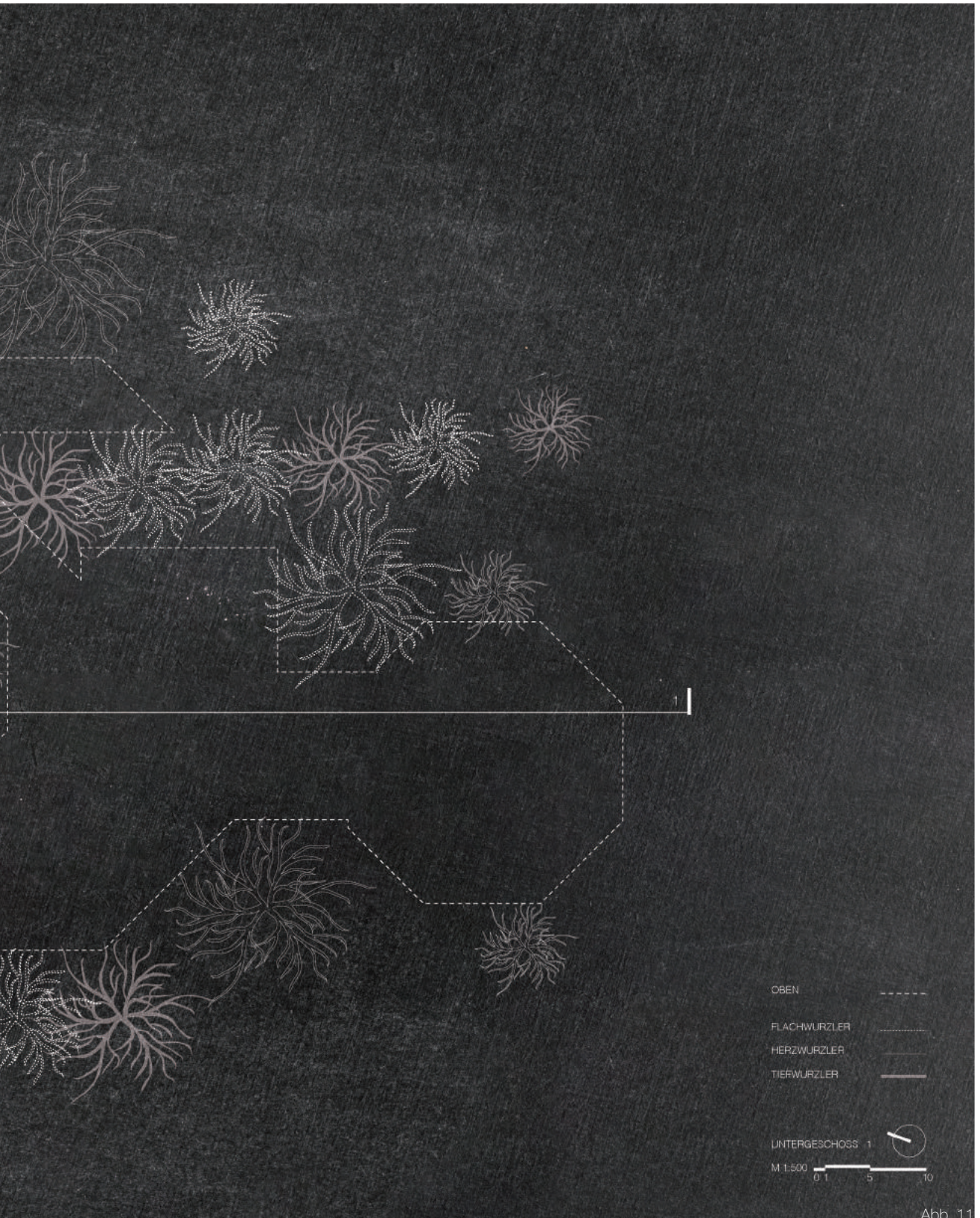
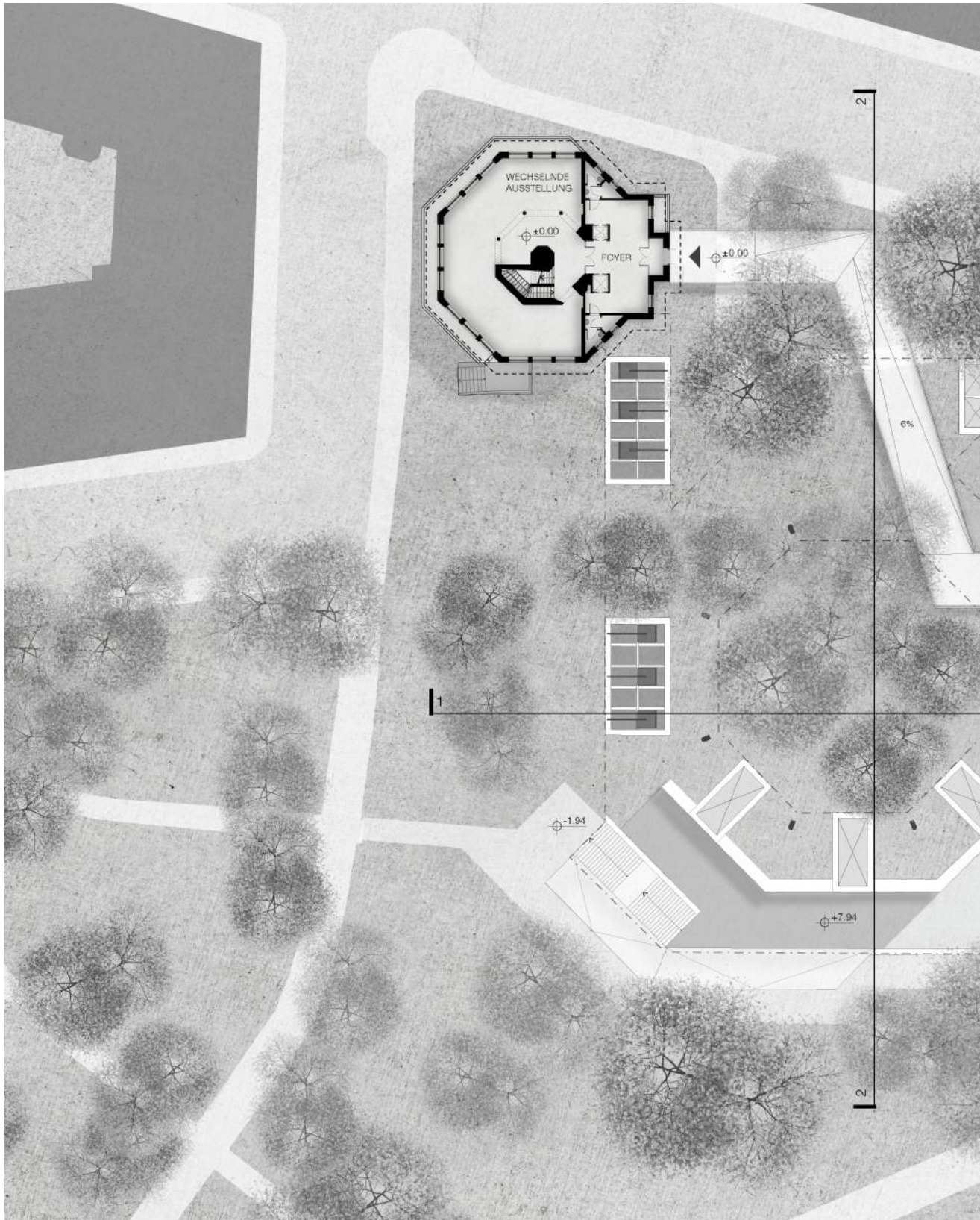


Abb. 11



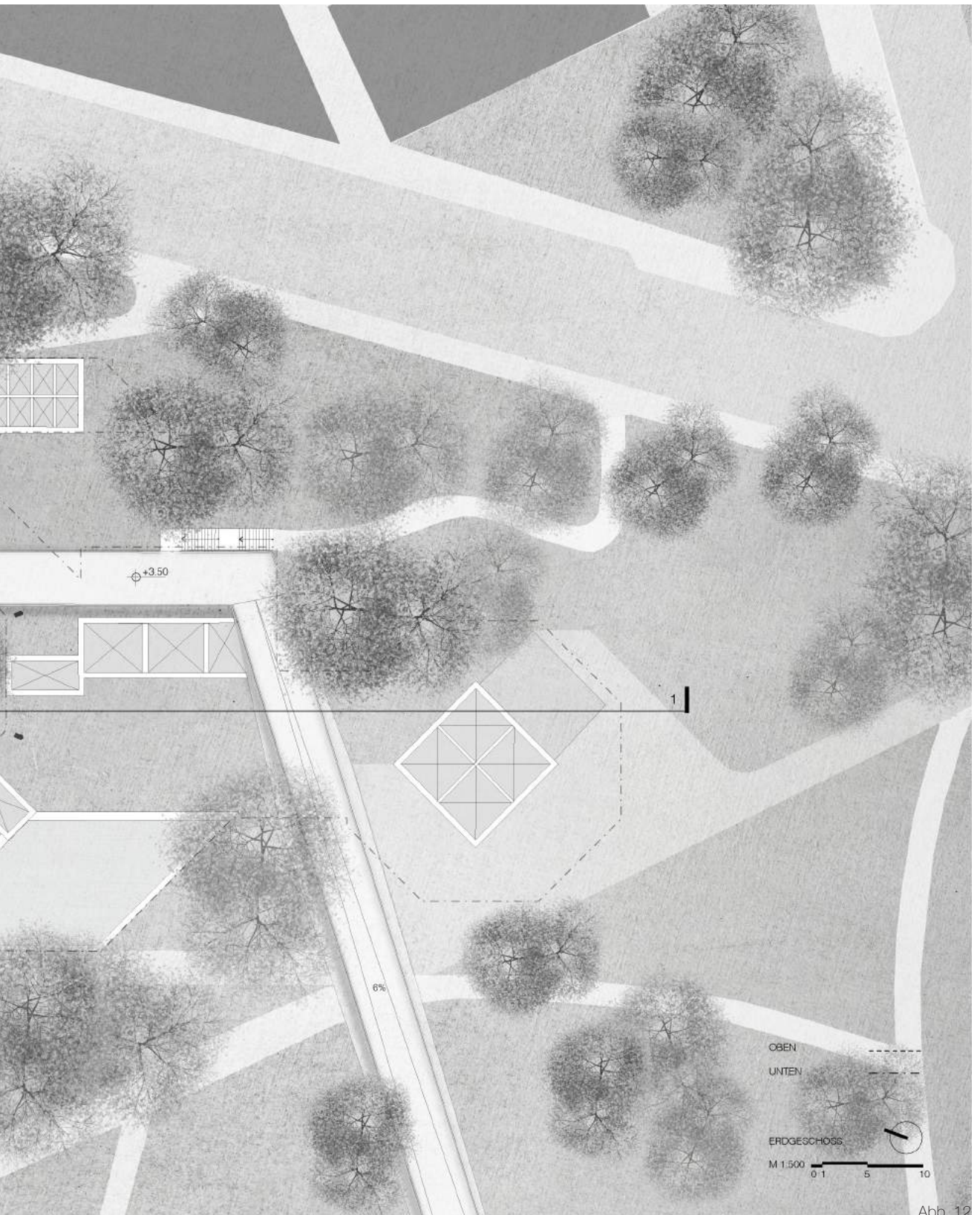
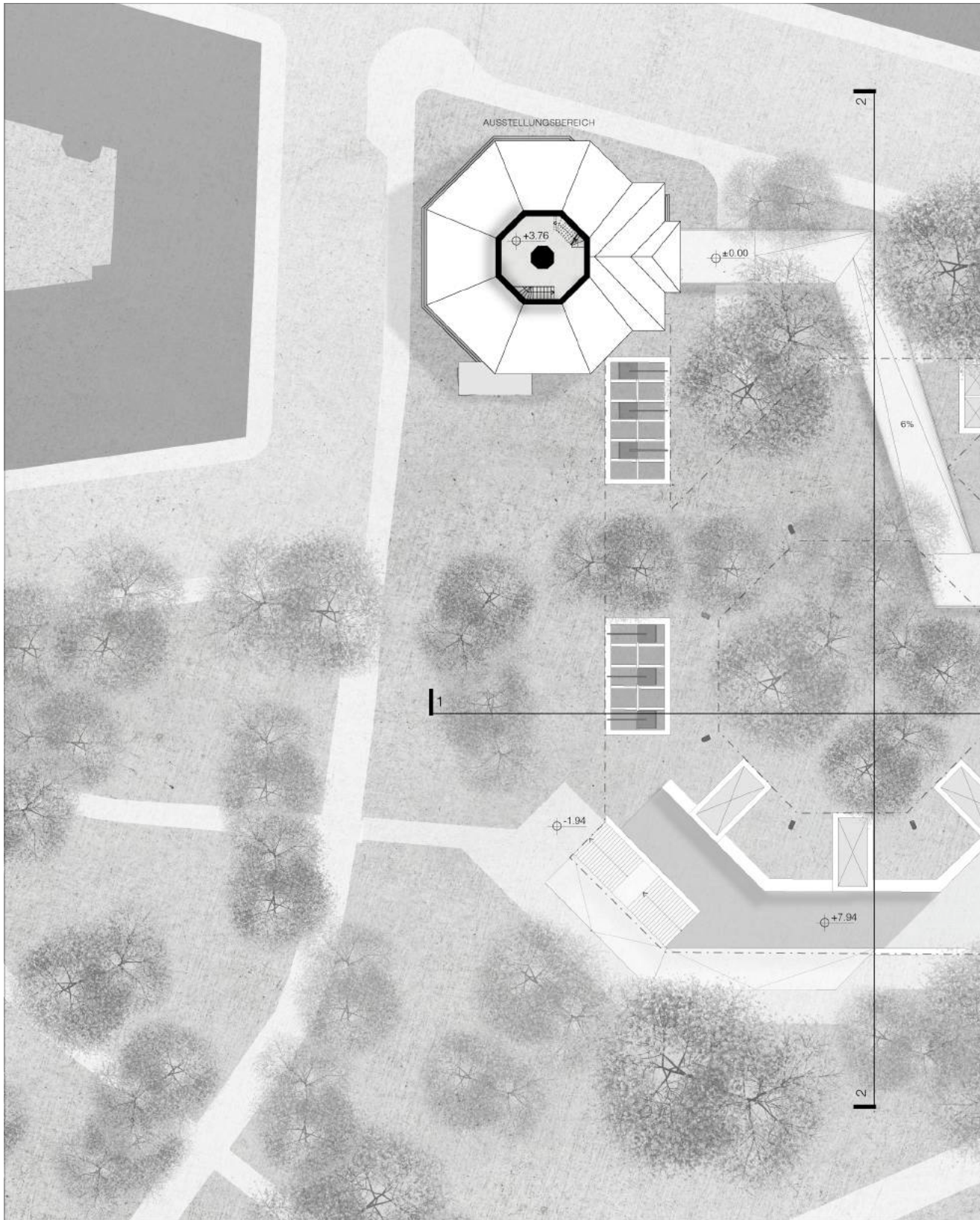


Abb. 12



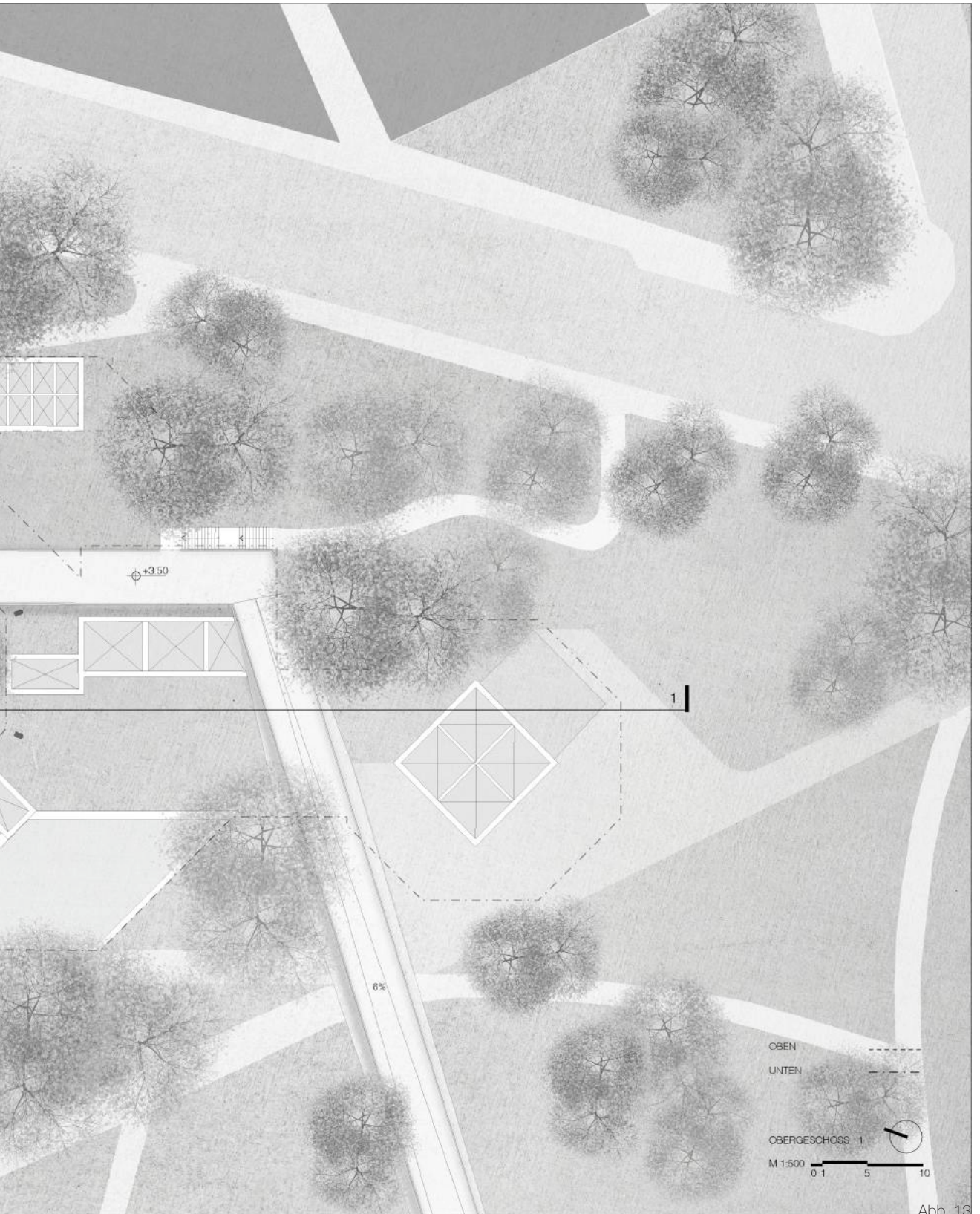
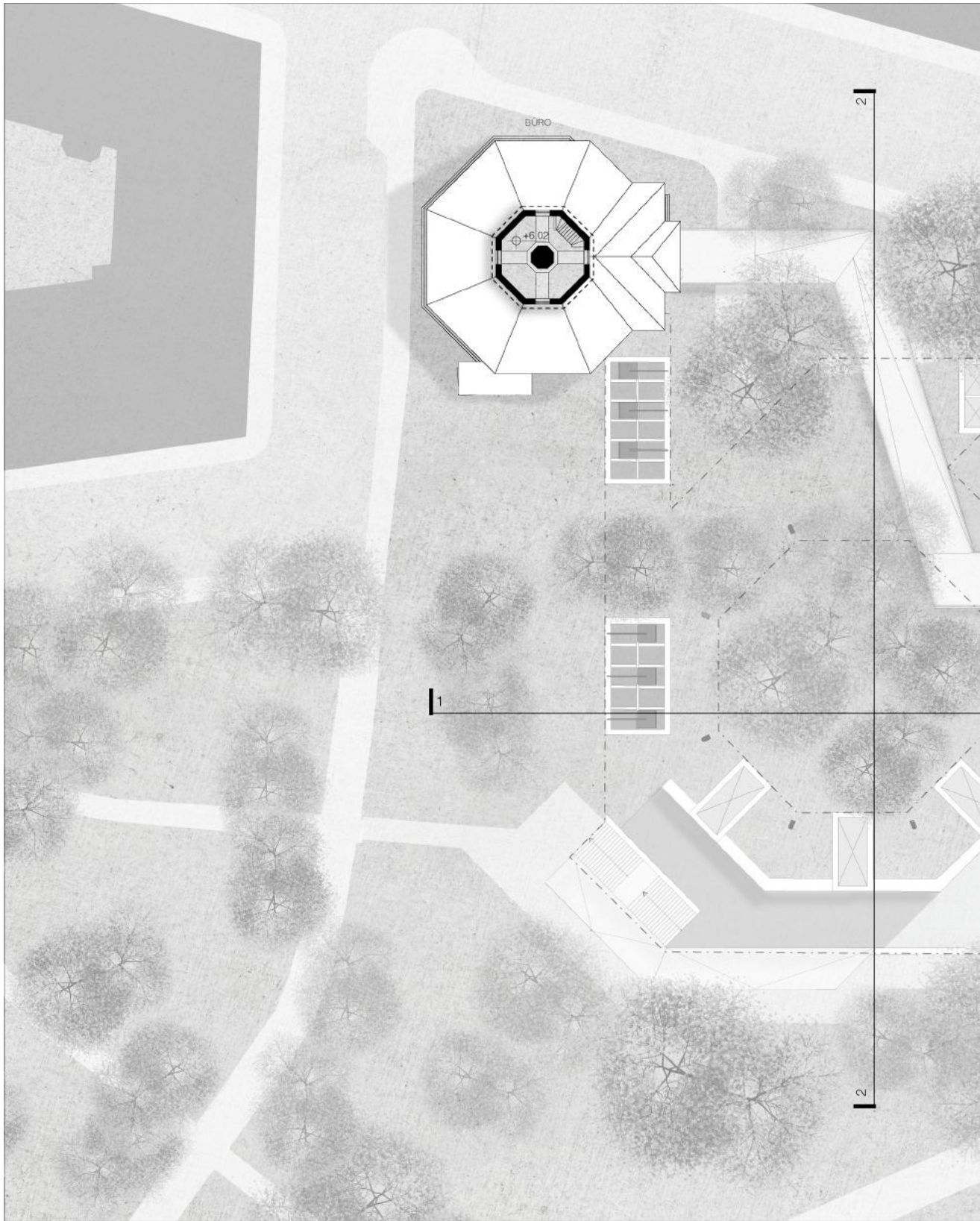


Abb. 13



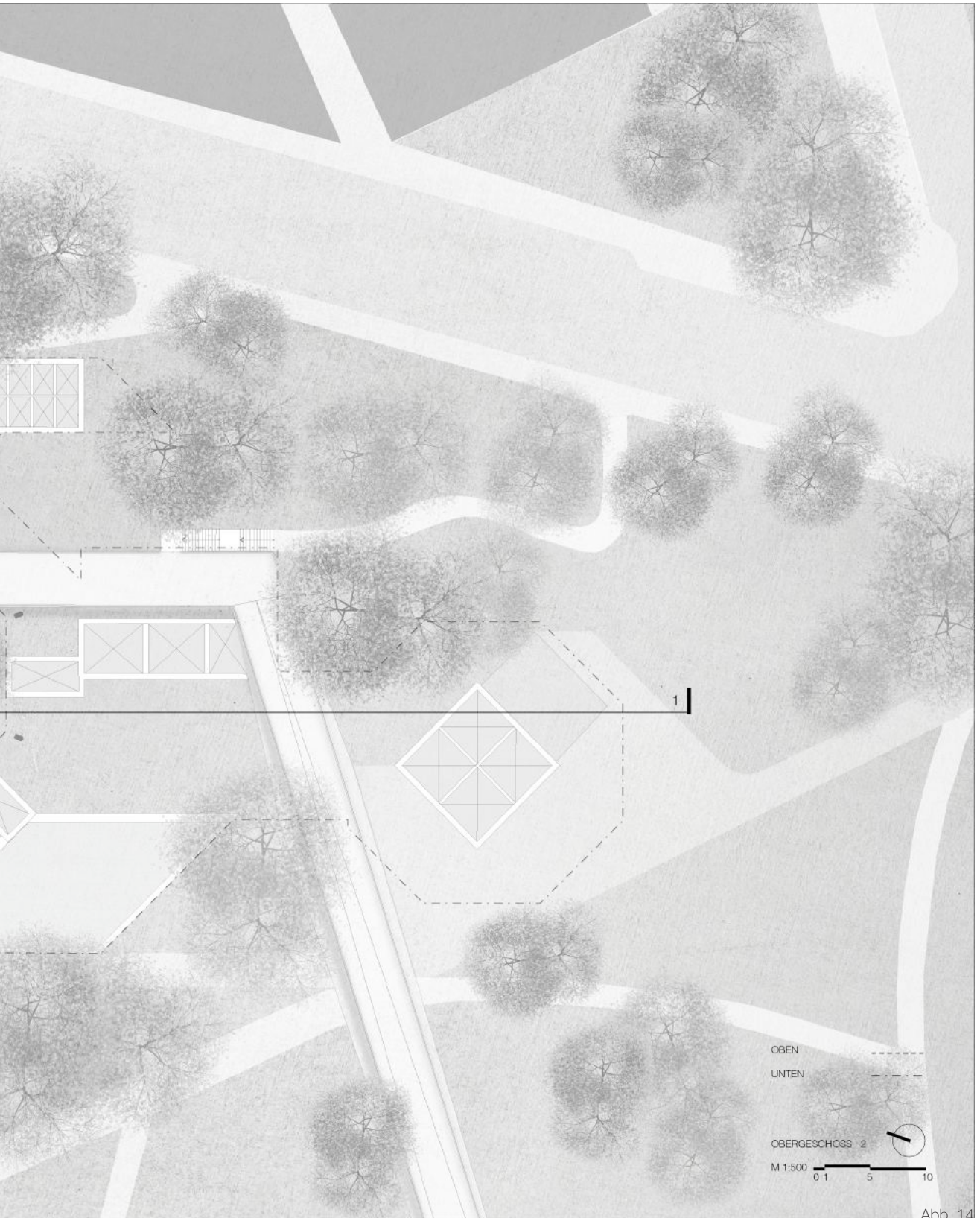
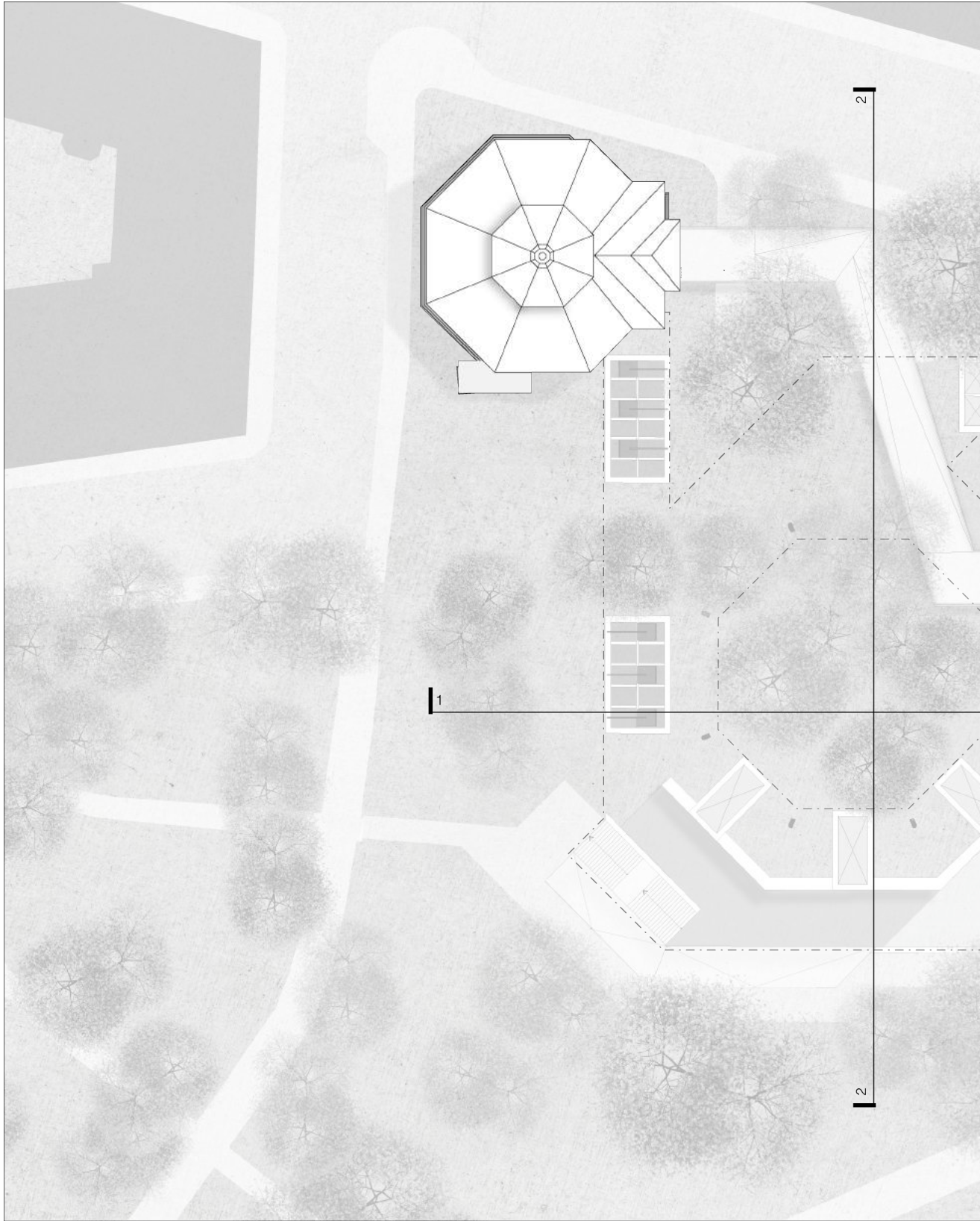


Abb. 14



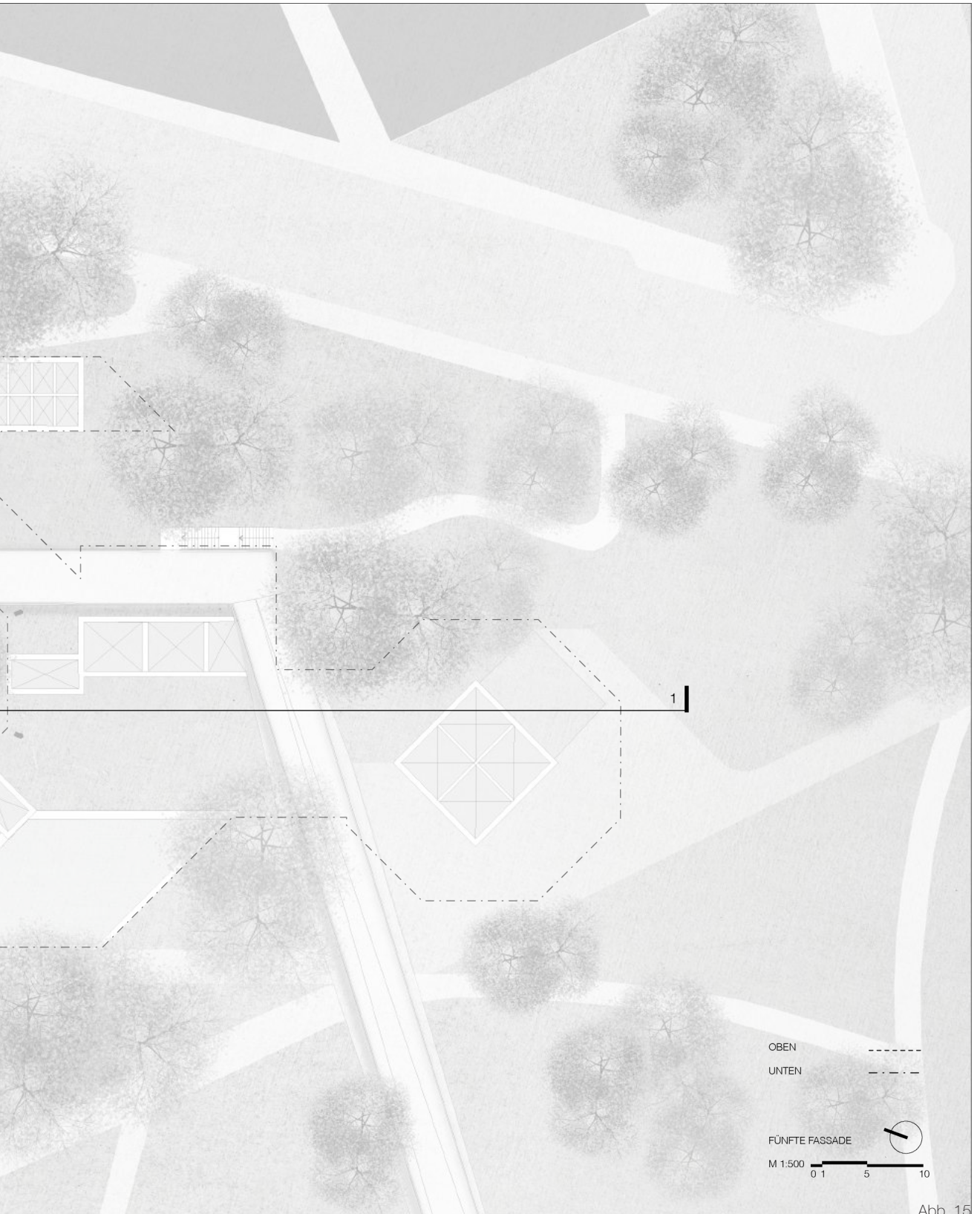
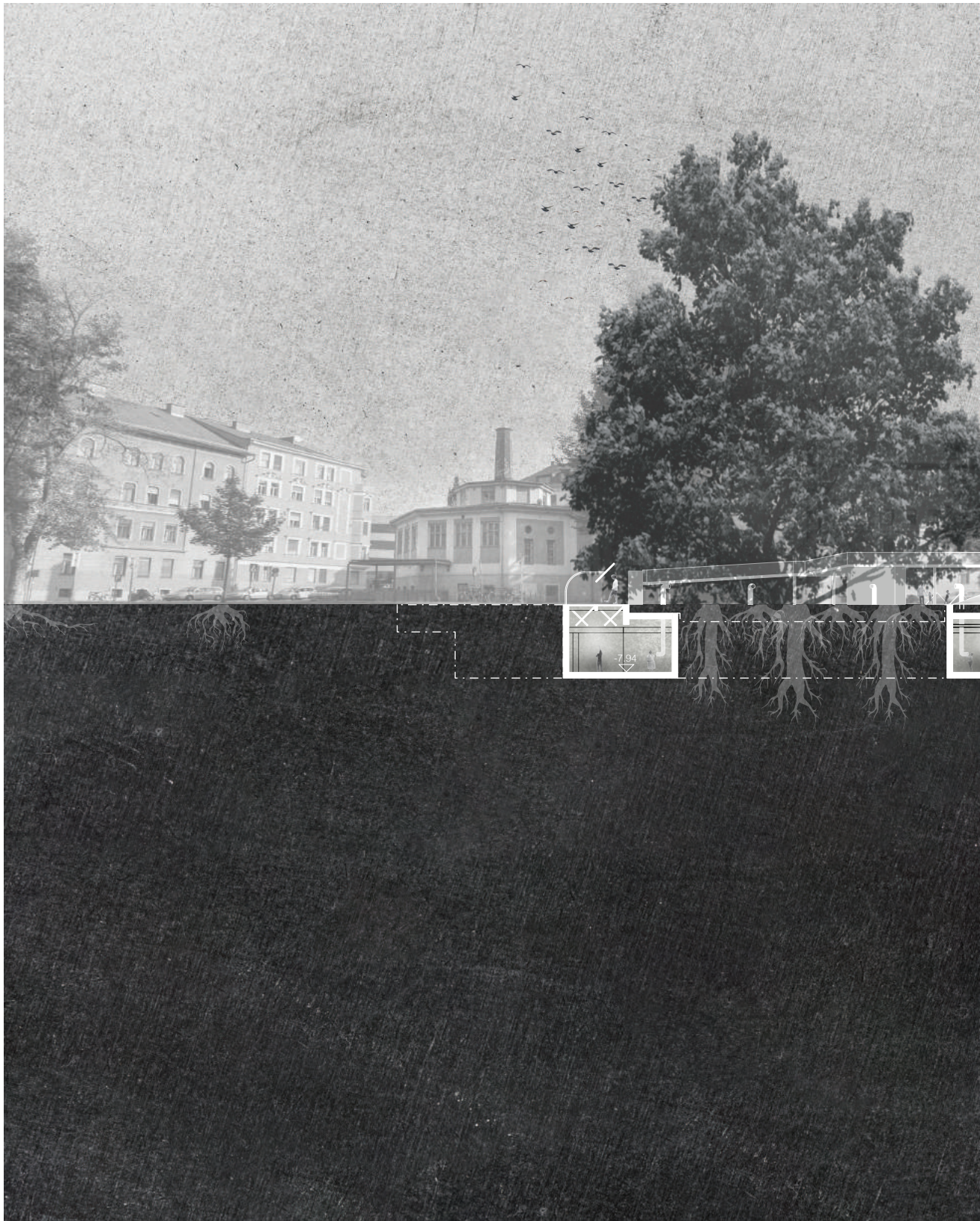
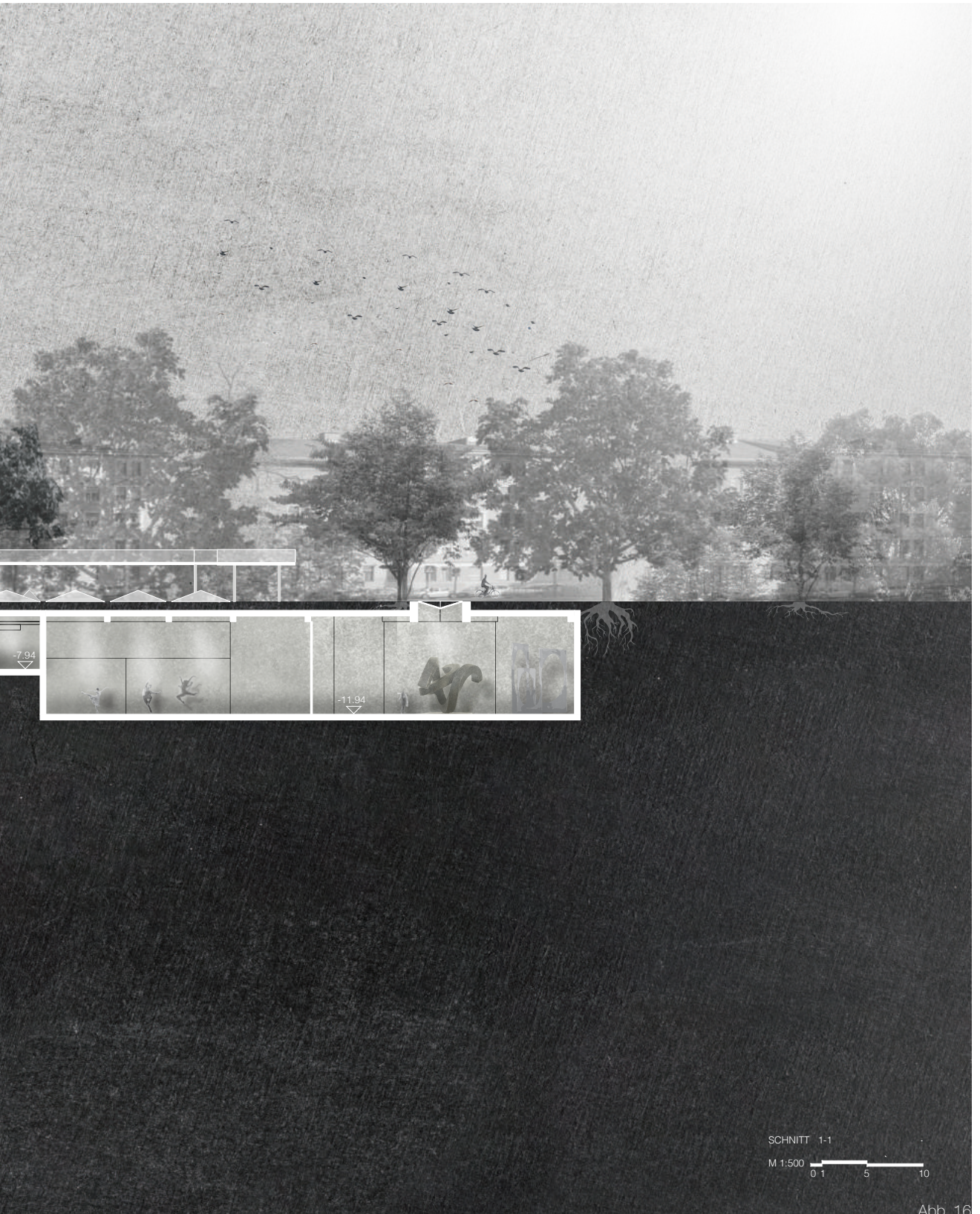


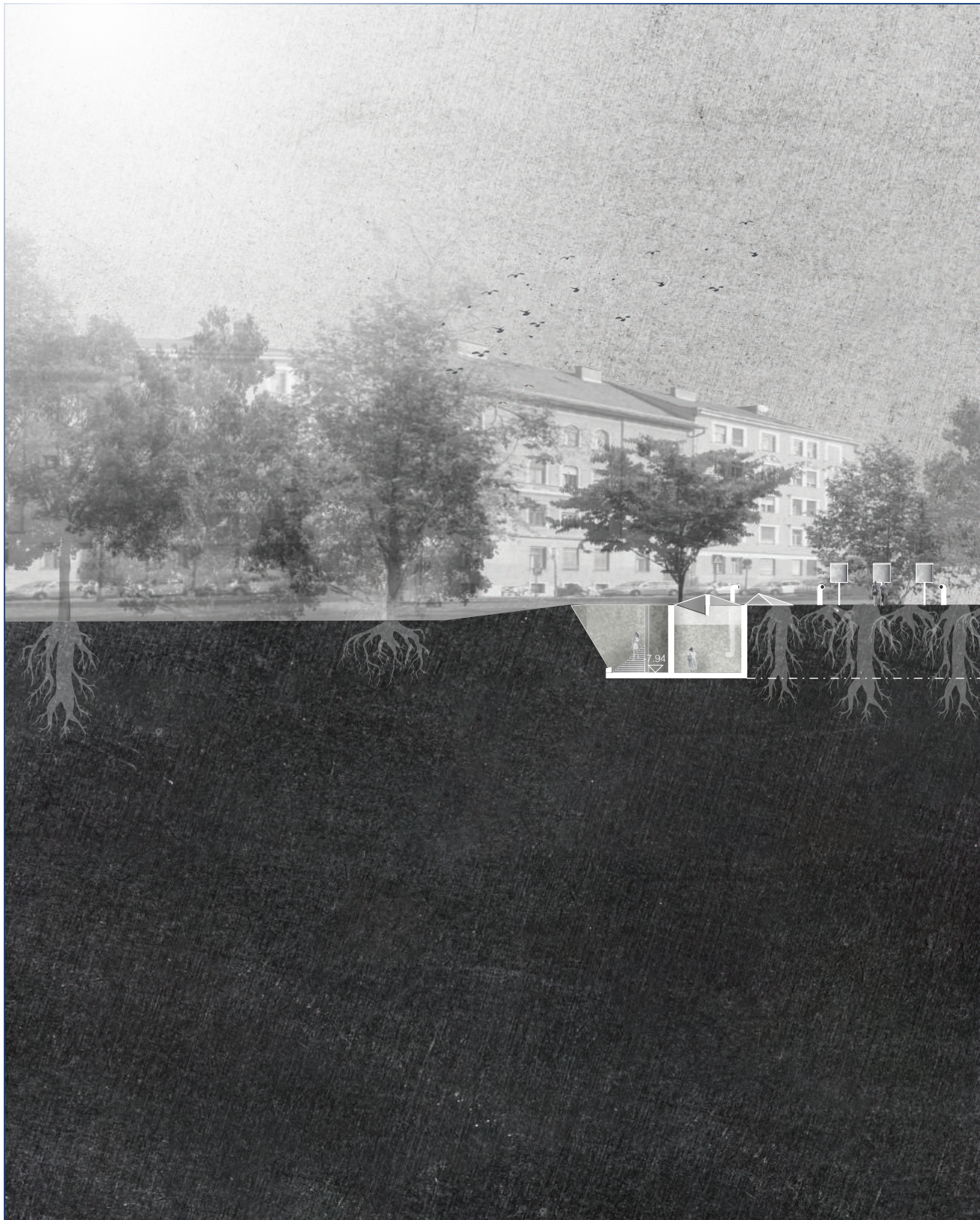
Abb. 15

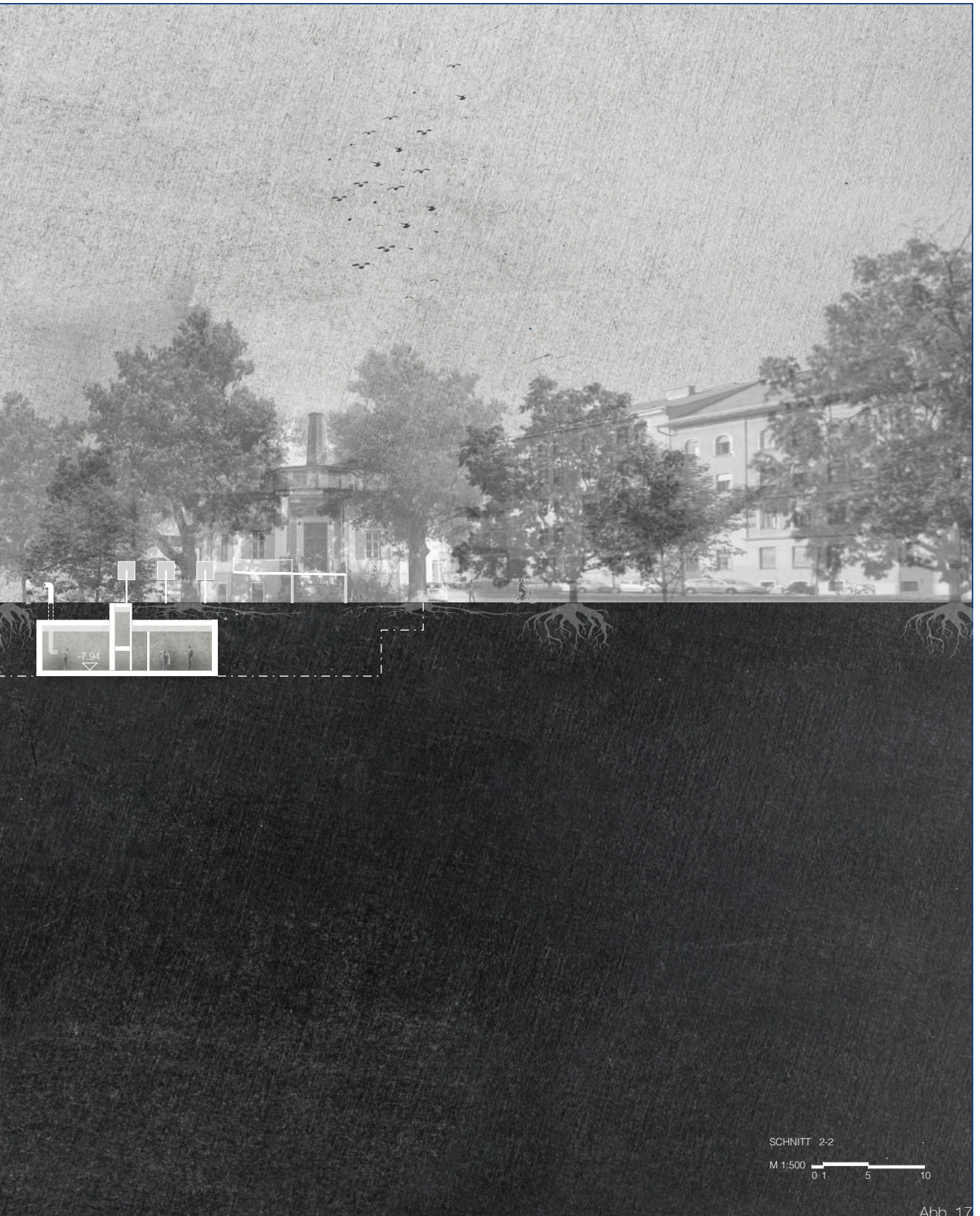




SCHNITT 1-1
M 1:500 0 1 5 10

Abb. 16





SCHNITT 2-2
M 1:500 0 5 10

Abb. 17





Abb. 18

MUWA

Museum der Wahrnehmung

Kunstaussstellung
GOMRINGER
UND SIEBENZWANZIG
16.03 - 30.08. 2019

W W
d i
n n
i d i
W

W





Abb. 19

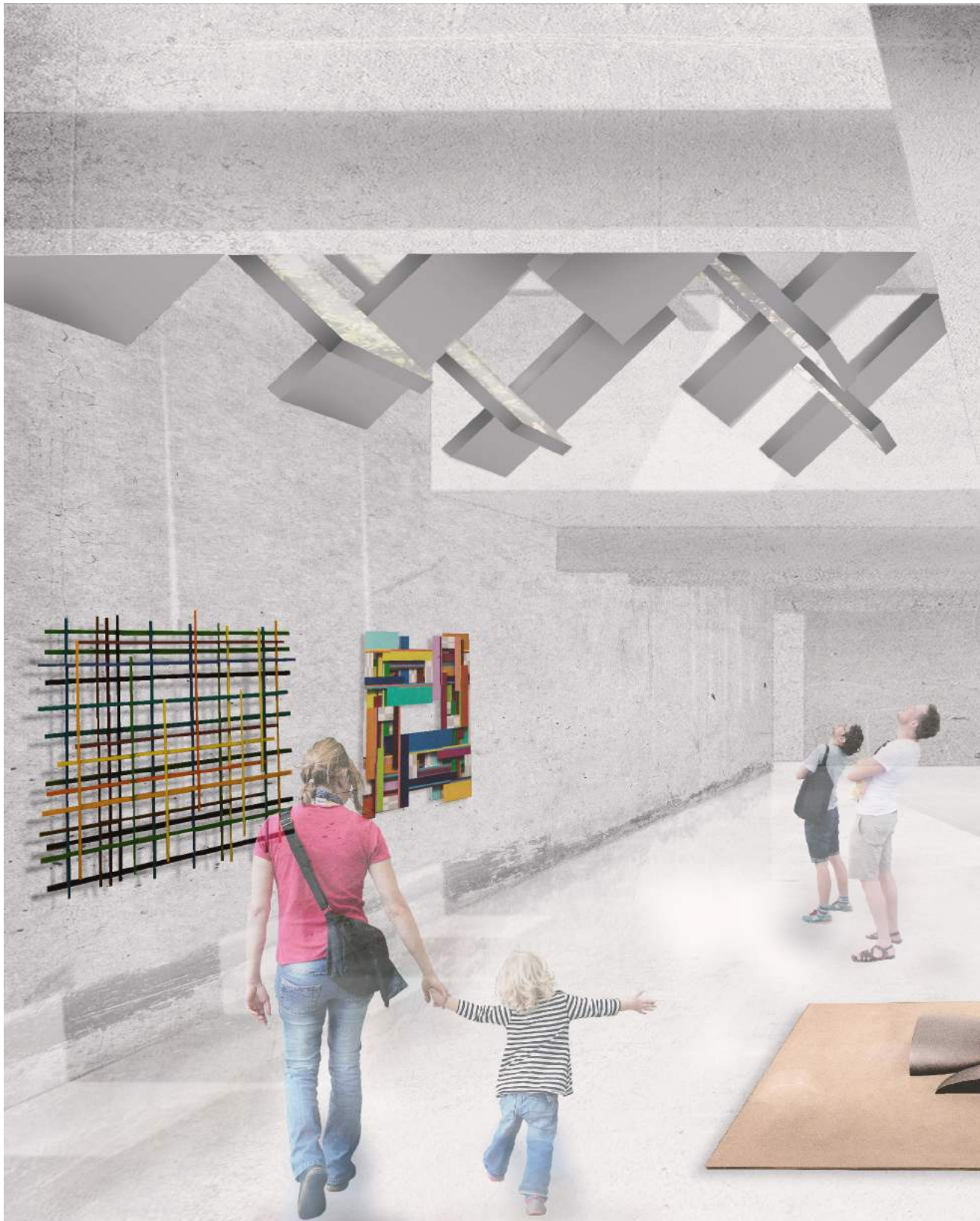




Abb. 20





Abb. 21

07

QUELLENVERZEICHNIS UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

7. QUELLENVERZEICHNIS UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

7.1 Quellenverzeichnis

7.1.1 Quellenverzeichnis Bücher

- Bott, Gerhard (Hg): Das Museum der Zukunft : 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums. Köln : DuMont Schauberg, 1970.

- Cauman, Samuel: Das lebende Museum : Erfahrungen eines Kunsthistorikers und Museumsdirektors - Alexander Dörner / S. Cauman . Hannover : Fackelträger-Verl., 1960

- Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. München 1988

- Endres, Franz Carl/Schimmel, Annemarie: Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich. Kreuzlingen/München 1984 (12. Auflage 2001)

- Flois, Angela: Der Entstehungsprozess des Museums der Wahrnehmung "MUWA". Dissertation Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. Graz 2003

-Gumin, Heinz/ Meier, Heinrich (Hg.): Einführung in den Konstruktivismus. Beiträge von Heinz von Foerster, Ernst von Glasersfeld, Peter M. Hejl, Siegfried J. Schmiedt und Paul Watzlawick, München:Piper 72003 (1992)

- Guss, Kurt (Hg.): Gestalttheorie und Erziehung. Darmstadt 1975

- Konrad, Heimo: Museumsmanagement und Kulturpolitik : am Beispiel der ausgegliederten Bundesmuseen. Wien : Facultas. WUV: 2008

- Maturana, Humberto/Varela, Francisco: Der Baum der Erkenntnis. Die Biologischen Wurzeln der menschlichen Erkennens. Bern/München 31987 (1984)

- Montaner, Josep Maria: Die Museumsbauten der neuen Generation = The museums of the last generation / J. M.

Montaner ; J. Oliveras . - Stuttgart [u.a.] : Krämer , 1987 .

- Naredi-Rainer, Paul: Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst. Köln 1995

- Scala, Eva (Hg.): Das Modellschulbuch. Graz:Leykam 1990

- Senarclens de Grancy, Antje: "Moderner Stil" und "Heimisches Bauen". Architekturreform in Graz um 1900. Wien/Köln 2001

- Tagger, Kristia: Grazer "Tröpferbäder". Zur Kulturgeschichte der öffentlichen Brausebäder. Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Philosophie an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz. Graz 2001

- Tzortzi, Kali: Museum Space. Where Architecture Meets Museology. Farnham : Ashgate 2015

- Walz, Markus (Hg.): Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016

- Watzlawick, Paul(Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu Wissen glauben?. Beiträge zum Konstruktivismus. München 1981

- Wolf, Werner: Die Medien das Sind wir selbst. Handbuch für die Medien in der Schule. Reinbek bei Hamburg 1989

7.1.2 Quellenverzeichnis MUWA Archiv

- Die Wohnen des Alltäglichen, Leidenschaft und Trivialität in österreichischen Sammlungen von Alltags Kultur, Projekt1:HASEN

- Museum der Wahrnehmung: Bewegung macht sinn. Wie Bewegung die Realität verändert-Eine Erlebnisausstellung

- Museum der Wahrnehmung: OKTOGON. Machbarkeitsstudie zur Revitalisierung des "Tröpferlbades" im Grazer Augarten. Graz 1992

- MUWA museum der wahrnehmung graz: Vom Badehaus zum Kunsthaus. Zur Geschichte des Hauses Friedrichgasse 41. Graz 2001

- Wolf, Werner (Hg.): Wahr ist viel mehr. Katalog 1990 zu den Pavillons CAFE PARADOX, SPIEGEL BOX und SPIEGEL KABINETT im MUSEUM DER WAHRNEHMUNG in Zusammenarbeit mit dem "steirischen herbst 1990", dem Institut für Kulturvermittlung und dem Kunstpädagogischen Institut Graz. Graz 1990
- Wolf, Werner: Wahr ist viel mehr. Mit Kunst arbeiten im Museum der Wahrnehmung. MUWA Graz. Klagenfurt/Graz 2013

7.1.3 Quellenverzeichnis Texte und Magazine

- Baukulturführer 94, Museum Liaunig, Neuhaus, Nicolette Baumeister - Büro Wilhelm. Verlag
- Ostermayer, Fritz: 1989. Bericht aus dem Bauch der Jury
- Programmheft "steirischer herbst '90"

7.1.4 Quellenverzeichnis Internet

- <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>
- http://www.museen-in-oesterreich.at/_docs/Museumsregistrierung-in-Oesterreich.pdf?m=1475509774
- <http://www.museen-in-oesterreich.at/>
- [https://de.wikipedia.org/wiki/Leihverkehr_\(Museum\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Leihverkehr_(Museum))
- https://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat46.pdf, s42.
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Bundesmuseen>
- https://www.graz.at/cms/dokumente/10029027/8ecf9f71/PB_MUWA_ENDBERICHT.pdf
- https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Soziale_Bewegungen
- <https://de.wikipedia.org/wiki/68er-Bewegung>
- <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissenslexikon/neue-soziale-bewegungen.html>
- <http://www.robaweb.de/gdm/inhalt/VisuelleWahrnehmung/Gestaltwahrnehmung/03-Gestaltgesetze.html>
- <https://books.google.de/books?hl=de&lr=&id=cej9DAAAQ->

BAJ&oi=fnd&pg=PA9&dq=OKTOGON+Architektur&ots=peD-mpu8kRb&sig=SGjbSI13HcnNKUWVywMVz9xsnhc#v=onepage&q=OKTOGON%20Architektur&f=false

- https://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/5460188/Die-Plaene_Augarten_Jetzt-sind-die-Details-fuer-die-Bucht-bekannt

- <https://www.archdaily.com/795684/arheopark-pavlov-kvet-architects>

- <https://de.wikipedia.org/wiki/Eisbergmodell>

- https://de.wikipedia.org/wiki/Strukturmodell_der_Psyche

- <https://purchblog.wordpress.com/2011/12/01/das-eisbergmodell-nach-ruchzimbarido-artikel-2/>

- <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

- <https://www.mein-schoener-garten.de/gartenpraxis/ziergaerten/was-sind-flachwurzler-35001>

- <https://www.plantopedia.de/tiefwurzler-definition/>

- <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

- https://www.gardomat.de/blog/wurzeln_wurzelsysteme_wissenswertes/

- <https://www.baumschule-pflanzen.de/baumwurzeln-wurzelsysteme-und-wurzeltypen>

- <https://geodaten.graz.at/WebOffice/synserver?project=baumkataster&client=core>

.....

- Interview mit Werner Wolf, geführt von Ines Zajkic, Graz, 18.01.2019 und 23.1.2019

7.2 **Abbildungsverzeichnis**

2. Das Museum als Gebäudetyp:

Abb. 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Cortile_del_Belvedere

Abb. 2: <http://www.institute-of-traditional-architecture.org/wp-content/uploads/2014/12/Palazzo-Medici-Riccardi-Florence-e1417471548219.jpg>

Abb. 3: https://en.wikipedia.org/wiki/Studiolo_of_Francesco_I

Abb. 4: Ines Zajkić

Abb. 5: Ines Zajkić

Abb. 6: <http://www.kunstkammer.at/albrecht.htm>

Abb. 7: Ines Zajkić

Abb. 8: <http://www.stamptoscana.it/articolo/cultura/tribuna-degli-uffizi-oggi-in-3d%E2%80%8F>

Abb. 9: <http://www.arte.it/guida-arte/bologna/da-vedere/museo/collezioni-comunali-d-arte-palazzo-d-accursio-o-comunale-2417>

Abb. 10: <https://www.artfund.org/whats-on/museums-and-galleries/ashmolean-museum>

Abb. 11: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museum_Fridericianum_Kassel.jpg

Abb. 12: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-rotonda.html>

Abb. 13: Ines Zajkić

Abb. 14: [https://de.wikipedia.org/wiki/Glyptothek_\(M%C3%BCnchen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Glyptothek_(M%C3%BCnchen))

Abb. 15: https://www.smb.museum/en/museums-institutions/alt-museum/events/detail.html?tx_smb_pi1%5Bevent_id%5D=101108&tx_smb_pi1%5BbackPid%5D=1545&cHash=42cb1ecf02fa56e8d0ab019e7af9eacb

Abb. 16: <http://www.siegfriedwameser.de/kunstareal.html>

Abb. 17: <http://www.thelatestnews.com/will-the-crystal-palace-be-rebuilt/>

Abb.18: <https://strawberrytours.com/london/museums/victoria-and-albert-museum>

Abb.19: <https://www.nyc-arts.org/organizations/102/museum-of-modern-art>

Abb.20: <http://www.stua.com/design/guggenheim-museum-new-york/>

Abb.21: Ines Zajkić

Abb.22 und 23: <https://www.studioesinam.com/pages/neue-nationalgalerie>

Abb.24: Ines Zajkić

Abb.25: <http://www.paul-mellon-centre.ac.uk/collections/library-collections/yale-center-for-british-art-publications>

Abb.26: <https://medium.com/@ArtGeek/the-kimbell-a-small-museum-with-an-out-sized-reputation-83538a86d376>

Abb.27: Ines Zajkić

Abb.28: <http://www.culture.gouv.fr/var/culture/storage/images/media/disciplines-et-secteurs/musees/images/musees-nationaux/musee-d-art-moderne-centre-national-d-art-et-de-culture-georges-pompidou/309784-3-fre-FR/Musee-d-art-moderne-Centre-national-d-art-et-de-culture-Georges-Pompidou.jpg>

Abb.29: <http://www.supercrits.com/7/>

Abb.30: Ines Zajkić

Abb.31: <https://www.muenchen.de/int/en/sights/museums/museum-brandhorst.html>

Abb.32: https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_f%C3%B9-Cr_Moderne_Kunst

Abb.33: <https://divisare.com/projects/322209-kazuyo-sejima-ryue-nishizawa-sanaa-rasmus-hjortshoj-21st-century-museum>

Abb.34: <https://www.domusweb.it/en/architecture/2005/01/10/21st-century-museum-of-contemporary-art.html>

Abb.35: Ines Zajkić

Abb.36: https://www.nationalgeographic.com.es/viajes/grandes-reportajes/un-paseo-por-bilbao-2_9319

Abb.37: <https://www.vitra.com/en-ch/campus/architecture/architecture-vitra-design-museum>

Abb.38: https://en.wikipedia.org/wiki/Weisman_Art_Museum

Abb.39: <http://www.cloggiecentral.com/groninger-museum/>

Abb.40: <http://clui.org/ludb/site/chinati-foundation>

Abb.41: <http://packagetravel.biz/places-to-see/the-or-say-museum-famous-attraction-in-paris.html>

Abb.42: <http://deacademic.com/dic.nsf/dewiki/784838>

Abb.43: <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/behind-the-art-tate-modern>

Abb.44: <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>

Abb.45: <https://www.myfrenchlife.org/2012/11/28/the-quai-branly-museum-in-france-where-cultures-meet/>

Abb.46: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zentrum_Paul_Klee_Bern_15.JPG

Abb.47: <http://www.kunsthau-bregenz.at/besuch/anfahrt-oeffnungszeiten-preise/>

Abb.48: <https://www.google.at/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj6eKetdTdAhVILVAKHUEuAkEQjRx6BAG-BEAU&url=https%3A%2F%2Fwww.pinterest.com%2Fpin%2F124552745920959600%2F&psig=AOvWaw3OnpKwFDbxxP-SHUVIVNaOw&ust=1537905122719266>

Abb.49: <https://www.archdaily.com/580971/frank-gehry-tells-the-story-behind-guggenheim-abu->

dhabi/5499e29ee58ece8746000126-guggenheim-abu-dhabi

Abb.50: <https://thespaces.com/louvre-abu-dhabi-announces-opening-date/>

Abb.51: <https://www.fosterandpartners.com/projects/zayed-national-museum/>

3. Die Entstehungsgeschichte des Museums der Wahrnehmung:

Abb. 1: Ernst, Bruno: Der Zauberspiegel des Mauritius Cornelis Escher. Köln 1999 (11978) S32

Abb. 2: https://www.google.at/search?q=ren%C3%A9+magnritte+Les+Promenades+d%C2%B4+Euclide&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:l&sa=X&ved=0ahUKEwirxpL79JHcAh-VNIIAKHVyRCbwQpwUIA&biw=1280&bih=681&dpr=2#imgsrc=Ec8_N73CAV6TZM:

Abb. 3: <https://www.google.at/search?q=m+c+escher+holzschnitt+stilleben+und+stra%C3%9Fe&tbm=isch&source=Int&tbs=isz:m&sa=X&ved=0ahUKEwiT5df56uTcAhUQr6QKHxmXDF8QpwUIA&biw=1280&bih=681&dpr=2#imgsrc=XelMclCL8Miw2M>:

Abb. 4: Ines Zajkić

Abb. 5: Arch DI Helmut Reitter-Archiv

Abb. 6: Arch DI Helmut Reitter-Archiv

Abb. 7: Fritz Ostermayer: 1989. Bericht aus dem Bauch der Jury

Abb. 8: Fritz Ostermayer: 1989. Bericht aus dem Bauch der Jury

Abb. 9: Arch DI Helmut Reitter-Archiv

Abb. 10-15: MUWA Archiv

Abb. 16-18: Ines Zajkić

Abb. 19: <https://museumderillusionen.at/en/portfolio-items/>

ames-room/?portfolioCats=3%2C4%2C5

Abb. 20-30: Ines Zajkić

Abb. 31-32: MUWA Archiv

Abb. 33-34: Foto: Ines Zajkić

Abb. 35: MUWA Archiv Hans Knuschel: Stereo

Abb. 36: Katalog-Wahr ist viel mehr

Abb. 37: MUWA Archiv Hans Knuschel: Stereo

Abb. 38: MUWA Archiv Hans Knuschel: Stereo

Abb. 39: Muybridge gallopiierenden Pferd:
<http://www.piaff.de/Galerie.html>

Abb. 40: Wundertrommel-W.Wolf: 1990. Wie wir Bilder laufen
Lehren

Abb. 41: Spiegel Box-MUWA Archiv

Abb. 42-43: Angela Flois Fotoarchiv

Abb. 44-48: MUWA Archiv

Abb. 49: Helmut Reitter Entwurf

Abb. 50-53: Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Mar-
gherita Spiluttini

Abb. 54: Kristia Tagger 2001: Grazer "Tröpferlbäder"

Abb. 55: Kristia Tagger 2001: Grazer "Tröpferlbäder"

Abb. 56: Kristia Tagger; Graphische Bearbeitung: Ines Zajkić

Abb. 57: Kristia Tagger 2001: Grazer "Tröpferlbäder"

Abb. 58: MUWA Archiv

Abb. 59: <http://www.kulturpool.at/plugins/servlet/watermark/markImage?params=fGltYWdlVXJsPWVhO0dHA6Ly9nYW1zL-nVuaS1ncmF6LmF0L2lpaWYvbzpnS41OTQ1L1JFQ1R->

PL2Z1bGwwZnVsbC8wL2RIZmF1bHQuanBnfHdhdGVybwWF-ya1RleHQ9wqkgS2FybC1GcmFuemVucy1Vbml2ZXJzaXTD-pHQgR3JhenxkZWZhdWx0SW1hZ2Vvcmw9aHR0cDovL3d-3dy5rdWx0dXJwb29sLmF0L3MvMTcyNC81LzlvXy9kb3dub-G9hZC9yZXNvdXJzZXMvYXQuYW1hLmt1bHR1cnBvb-2wua3Vwby11aTpdHlsZXMtZGVmYXVsdC1pY29ucy9p-Y29uLWltYWdlLmdpZg

Abb. 60: Ines Zajkić

Abb. 61: Franz Carl Endres: Das Mysterium der Zahl, München 1984

Abb. 62: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Architecture/de/TurmDerWinde.html>

Abb. 63: https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Bauten/Tempel

Abb. 64: https://archnet.org/sites/3831/media_contents/44544

Abb. 65: <https://www.bookmundi.com/andria/discover-castel-del-monte-unesco-2-hour-guided-tour-680>

Abb. 66: Ines Zajkić

Abb. 67: Paul v. Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie, Köln 1982

Abb. 68: Paul v. Naredi-Rainer: Architektur und Harmonie, Köln 1982

Abb. 69. und Abb. 71: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Graz_1626-1657_Kupferstich.jpg

Abb. 70, 72, 73 und 77: <https://gis.stmk.gv.at/atlas/>

Abb. 74: <http://basilius.at/stadtplaene.html>

Abb. 75: <https://www.landkartenindex.de/historischelandkarten/wp-content/uploads/2014/08/Graz.jpg>

Abb. 76: <https://www.landkartenindex.de/historischelandkarten/wp-content/uploads/2014/08/Graz-Austria.jpg>

Abb. 78: <https://www.google.at/maps/place/Graz/@47.066>

7175,15.4389065,1515m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x-476e3587173065bb:0xfe8e8ad1d2dfdd9b!8m2!3d47.070714!4d15.439504

Abb 79-80: Ines Zajkić

Abb. 81: MUWA Archiv

Abb. 82-85: Ines Zajkić

Abb. 86-87: MUWA Archiv

Abb. 88-98: Ines Zajkić

Abb. 99-102: MUWA Archiv

Abb. 103-106: Margeritha Spiluttini, 1994, Fotodokumentation - MUWA Archiv, Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini

Abb. 107: Ines Zajkić

Abb. 108: Margeritha Spiluttini, 1999, "Samadhi - Das Bad" - MUWA Archiv, Architekturzentrum Wien, Sammlung, Foto: Margherita Spiluttini

Abb. 109: Margeritha Spiluttini, 1999, schwerelos schweben im "Samadhi - Das Bad" - MUWA Archiv

4. Das MUWA heute

Abb. 1-10: Ines Zajkić

Abb. 11: https://www.kleinezeitung.at/steiermark/graz/5460188/Die-Plaene_Augarten_Jetzt-sind-die-Details-fuer-die-Bucht-bekannt

Abb. 12-18: Ines Zajkić

Fotos 1-24: Ines Zajkić

5. Referenzbeispiele

Abb. 1-11: Ines Zajkić

Abb. 12: © Gabriel Dvořák, <https://www.archdaily>.

com/795684/archeopark-pavlov-kvet-architects

Abb. 13-16: <https://www.archdaily.com/795684/archeopark-pavlov-kvet-architects>

Abb. 17-20: © Gabriel Dvořák, <https://www.archdaily.com/795684/archeopark-pavlov-kvet-architects>

6. Wahr ist viel mehr - Konzept

Abb. 1: Ines Zajkić

Abb. 2: https://de.wikipedia.org/wiki/Sigmund_Freud#Entwicklungsmodell_der_Psyche

Abb. 3: https://de.wikipedia.org/wiki/Eisbergmodell#Eisbergmodell_nach_Freud,_von_Ruch_und_Zimbardo

Abb. 4-17: Ines Zajkić

Prije svega želim da se zahvalim svojoj majci, kojoj pripisujem najveću zaslugu za sve što sam postigla u životu. Zahvalnost koju osjećam jer si uvijek bila tu za mene, i pružila mi veliki oslonac i podršku da ostvarim svoje ciljeve se ne mogu riječima opisati.

Veliko hvala mojoj mentorici Mileni Stavrić što sto mi je bila velika podrška i inspiracija ne samo tokom diplomskog rada, već tokom cijelog trajanja mog master studija. Hvala Vam na povjerenju koje ste mi ukazali i na motivaciji za konstantan uspjeh, rad i napredak.

Posebno želim da se zahvalim svome prijatelju i bivšem partneru Eli Harbašu što me je bodrio, podržavao i radovao se mojim uspjesima u toku studija.

Posebno i predivnom timu Muzeja Percepcije, a posebno Evi Fürstner i Werneru Wolfu želim da se zahvalim na njihovom povjerenju, informacijama koje su mi stavili na raspolaganje kao i na vremenu koje su mi posvetili za intervju.

Moje prijateljice: Ajla, Ines, Mirjam sa njenim partnerom Moritzom, Dina, Rejda, Minja, Azra, Tesa, Anesa, Amna, Hanife, Kathy, Angelika i moja rodica Arijana, koje su mi pružale podršku i bodrile me zaslužuju jedno veliko hvala na dugim razgovorima, feedback-u, inspiraciji i na prilagođavanju svoga vremena mojim terminima u zadnjim mjesecima stvaranja ovog rada.

Mome šefu Alfredu Wolfu želim da se zahvalim što mi je sa fleksibilnim radnim vremenom izašao u susret, a kolegicama u birou Michi, Sandri i Nini na strpljenju i razumijevanju.

Hvala

Danke

Ich möchte vor allem meiner Mutter danken, der ich alles was ich im Leben erreicht habe, zu verdanken habe. Die Dankbarkeit für all die Zeiten in denen du für mich da warst, mir Halt und Unterstützung geboten hast, damit ich meine Ziele erreichen kann, kann ich nicht in Worte fassen.

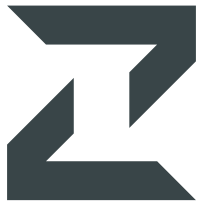
Ein großes Danke an meine Mentorin Milena Stavric, dafür dass sie mich unterstützt und inspiriert hat, und das nicht nur während meiner Diplomarbeit, sondern auch während meines Masterstudiums. Ich danke Ihnen für Ihr Vertrauen, welches Sie mir haben zukommen lassen, und für die Motivation ständig erfolgreich zu sein, am Ball zu bleiben und Fortschritte zu machen.

Ich möchte mich besonders bei meinem guten Freund und ehemaligen Partner Elo Harbaš dafür bedanken, dass er mir Ansporn gegeben hat, mich unterstützt hat und sich an meinen Erfolgen während des Studiums erfreut hat.

Ein großes Dankeschön an das besondere und wundervolle Team des Museums der Wahrnehmung, besonders an Eva Fürstner und Werner Wolf, bei denen ich mich für ihr Vertrauen, für die Informationen die sie mir bereitgestellt haben und für die Zeit, die sie den Interviews gewidmet haben, bedanke.

Meine Freundinnen: Ajla, Ines, Mirjam mit Ihrem partner Moritz, Dina, Rejda, Minja, Azra, Tesa, Anesa, Amna, Hanife, Kathy, Angelika und meine Cousine Arijana, die mich unterstützt und ermutigt haben. verdienen ein großes Dankeschön für die langen Gespräche, das Feedback, die Inspiration und dafür, dass sie sich in den letzten Monaten der Entstehung dieser Arbeit, meinen Terminen angepasst haben.

Ich bedanke mich bei meinem Chef, Herrn Alfred Wolf, für die flexiblen Arbeitszeiten, die mir sehr geholfen haben, und bei meinen Kollegen im Büro, Michi, Sandra und Nina, für ihre Geduld und ihr Verständnis.



ines zajkic

