Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 92 (2005)

Heft: 4: H&deM et cetera

Artikel: Möglichkeitsräume der Kunst : zwei Ausstellungsbauten in Leipzig : das Museum der Bildenden Künste, von Hufnagel Pütz Rafaelian, Berlin, und die Galerie für Zeitgenössische Kunst, von AS-IF, Berlin-Wien

Autor: Ruby, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-68442

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

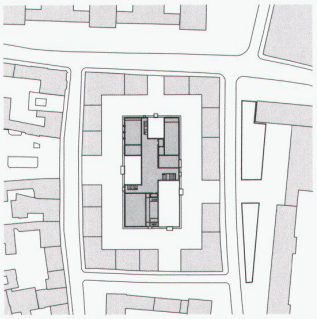
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Museum der Bildenden Künste, Leipzig. Ansicht und Situation. – Bild: Werner Huthmacher



Möglichkeitsräume der Kunst

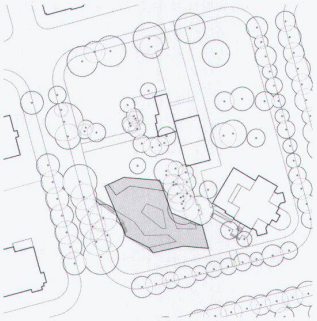
Zwei Ausstellungsbauten in Leipzig: das Museum der Bildenden Künste, von Hufnagel Pütz Rafaelian, Berlin, und die Galerie für Zeitgenössische Kunst, von AS–IF, Berlin-Wien

Andreas Ruby Anhand der praktisch gleichzeitig vollendeten Bauten kann ein Generationenwechsel von Kunstinstitutionen beobachtet werden: Während das Museum der Bildenden Künste ein klassisches Ausstellungshaus ist, versteht sich die Galerie für Zeitgenössische Kunst als veränderbare Infrastruktur des öffentlichen Alltags.

Brache Grundstücke sind ein vertrauter Anblick in Leipzig. Zum einen ist die Stadt nach ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wie viele andere DDR-Städte relativ locker wieder aufgebaut worden. Zum anderen setzte mit der Deutschen Wiedervereinigung eine dramatische Bevölkerungsabwanderung entweder in den wirtschaftlich stärkeren Westen oder in die Einfamilienhauskolonien der Peripherie ein, was einen ernsthaften Leerstand und stellenweise auch den Abriss von Wohnungsbauten zur Folge hatte. Um die Vermehrung der Leere einzudämmen, erklärte die Politik die Nachverdichtung des lockeren Stadtgewebes zu einer Hauptaufgabe der Leipziger Stadtentwicklung in den 90er Jahren.

Als 1997 beschlossen wurde, dem Museum der Bildenden Künste, das in der DDR-Zeit im Gebäude des ehemaligen Reichsgerichts untergebracht gewesen war, einen Neubau zu schenken, sahen die Politiker darin wohl auch eine Chance zur Brachenbereinigung. Denn als Bauplatz für das kulturpolitische Renommierprojekt wurde der Sachsenplatz ausgewählt, der vielen als lästiges Überbleibsel eines sozialistischen Städtebaus galt. Inmitten des steuerlich begünstigten Sanierungseifers, mit dem westdeutsche Projektentwickler wie der später spektakulär konkurs gegangene Dr. Schneider die alten Messepaläste und Passagen der Leipziger Innenstadt auf Hochglanz brachten, wirkte der Sachsenplatz zweifelsohne deplatziert. Mit seinem

Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig. Ansicht und Situation. – Bild: Wolfgang Thaler

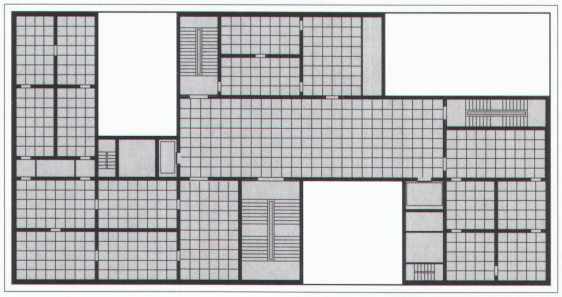


sozialistischen Luxus, einen grossen Platz einfach nur mit Wegen, Blumenbeeten, Bänken und kleinen Pavillonbauten zu füllen, also eine erstklassige Lage ohne jede Gewinnrendite an die Öffentlichkeit zu verschenken, konnte in der «Boomtown des Ostens» auf einmal keiner mehr etwas anfangen. Dass der Sachsenplatz im Zusammenwirken mit dem nördlich anschliessenden Hochhausboulevard des «Brühl» so etwas wie das Leipziger Äquivalent zur «Prager Strasse» Dresdens bildete, d. h. einen architektonisch komponierten öffentlichen Raum mit hoher Nutzungsvielfalt, war nach der politischen Zeitenwende Schnee von Gestern. Der Sachsenplatz wurde zum ewigen Provisorium erklärt, das endlich durch dauerhafte Werte ersetzt gehört.

Museum der Bildenden Künste

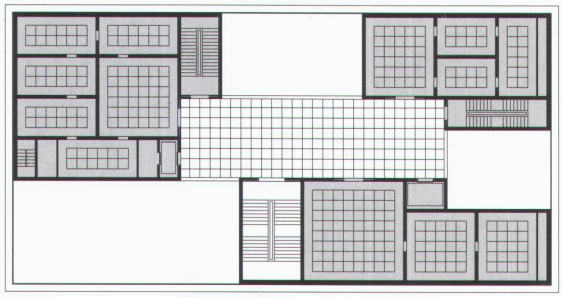
Mit seinem siegreichen Wettbewerbsbeitrag für den Neubau des Museums hat das Berliner Architekturbüro Hufnagel Pütz Rafaelian diese Vorgaben ziemlich flächendeckend erfüllt. Städtebaulich ist ihr Projekt ein Rückbau des offenen Raums des modernistischen Sachsenplatzes in das geschlossene Volumen eines klassischen Stadtblocks, der traditionell vorherrschenden Typologie des Leipziger Zentrums. Architektonisch gefüllt wird der Block durch einen massiven Museumskubus mit 78 m x 41 m x 36 m Seitenlänge, der an seinen Ecken durch vier niedrigere Gebäudewinkel eingefasst wird. Während das Museumsgebäude von der öffentlichen Hand bezahlt wurde, sollten die Satellitengebäude der Blockrandbebauung von privaten Geldgebern finanziert werden. Doch ist bislang nur eine der vier Ecken bebaut (diese allerdings mit Steuergeldern); die fest eingeplanten Investoren haben sich bis jetzt noch nicht blicken lassen.

Für die Architekten wäre es ein Drama, wenn das so bliebe. Doch für den uneingeweihten Betrachter wirkt die monumentale Museumskiste, die jetzt allein auf dem Platz steht und die Leere, die man zu eliminieren gedachte, eindrucksvoll verstärkt, nicht unbedingt unvollständig. Eher im Gegenteil. Die grosszügig in das Gebäude eingeschnittenen Leerräume nehmen die offenen Stadträume der Umgebung wirksam auf. Betritt man das Museumsgebäude, hat man deswegen das Gefühl, dass der Aussenraum der Stadt im Innern des Gebäudes abstrahiert weitergeführt wird. Der von aussen monolithisch anmutende Kubus ist innen derart

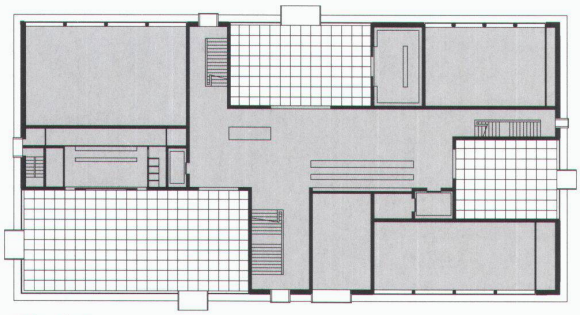


Museum der Bildenden Künste, 3. Obergeschoss

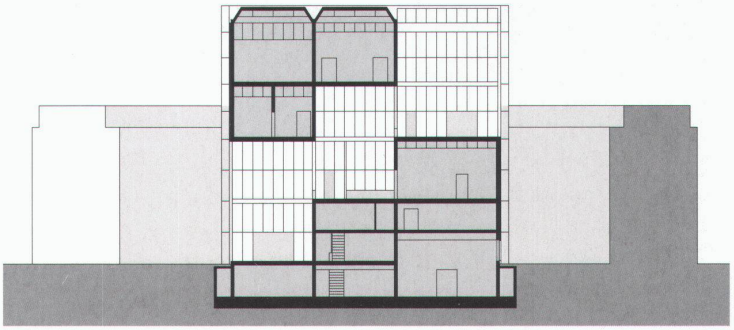
2. Obergeschoss

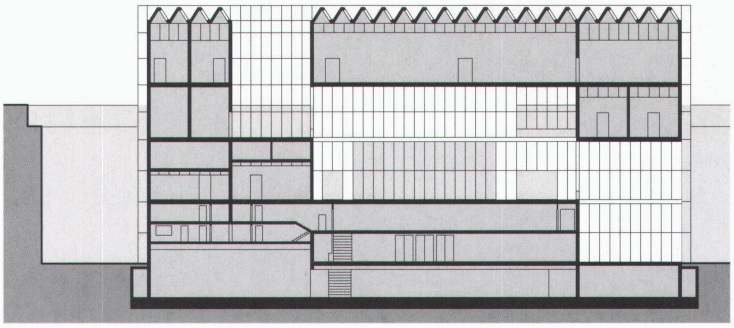


1. Obergeschoss



Erdgeschoss





Quer- und Längsschnitt

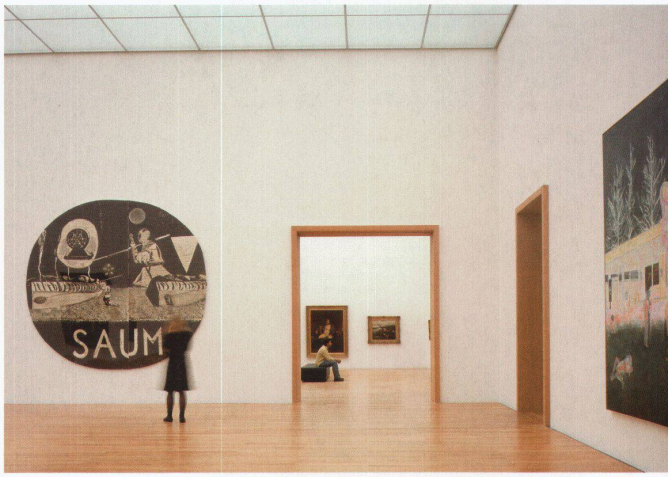
ausgehöhlt, dass die Architektur mehr durch die komplex verschachtelte Leerform definiert erscheint, als durch die vollen Körper der Galerieräume. Dieser Überfluss an Leere ist das grosse räumliche Erlebnis dieses Gebäudes. Wo immer man steht, ob in der zweigeschossigen zentralen Museumshalle oder in den von ihr nach aussen zur Fassade geöffneten «Höfe» – immer hat man das Gefühl, mit der Gesamtheit des Gebäudes in Verbindung zu stehen. Das Gebäude macht Distanzen räumlich erfahrbar, wie sie ansonsten nur in Stadträumen existieren, sowohl horizontal, vertikal als auch diagonal. Und über die transparente Verglasung der Höfe hinaus bleibt man als Besucher auch beständig mit der Stadt verbunden, die sich auf den einzelnden Etagen in faszinierenden Ausblicken darbietet. Umso überraschter erfährt man, dass diese prickelnde Präsenz der Stadt von den Architekten gar nicht intendiert war und gewissermassen nur als ärgerliches Provisorium zu verstehen ist, das nun unerlaubterweise in der Öffentlichkeit Schule macht. Abgesehen davon, dass der Blick auf die Stadt von der geplanten Blockrandbebauung in den unteren Geschossen abgefangen werden wird, haben die Architekten geplant, dem Gebäude eine zweite Fassade aus klarem Gussglas umzuhängen, das die Welt dahinter nur noch in verschwommenen Konturen zeigen wird. Diese Schleier-

hülle ist bisher nur deshalb nicht installiert, weil zu Beginn der Glasmontage einige Scheiben zerbrochen sind und sich die Gutachter der beteiligten Firmen noch um die Haftung für den Schaden streiten.

Neben der gebäudetechnischen Funktion als Klimahülle und Wetterschutz halten die Architekten die Glashaut vor allem für ästhetisch notwendig, um die Wirkung des Gebäudes optisch zu vereinheitlichen. Die Fassade besteht aus schmalen U-Profilen, deren Stege ohne extra Halterung nach aussen kragen. Für den Blick von der Seite werden sich die Stege also zu einem opaken Stakkato überlagern, während sie bei frontaler Blickrichtung optisch verschwinden und die Fassade durchsichtiger erscheinen lassen. Ein Effekt, der sicher reizvoll sein kann – von aussen. Dagegen würden die licht und luftig eingesetzten Höfe im Innern viel von ihrer jetzigen Qualität verlieren und, anstatt wie bisher Architektur und Stadt aufregend miteinander zu verschränken, nur noch auf sich selbst verweisen. Diese Hermetik ist von den Architekten durchaus so gewollt. Ihre Konzeption teilte das Museum in drei durch Funktion und Material unterschiedene Bereiche: die Museumshalle und Höfe mit Natursteinsockel und Sichtbetonwänden für die horizontale Erschliessung, zweitens die komplett mit Holz vertäfelten Treppenkerne für die vertikale Erschliessung und drittens die eigentlichen Ausstellungsräume mit Parkettfussboden, weissen Wänden und Lichtdecke.

Separation versus Integration

Diese klare Ordnung kam jedoch gehörig durcheinander, als der bisherige Museumsdirektor Herwig Guratzsch im Jahr 2000, nachdem die Planung des Museums bereits weitestgehend abgeschlossen war, das Haus verliess und durch Hans-Werner Schmidt ersetzt wurde, der ziemlich andere Vorstellungen zur Präsentation von Kunst ins Museum mitbrachte. Weil die Ausstellungssäle nur für die Bestände der bisherigen Sammlung bemessen waren und keinen Platz zur Präsentation von Neuerwerbungen liessen, drang Schmidt darauf, auch die Leerräume mit Kunst zu bespielen, die von den Architekten nicht explizit als Ausstellungsräume konzipiert waren (aber ungefähr ein Drittel des gesamten Gebäudevolumens ausmachen). Während die Architekten Kunst und Architektur eher voneinander trennen wollten, begriff Schmidt die Architektur als ein aktives Wahrnehmungsdispositiv der Kunst. Die verschiedenen räumlichen Qualitäten, die das Gebäude architektonisch anbietet – offene versus geschlossene Räume; kleine Kabinette versus grosse Hallen; warme versus kalte Materialien etc. – wollte der neue Museumsdirektor auch der Kunst als Erfahrungsräume zu Gute kommen lassen. So platzierte er in die «Höfe» grossformatige Installationen und Bildwerke, die im Dialog mit den architektonisch gerahmten Stadtausblicken eine grandiose Wirkung entfalten – welche im Falle der geplanten Glas-Einhausung wohl erheblich gemindert werden dürfte. Während die Architekten die kuratorische Re-Programmierung der Höfe noch ertrugen, sahen sie allerdings schwarz, als Schmidt die Stirnseiten der hölzernen Treppenhäuser pragmatisch mit Gipskartonwänden verkleidete, um darauf Künstlervideos oder analoge Kunstwerke zu präsentieren. Von der Position des Kunstbetrachters gibt es für den Eingriff des Kurators in den architektonischen Materialcode allerdings gute Argumente. Zum einen bieten sich die Treppenräume aufgrund ihrer Dunkelheit ohnehin zur Videoprojektion an, was die Installation von störenden «Dunkelkammern» in den eigentlichen Ausstellungsräumen erspart. Zum anderen schaffen die Treppenräume als Austellungsräume programmiert auch ein ganz eigenes und spannungsvolles



Museum der Bildenden Künste, Eingangshalle. – Bilder: Werner Huthmacher

Museum der Bildenden Künste. – Bilder: Werner Huthmacher

Verhältnis zwischen Kunst und Betrachter, weil dieser jene hier eher beiläufig wahrnehmen kann und nicht in der gewohnten musealen Frontalität, wie sie in den eigentlichen Ausstellungsräumen des Museums vorherrscht. In diesen setzte sich Schmidt ebenfalls über die Hoheit des architektonischen Systems hinweg und liess einzelne Wände farbig streichen, um bestimmte Werke der Alten Meister besser zur Geltung kommen zu lassen. Während für die Architekten dadurch die Lesbarkeit und Kohärenz der Räume zerfällt, möchte Schmidt einen Cranach davor bewahren, auf einer weissen Wand zu hängen und dadurch wie im Krankenhaus zu wirken.

Die Konfrontation beruht auf einem Legitimationskonflikt: wer darf über die Architektur bestimmen, der geistige Urheber oder der eigentliche Nutzer des Raumes? In gewisser Weise wirkt die Frage naiv – die spätere Umnutzung von Gebäuden ist die unvermeidliche Konsquenz einer Gesellschaft, deren Bedürfnisse sich permanent verändern. Doch mögen die Architeken einwenden, dass ihr Gebäude schon vor seiner Fertigstellung umgenutzt, das Schiff gleichsam bereits vor seiner Jungfernfahrt gekapert wurde. Aber ist die Situation wirklich so fatal? Letztendlich kann das Museum durch ein paar Änderungen auch einer anderen Form von Kunstpräsentation genügen, ohne seine wichtigsten Stärken – die unterschiedlichen Raumtypologien und die Kontinuität ihrer Leerräume – dabei einzubüssen. Der Museumsdirektor bespielt die Architektur nur in einer anderen Form und erlaubt sich, von dem strengen Konzept der Architekten teilweise abzuweichen. Wo bei ihnen alles aus einem Guss sein muss, kann er auch mit Brüchen leben (Holz/Gipskarton, Parkett/Steinboden usw.). Während er vom Einzelfall ausgeht, stellen sie das grosse Ganze über alles. Doch macht der Konflikt vor allem eines deutlich: dass der Architekt nicht der alleinige Autor der Architektur ist, sondern diese in einem gesellschaftlichen Prozess hervorgebracht wird.

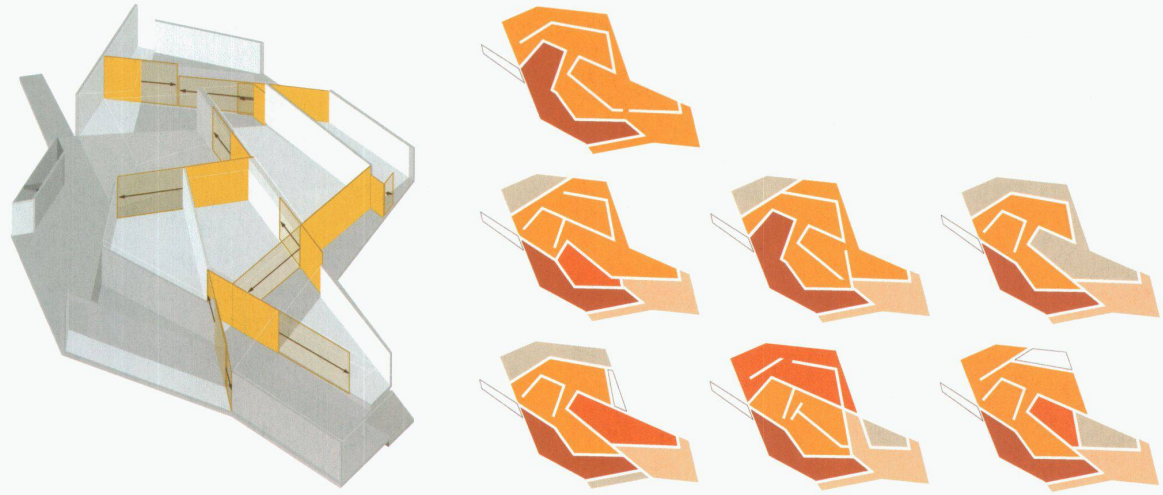
Galerie für Zeitgenössische Kunst, Zugangsseite. – Bild: Wolfgang Thaler

Eingangshalle. – Bild: Reinhard Görner

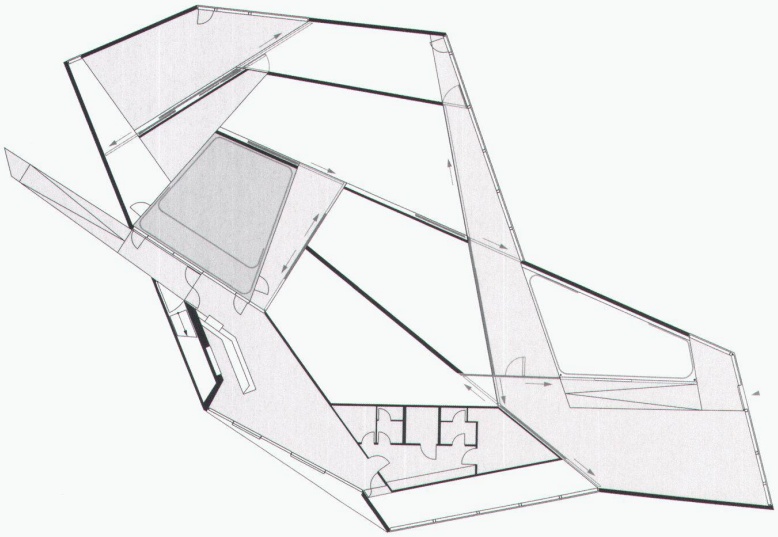
Galerie für Zeitgenössische Kunst

Genau diese Erkenntnis scheint im Fall der Galerie für Zeitgenössische Kunst, die fast gleichzeitig mit dem Museum für Bildende Künste entstanden ist, Grundkonsens aller Projektbeteiligten gewesen zu sein. In einer aussergewöhnlichen Zusammenarbeit entwickelte das Architekturbüro AS–IF (Paul Grundei, Stephanie Kaindl, Christian Teckert; Berlin – Wien) mit der Direktorin der Galerie Barbara Steiner das Programm eines Gebäudes, das der Kunst eine veränderliche Infrastruktur zur Verfügung stellt, um immer wieder neue Wahrnehmungsverhältnisse und Bedeutungskonstellationen zu ermöglichen. Entstanden ist ein pavillonartiges Gebäude auf einem polygonalen Grundriss, der weniger aus abgeschlossenen Räumen als aus ineinander übergehenden Raumzonen besteht. Diese sind durch vertikale Wandscheiben gegliedert, die zu einem beträchtlichen Teil verschiebbar sind und dadurch variable Grundrisskonfigurationen erzeugen können. Die Architektur ist bewusst in einem Zustand der Unabgeschlossenheit gehalten. Sie ist «verhandelbar» und kann ausstellungsbezogen unterschiedliche Raumkonfigurationen und -situationen herstellen, so dass jede Ausstellung den Raum immer wieder neu definieren kann – und muss. Denn die komplexe Mehrdeutigkeit der räumlichen Struktur befreit die Kuratoren und Künstler von der Diktatur einer im Einzelfall oft untauglichen Universallösung, fordert sie aber gleichzeitig auch zu einer aktiven Interpretation im Sinne von Umberto Ecos offenem Kunstwerk heraus (bei dem die Rezeption eines Werkes in gewisser Weise den Akt seiner Produktion weiterführt). Das gilt insbesondere auch für den Besucher. In dem Raum, der keinen rechten Winkel und keine zwei parallelen Wände hat, verliert man fast unvermeidlich die Orientierung und muss sich selbst einen Weg durch das Gestrüpp der Möglichkeiten bahnen. Indem die Architektur den Besucher so gesehen «positiv verunsichert», d. h. ihm den Komfort der traditionellen Betrachterposition vorenthält, schubst sie ihn unmerklich in die Rolle jenes aktiven Rezipienten, auf den die zeitgenössische Kunst letztlich angewiesen ist.

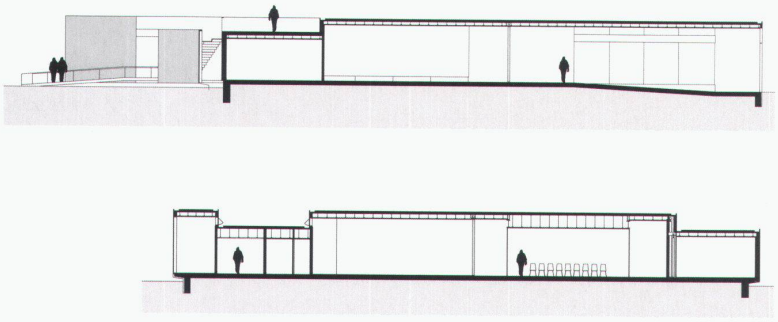
Dieser «De-Typologisierung» der Galerie entspricht auch der Verzicht auf die rhetorischen Konventionen des Museumsarchitektur. So vermeiden die Architekten ebenso deutlich wie unaufdringlich die ästhetischen Codes des White Cube. Auf einer innenräumlichen Grundstruktur aus sichtbar belassenen Betonwänden und Estrichflächen sind raumweise Schalen an Boden, Wand und Decke aus hell gestalteten Oberflächen angeordnet, die die Architekten als «bühnenartige Kulissen für die Bespielungen, als ‹verräumlichten Bildhintergrund›» verstehen. Die Ränder dieser Schalen sind deswegen als Markierung ihrer körperhaften Schicht sichtbar belassen. Die geschlossenen Aussenwände sind mit feinporigen Gummigranulatmatten verkleidet, die normalerweise für Sportböden verwendet werden. Diese Materialverfremdung verstärkt die Ausstrahlung des Fremden, die von dem Gebäude ausgeht, das auf einer Schattenfuge schwebend nur provisorisch mit dem Ort verbunden wirkt. Gleichzeitig funktioniert es in dem parkartig durchgrünten Musikerviertel als ein wichtiger programmatischer Attraktor: das Museumscafé steht unter anderem Namen der Öffentlichkeit auch ausserhalb der Galerieöffnungszeiten zur Verfügung, weil es ebenso wie das Kino eine separate Aussenerschliessung besitzt. Dank grossflächiger Glaswände öffnen sich die Ausstellungsräume zur Umgebung. Ein langgestreckter, direkt hinter der Fassade liegender Galerieraum wendet seine Ausstellungswand sogar wie ein Schaufenster demonstrativ zur Strasse. Letztlich unternimmt die Galerie für Zeitgenössische Kunst einen Generationswechsel der Kunstinstitutionen weg vom klassischen Ausstellungshaus, das vornehmlich der kulturellen Repräsentation der Gesellschaft dient, hin zu einer ebenso poetischen wie diskursiven Infrastruktur des öffentlichen Alltags. ■



Galerie für Zeitgenössische Kunst, Szenarios



Galerie für Zeitgenössische Kunst, Grundriss und Schnitte



Andreas Ruby, geb. 1966, studierte Kunstgeschichte an der Universität Köln, Theorie und Geschichte der Architektur an der Ecole Spéciale d'Architecture in Paris bei Paul Virilio sowie an der Columbia University in New York bei Bernard Tschumi. Gastprofessor für Architekturtheorie und Entwerfen an der Universität Kassel. 2001 Gründung der Agentur für Architekturvermittlung textbild mit Ilka Ruby: Essays, Bücher, Ausstellungen, Symposien, Beratung von Institutionen im Kontext zeitgenössischer Architektur (www.textbild.com).

Museum der Bildenden Künste
Bauherr: Stadt Leipzig, Kulturamt
Architekten: Hufnagel Pütz Rafaelian Architekten, Berlin; Mitarbeit: Anne Kirsch, Jule Lienemeyer, Christian A. Müller, Jürgen Reisch, Monika Jagielska
Bauleitung: ARGE BM CBP / eins bis neun (Rohbau); eins bis neun Architekten Ingenieure Peter Flucke, Berlin (Ausbau)
Tragwerksplanung: Leonhardt, Andrä und Partner GmbH, Dresden
Tageslichtplanung: Institut für Tageslichttechnik, Stuttgart
Kunstlichtplanung: Lichtdesign, Köln
Wettbewerb: 1997
Ausführung: 2000–2004

Galerie für Zeitgenössische Kunst
Bauherr: Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig
Architekten: AS-IF Architekten (Paul Grundei, Stephanie Kaindl, Christian Teckert), Berlin-Wien; Mitarbeit: Claudia Heger, Michael Montag
Ausschreibung - Bauleitung: Kobusch + Sedeño Architekten, Berlin
Tragwerksplanung: Hörnicke – Hock – Thieroff, Berlin
Lichtplanung: Studio Dinnebier, Berlin
Planungs- und Bauzeit: 2002–2004

Espaces propices à l'art

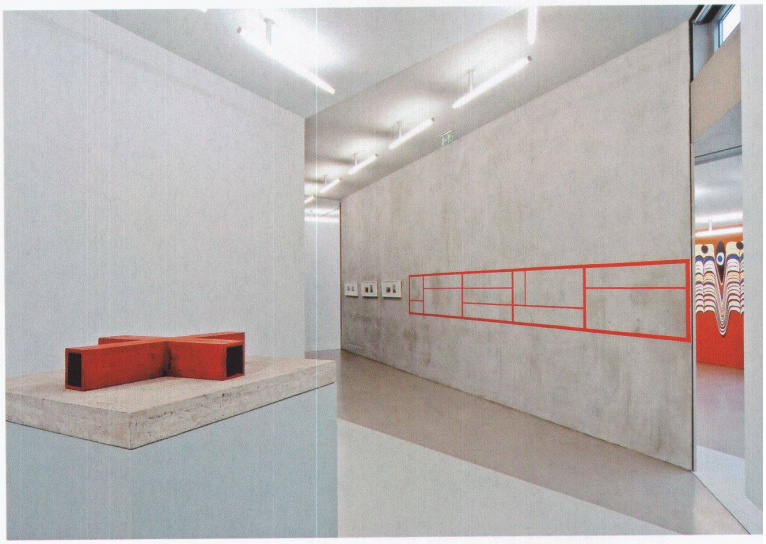
Deux bâtiments d'exposition à Leipzig: Le Musée des Beaux Arts et la Galerie d'Art contemporain. Le cube d'aspect monolithique du Musée des Beaux Arts de Hufnagel Pütz Rafaelian, Berlin, est intérieurement évidé de manière telle que l'architecture semble plus définie par l'articulation complexe de l'espace libre que par les volumes compacts des galeries. Cette prodigalité du vide est le grand évènement spatial de ce bâtiment. Pourtant, alors que les architectes voulaient laisser les zones de desserte aussi vides que possibles, le nouveau Directeur qui entra en fonction lorsque la planification était pratiquement achevée, imposa notamment pour des raisons de place, que ces espaces soient aussi meublés d'objets d'art. Dans les volumes d'exposition, ignorant la suprématie du système architectoni-

que, il fit par ailleurs colorer certaines parois. Même si pour les architectes, cela signifiait la rupture de la cohérence des volumes, il voulait mettre les diverses qualités spatiales du bâtiment au service de l'art. Ce conflit illustre clairement que l'architecte n'est pas l'auteur unique de l'architecture, mais qu'elle résulte d'un processus collectif.

Cette connaissance semble précisément avoir prévalu comme consensus de base chez tous les participants au projet de la Galerie d'Art contemporain. De concert avec la Directrice, l'agence d'architecture AS–IF (Paul Grundei, Stephanie Kaindl, Christian Teckert, Berlin-Vienne), a développé le programme d'un bâtiment mettant une infrastructure variable à la disposition de l'art, autorisant ainsi des conditions de perception toujours renouvelées. L'œuvre résultante est un ensemble pavillonnaire sur plan polygonal se composant moins de volumes fermés que de zones spatiales qui s'interpénètrent. Celles-ci sont rythmées par des écrans verticaux partiellement mobiles qui permettent des configurations de plan variables. De cette manière, l'architecture devient «négociable»; chaque exposition peut et doit redéfinir l'espace. La polyvalence complexe de la structure spatiale libère curateurs et artistes de la dictature d'une solution universelle souvent inadéquate au cas particulier et les incite en même temps à une interprétation active. ■

Spaces of potentiality for art Two new exhibition buildings in Leipzig: the "Museum der Bildenden Künste" and the "Galerie für Zeitgenössische Kunst" The externally monolithic-looking cube of the Fine Arts Museum by Hufnagel Pütz Rafaelian from Berlin has been hollowed out in the interior to the extent that the architecture seems to be defined more by the complexly encapsulated empty form than by the full body of the gallery rooms. This abundance of emptiness is the great spatial experience of this building. But whereas the architects wanted to leave the access zones as empty as possible, the new museum director, who took office only when the planning was virtually completed, insisted that these spaces were also to be given over to art. He also disregarded the sovereignty of the architectural system in the exhibition rooms and had some of the walls painted. Whereas in the eyes of the architects, these interventions spoiled the coherence of the rooms, the museum director wanted the various spatial qualities of this house of art to be shown to their best advantage. The conflict makes one thing clear above all else: that the architect is no longer the sole author of architecture but that the discipline is involved in a social process.

It is precisely this realisation that appears to have been the basis of the agreement reached by everyone involved in the project of the Gallery of Contemporary Art. In collaboration with the gallery's directress, the AS–IF architects (Paul Grundei, Stephanie Kaindl, Christian Teckert; Berlin-Vienna) developed the programme of a building that would provide art with a changeable infrastructure in order to facilitate constantly new perceptual conditions. The result was a pavilion-like building on a polygonal ground plan consisting of spatial zones that merge into one another rather than self-contained rooms. The zones are subdivided by vertical wall panels that are partially movable, thereby facilitating variable ground plan configurations. Thus the architecture is "negotiable"; every exhibition can and must redefine the available space. The complex ambivalence of the spatial structure liberates the curators and the artists from a dictatorship of frequently unsuitable universal solutions, while at the same time inviting them to become actively involved in developing new interpretations. ■



Galerie für Zeitgenössische Kunst, Ausstellungsräume. – Bilder: Reinhard Görner