

Museumsbau im Widerstreit von Kunst und Architektur

Autor(en): **Burckhardt, Jacqueline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **2 (1989)**

Heft 6

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-119023>

Nutzungsbedingungen

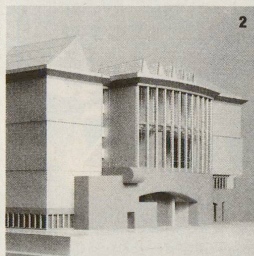
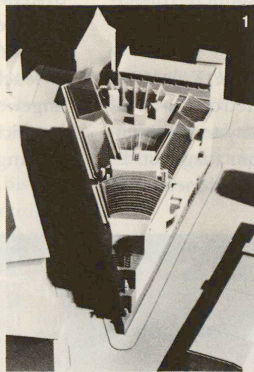
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung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

Haftungsausschluss

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

Museumsbau im Widerstreit von Kunst und Architektur

VON JACQUELINE BURCKHARDT



1/2 Frankfurter Museum für
Moderne Kunst, Hans Hollein.

Eine öffentliche Bauaufgabe tritt immer mehr ins Rampenlicht: Seit rund drei Jahrzehnten werden in Europa, in den USA und neuerdings auch in Japan – beschleunigt durch den allgemeinen Kulturboom – Museen und Kunsthallen gebaut. Einerseits Folge einer angestrebten Demokratisierung von Kultur, dient die Entwicklung auch verschiedenen Wirtschaftsinteressen und dem Renommee einzelner Städte. So wird über das komplexe Aufgabenspektrum heutiger Kunstinstitute viel nachgedacht, aber in den meisten Fällen bleiben die Ansprüche, die von seiten des Kunstwerks an die Architektur gestellt werden, vernachlässigt.

Fast scheint es, je dichter sich die Städte bevölkern und der Raum sich verengt, um so sperriger und raumgreifender werden die Kunstwerke, die in Privathäusern schon kaum mehr unterzubringen sind. Ausser etwa beim italienischen Grafen Giuseppe Panza di Biumo, dessen Villa mit den leeren Stallungen in Varese bedeutenden zeitgenössischen Künstlern für grosse permanente Rauminstallationen zur Verfügung gestellt wurde.

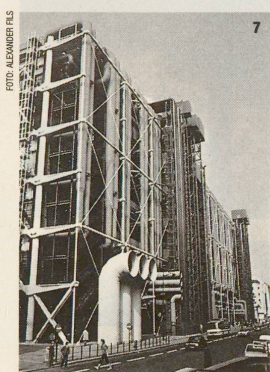
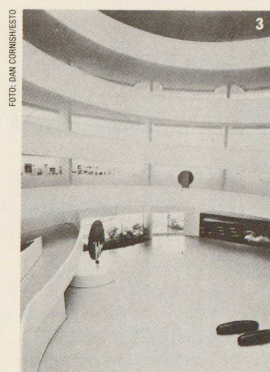
Die Museumsleitungen wiederum, die oft von der Erfahrung der verpassten Chancen ihrer Vorgänger getrieben sind, zeigen sich heute risikofreudig bis aggressiv. Man kauft die Arbeiten manchmal, noch bevor

sie trocken oder überhaupt geschaffen sind. Sie kommen direkt aus dem Atelier oder nach einer kurzen Ausstellungszeit in einer Galerie ins Museum, das nicht wie nach veralteter und gängiger Vorstellung zur Endstation des Kunstwerkes wird, sondern zu einem Ausgangspunkt für seine Entfaltung und Rezeption. Die Kunst ist somit mehr denn je die treibende Kraft im Museum und verleiht der Institution ihren Sinn. Dafür stellen die Werke aber stringente Ansprüche an die Architektur: Ein Bild braucht eine Wand und mehr als eine Wand einen Raum, in den es seine energiegeladene Präsenz ausstrahlen und zu anderen Werken in Beziehung treten kann. Das gilt auch für die Skulptur, doch braucht diese andere Lichtverhältnisse als das Bild. Die Raumqualität, die der Architekt entstehen lassen kann, wirkt suggestiv auf das Werk, und so spricht Jean-Christophe Ammann, der neue Direktor des noch unvollendeten *Frankfurter Museums für Moderne Kunst* (1/2), bezeichnenderweise nicht von «Ausstellungsräumen», sondern hofft, dass der Architekt *Hans Hollein* den Werken schlicht einen «Lebensraum» geben wird.

Dieser einfache, aber schwierig zu realisierende Anspruch ist im heutigen Museumsbau selten befriedigend erfüllt. In der Regel wird ein renommierter Architekt beauftragt, im urbanen oder landschaftlichen Kontext ein stolzes Denkmal, einen Markstein für die lokale oder möglichst internationale Architekturgeschichte zu setzen. Dagegen ist an sich nichts einzuwenden. Wenn aber im Innenausbau gerade der Stararchitekt sich dem Kunstwerk nicht fügt, sondern mit seiner unverwechselbaren ästhetisierenden Handschrift an der Selbstdarstellung arbeitet, stellt sich die problematische Beziehung zum Kunstwerk ein.

Das mangelnde Verständnis des Architekten für Kunst hat eine «würdige» Tradition: In der Planungsphase des *Guggenheim-Museums* (3) von *Frank Lloyd Wright* in New York wehrten sich 1956 wichtige amerikanische Künstler wie Milton Avery, Willem de Kooning,

Franz Kline, Robert Motherwell oder Philip Guston vergeblich gegen das Konzept der sich emporwindenden spiralförmigen Rampe, in der vom Pantheon inspirierten runden Halle, dem Hauptausstellungsraum des Museums. Es entstand ein ebenso schönes wie für Ausstellungen ungeeignetes Museum. Kein Wunder, dass der Italiener Enzo Cucchi dort vor drei Jahren seine grossformatigen Bilder nicht in den



3 Guggenheim Museum New York, Frank Lloyd Wright.
4 Neue Nationalgalerie Berlin, Mies van der Rohe.
5 Kristallpalast London, Joseph Paxton.
6/7 Signet und Versorgungssystem des Centre Pompidou Paris, Renzo Piano und Richard Rogers.

Hauptraum hängt. Denn zwischen dem Gefälle des Bodens und dem unteren Bildrand ergibt sich immer dieser störende Winkel, der das Werk wie schief erscheinen lässt. Cucchi wollte seine Bilder über festem Boden im Erdgeschoss und in den Nebenräumen sehen. An die Wände der Rotunde heftete er seine rund 140 kleinen, verschiedenformatigen und rahmenlosen Zeichnungen.

Mies van der Rohes Nationalgalerie in Berlin (4) von 1968 ist von der Eingangsseite her als ein flachgelagerter Baukörper, der rundum in der Gesamthöhe verglast ist, wahrzunehmen. Niemand ahnt von aussen, dass es sich um ein Museum handelt, dessen Räume sich hauptsächlich unterirdisch befinden. Transpa-

«Es entstand ein ebenso schönes wie für Ausstellungen ungeeignetes Museum.»

renz der «Fassade» und Mobilität in der Innenausstattung finden ihre Tradition in einem Gebäude wie dem wunderbaren abgebrannten Londoner *Kristallpalast* (5) von 1851, aber fatalerweise kann nichts in der Halle der Nationalgalerie ohne Stellwände ausgestellt werden; Skulpturen stehen dort immer im Gegenlicht, sofern nicht Vorhänge gezogen sind. Der deutsche Künstler Markus Lüpertz hat hier recht, wenn er meint, die Architektur sei eine arrogante Disziplin, die die Kunst nicht braucht. Weit besser lässt sich Kunst in Mies van der Rohes – der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Privathäusern – Haus Lange und Haus Esters in Krefeld sehen.

Die Erfahrung der transparenten und innen unstrukturierten Häuser für Kunst schien noch wenige zu stören, als 1977 das wohl kunstfeindlichste Gebäude, das *Centre Pompidou* (6/7) in Paris, eröffnet wurde. Die Architekten *Renzo Piano* und *Richard Rogers* hatten den Auftrag, ein multifunktionales Kulturzentrum zu errichten nach dem Prinzip von Quantität, Flexibilität und hohem Unterhaltungswert. Viele Aktivitäten in und um das Haus stimulieren die Schaulustigkeit und locken eine Masse von bis zu 30 000 Menschen pro Tag an. Die entmythifizierte Architektursprache der Konstruktion soll jegliche Schwellenangst auflösen. Wie in eine Raffinerie wird die Masse auf der Rolltreppenanlage, dem Wahrzeichen der Institution (!), in die Ausstellungshallen geschleust. Im zweiten Geschoss sitzt die Verwaltung mit unzähligen Angestellten in einem Grossraumbüro – perfekte Szenerie für einen Film von Jacques Tati. Nur dem Direktor ist ein halbwegs geschlossenes Kabäuschen vorbehalten. Den Kunstwerken in den Hallen ohne Wände geht es nicht besser.

Leider verfiel man auch beim Anbau des *Zürcher Kunsthouses* (8/9) der Idee des Kunstcontainers ohne Räume, mit grösstmöglicher Flexibilität im Innern. Nichts zeugt in diesem Bau von einer kultivierten Sensibilität für Kunst, und sicher wäre er für eine Textilfabrik besser geeignet als für Kunst. Dabei hätte man gerade für die grossartigen Werke von Ferdinand Hodler und Alberto Giacometti eigens Räume auf Mass schneiden können.

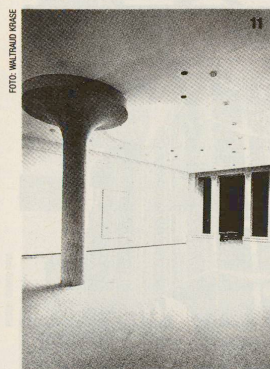
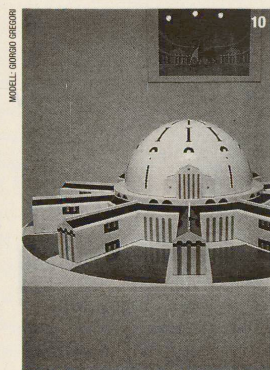
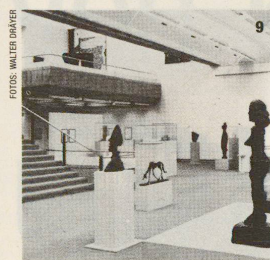
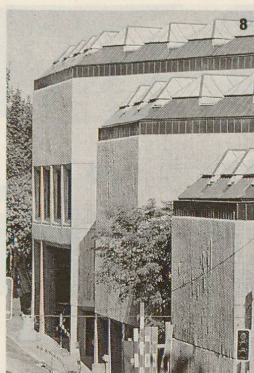
In den letzten Jahren wuchs das Problembewusstsein gerade durch die Offensichtlichkeit der Fehler, und die Bedürfnisse der Kunst traten etwas in den

«In einem Ausstellungsraum ist jedes gestaltete Zeichen wichtig und wird von einem konzentrierten Besucher hinterfragt.»

Vordergrund. In diesen beiden Gebäuden in Paris und Zürich versuchte man zu retten, was zu retten war. Das Centre Pompidou beauftragte die Architektin Gae Aulenti, Räume für die Sammlung von Werken von 1905 bis 1960, soweit es unter den gegebenen architektonischen Bedingungen eben ging, neu einzubauen. Und das Kunsthause bekam dank der Initiative des Ausstellungsmachers Harald Szeemann im Erdgeschoss für Wechselausstellungen zwei Kojen, die einen geschlossenen Raumeindruck vermitteln.

Man kann froh sein, dass sich die Tendenz heute im Museumsbau vom unstrukturierten Kunstcontainer wieder abwendet, hin zum Gebäude mit geschlossenen interessanten Räumen! Wenn aber *Alessandro Mendini* (10) Vorstellung eines *idealen Museums* nach dem Muster einer Vision von E.-L. Boulée (1728 bis 1799) sich in einer megalomanen strahlenförmigen Anlage mit einem gewaltigen zentralen Kuppelbau formuliert, dann ist wohl wieder einmal des Guten zuviel gewollt.

Schon in der *Stuttgarter Staatsgalerie* (11) des Architekten *James Stirling*, die 1984 eingeweiht wurde, bringt das Zitat der Raumflucht der klassischen Museen des 19. Jahrhunderts, wo die Ausstellungsräume durch die axiale Passage durchschnitten sind, eine inadäquate Situation für die neue Kunst, die expansiven Raumerfahrungen verpflichtet ist. Über den Durchgängen der Enfilade setzte Stirling zudem jeweils ein auffallendes Tympanon mit der Saalnummer als eine humoristische Hommage an die Typologie der alten Galerien. Auf die moderne und die zeitgenössische Kunst wirkt der Giebel aber aufdringlich und fremd. Was hat etwa das ausgestellte Iglu von Mario Merz mit diesem Tympanon zu tun, wo doch das Interesse des Künstlers in der Zeit des «vento preistorico dalle montagne gelate» (des



8 Erweiterungsbau Kunsthause Zürich, Erwin Müller.

9 Giacometti-Saal Kunsthause Zürich.

10 Universal Museum, Alessandro Mendini.

11 Neue Staatsgalerie Stuttgart, James Stirling.

prähistorischen Windes von den vereisten Bergen) ansetzt, Jahrmillionen vor Perikles oder Schinkel? In einem Ausstellungsraum ist eben jedes gestaltete Zeichen wichtig und wird im Augenblick, da die Sinne eines konzentrierten Besuchers alert sind, hinterfragt. Störend ist im Stuttgarter Museum auch die Öffnung rund um die Wand dem Boden entlang, eine nur scheinbar diskrete Lösung für das Problem der Klimaanlage, denn dieser Schnitt hebt das Gefühl der Standfestigkeit der Wand auf. Wie sollte eine physisch und inhaltlich tonnenschwere Arbeit etwa von Anselm Kiefer glaubwürdig an einer Wand hängen, die am Boden nicht aufsetzt, sondern optisch schwebt? Und wohin hätte eine Fettecke von Joseph Beuys kommen können, der für diesen Neubau übrigens nur den viel-sagenden Kommentar «Zurück zum Steinbruch!» be-reithielt?

Natürlich ist der Architekt keineswegs alleinbestimmend, er hat einen Bauherrn und muss sich den Auflagen lokaler Gesetze unterwerfen. Leider werden aber bei der Planungsphase eines Museums meist nur spät-oder überhaupt nicht – sensible Fachleute und gute Künstler konsultiert. Dabei könnte gerade von ihnen viel Inspiration kommen, denn die Kunst stösst in Territorien vor, die sich der Architekt und der Bauherr unter dem Druck ständiger Sachzwänge kaum zu denken wagen. Der amerikanische Künstler James Turrell beispielsweise wird im Frankfurter Museum für Moderne Kunst das erste Beispiel einer permanenten Installation, einen Lichtraum, gestalten.

«Für das Kunstwerk» ist ein Buch vom Schweizer Künstler Rémy Zaugg, das 1983 zur Eröffnung des *Erweiterungsbaus des Kunstmuseums Bern* (12) erschien. Zaugg äussert sich darin zur Frage, wie die Architektur eines Museums sich vom Kunstwerk ableiten sollte. Auch Zaugg wurde spät, aber, wie er meint, nicht ganz zu spät, vom Architektenteam des *Atelier 5* als Berater für den Berner Erweiterungsbau einbezogen, und Schwachpunkte haben sich dennoch in diesem Bau eingeschlichen. Da wären mal die Schattenfugen, die horizontal und vertikal die Wände umrahmen und verraten, dass diese eine Füllung und keine tragende Struktur sind. Wen aber, der Kunst betrachten will, soll diese schwerfällige Ehrlichkeit interessieren? Kunst gehört an eine Wand, die trägt oder dies überzeugend zu tun vorgibt. Es sollte die Möglichkeit offen bleiben, dass der Künstler auf die Architektur des Raums direkt eingreifen kann, so wie es *Sol LeWitt* durch seine Wandmalerei neulich in der *Kunsthalle Bern* tat. Wie könnte er im Berner Erweiterungsbau Wände durch seine Malerei räumlich und geometrisch gestalten, ohne auf diese lästigen Fugen eingehen zu müssen? Für Skulpturen, die heute stark zum Architektonischen hin tendieren, sollten Museumsräume nicht allzu plastisch strukturiert sein, um sinnlosen Kollisionen vorzubeugen, wie sie etwa mit der Deckenkonstruktion

im Berner Anbau entstehen könnten. Diese lässt ein raffiniertes Gemisch an Tages- und Kunstlicht auf die Wände dringen, ist aber ästhetisch so dominant, dass sie dem Betrachter auf die «Haube» drückt. Für den Gewinn an Lichtqualität wurde eine angenehme Decke geopfert, wo doch trotz der ausgeklügelten Lichttechnik sich Schatten wie Spinnennetze in den oberen Ecken ergeben, welche die Stimmung der klinisch wirkenden Räume natürlich auch nicht aufzuwerten vermögen.

Zieht man die Bilanz, erscheinen am geeignetsten für die Präsentation von Kunst immer noch entweder die alten Museen und frühen Kunsthallen oder die Bauten, die unpräntiös gebaut und umfunktioniert worden sind wie in der Schweiz etwa das *Museum für Gegenwartskunst in Basel* (13) des Architektenpaares *Wilfried und Katharina Steib*, einst eine alte Papierfabrik, oder die von *Urs Rausmüller* eingerichteten *Hallen für Neue Kunst* in einem ehemaligen Industriebau in Schaffhausen.

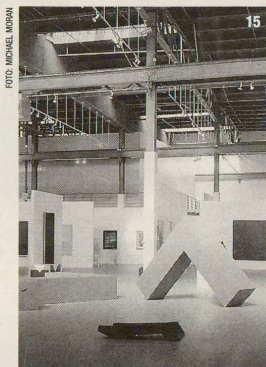
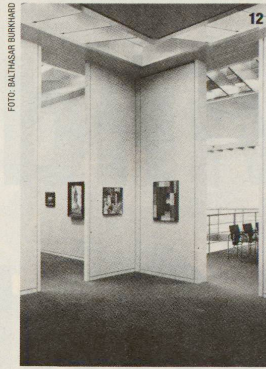
Zu einem architektonischen Faillite hingegen wurde für den Kunstbetrachter die Umgestaltung des *Gare d'Orsay* (14) in Paris in ein Museum für die Kunst des 19. Jahrhunderts durch die Architektin *Gae Aulenti*. In der gigantischen metropolitanen Bahnhofshalle wirken die Räume, halb Grab-, halb Abstellkammer, mit den eingepferchten und schlecht beleuchteten Exponaten

«Einen riesigen Raum für Kunst umzufunktionieren, das ist Baukunst.»

absurd. Warum realisierte man dort nicht zu aller Leute Erquickung die schönsten Thermen des 20. Jahrhunderts?

Einen riesigen Raum für Kunst umzufunktionieren, das ist Baukunst. Dies gelang dem Architekten *Franz Gehry* mit seinem *Temporary Contemporary Museum* (15) in Los Angeles, das 1983 ursprünglich als Übergangslösung gedacht war, bis das im Bau befindliche MoCA (Museum of Contemporary Art) von *Arata Isozaki* vollendet wäre. Geringste Mittel, ein Budget von 1,2 Mio. Dollar, standen zur Verfügung. Aber das Verhältnis von Aufwand und Ertrag erwies sich als dermassen hervorragend, dass heute niemand mehr daran denken will, das Provisorium abzubrechen. Weil der Architekt einen Sinn für Kunst hat und sich als Partner der Künstler versteht, vermochte er durch präzise und minimale Gesten ein Ambiente zu schaffen, in dem die Künstler ihre Kunst sehen wollen. ■

JACQUELINE BURCKHARDT ist Restauratorin, Kunsthistorikerin, Mitherausgeberin der Kunstzeitschrift «Parkett» und Mitglied des Herausgeberbates von «Hochparterre». Sie lebt in Zürich.



12 Kunstmuseum Bern, Atelier 5.

13 Museum für Gegenwartskunst Basel, Wilfried und Katharina Steib.

14 Musée d'Orsay Paris, Gae Aulenti.

15 Museum of Contemporary Art Los Angeles, Franz Gehry.