

Erkenntnis versus Unterhaltung : unzeitgemässe Betrachtungen zur Architektur der Kunstmuseen des 20. Jahrhunderts

Autor(en): **Magnago Lampugnani, Vittorio**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 10

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918828>

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.



Rem Koolhaas, *Prada store*, SoHo, New York, 2002. Umwandlung von Ausstellungsräumen der aufgegebenen SoHo-Filiale des Guggenheim Museums.

Erkenntnis versus Unterhaltung

Vittorio Magnago Lampugnani

Unzeitgemässe Betrachtungen zur Architektur der Kunstmuseen des 20. Jahrhunderts

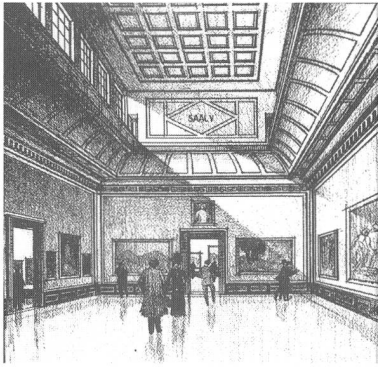
Am Anfang des Jahrhunderts, von dem wir uns erst kürzlich verabschiedet haben, verkündete Filippo Tommaso Marinetti im ersten der vielen Manifeste, die er schrieb oder zumindest intensiv redigierte, die Museen seien öffentliche Schlafsäle. Sie hätten in einer Welt, deren Herrlichkeit sich um die neue Schönheit der Geschwindigkeit bereichert hätte, ausgedient. Da ein aufheulendes Auto wunderbarer sei als die Nike von Samothrake, bedürfe es auch nicht mehr eines Ortes, um eben diese Nike zu schützen, zu bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Speziell Italien wollte er nicht nur „von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien ...“, sondern auch „von den unzähligen Museen ..., die es wie unzählige Kirchhöfe bedecken“.

Jeder Voraussage wohnt das Risiko ihrer Widerlegung durch die künftige Wirklichkeit inne; aber kaum eine hat so fehlgegriffen wie diese. Gerade das 20. Jahrhundert, das die Futuristen als Epoche der Grablegung des Alten betrachteten, hat sich nach einem zwar bedeutsamen, aber relativ kurzen avantgardistischen Zwischenspiel als ein Jahrhundert erwiesen, zu dem das Attribut passatistisch, Neologismus und Lieblingsschimpfwort der Futuristen, gut gepasst hätte. Auf den Schock der Modernisierung und den Schrecken zweier volltechnisierter Weltkriege folgte zunehmend der Rückzug in die Welt der Werte der Vergangenheit. Zu den Hauptinstrumenten, die eben diesen Rückzug ermöglichten und versinnbildlichten, gehörten die Kunstmuseen.

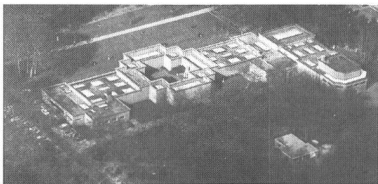
Dieser Aufgabe nahmen sich die Architekten mit zunehmender Begeisterung an. Sie entsprach einem gesellschaftlichen Bedürfnis und genoss eben dank dieses Bedürfnisses einen politischen und ökonomischen Rückhalt, welcher der Bauarbeit unweigerlich zugute kam. Und sie bot dieser Arbeit einen (realen oder vermeintlichen, darüber wird noch zu reden sein) Spielraum, der die kühnsten Ambitionen der angetretenen Baumeister erfüllen zu können schien.

Die Moderne wider das Museum

Zunächst hatte es den Anschein, als ob das 20. Jahrhundert dem Aufruf Marinettis, die Städte nicht länger mit obsoleten „Schlafsälen“ zu füllen, Folge leisten würde. Die Bauaufgabe Kunstmuseum stand in der ersten Jahrhunderthälfte tatsächlich nicht im Mittelpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit. Rittmeyer und Furrer bauten zwar 1912-16 das sachliche, elegante Museum in Winterthur, und John Russell Hope realisierte von 1936 an die klassizistische National Gallery in Washington. Doch die moderne Bewegung, die zumindest teilweise die Erbschaft Marinettis und seiner futuristischen Gefolgschaft antrat, befasste sich vor allem mit Häusern für Menschen und weniger mit Häusern für Kunst. Es war kein Zufall: Die Avantgarde stellte die Institution des Museums



Rittmeyer & Furrer, *Museum Winterthur*, 1912-16



Henry van de Velde, *Reijksmuseum Kroller-Müller*, Otterlo, 1937-54

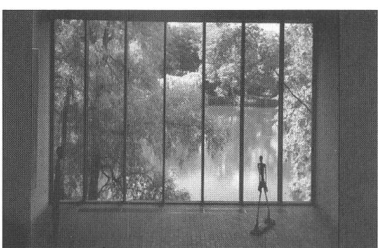
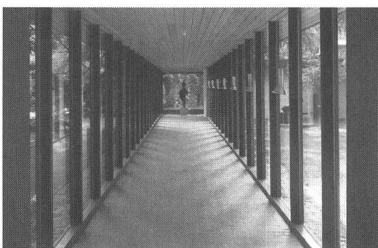
grundsätzlich in Frage, und das umgedrehte Pissoir, das Marcel Duchamp als „Fountain“ 1917 in der New Yorker Ausstellung des Salon des Indépendants zeigte, brachte die problematische Beziehung zwischen Kunstwerk und Museumsinstitution mit exemplarischer Radikalität auf den Punkt: Als Ready-made wurde es durch die bloße Auswahl des Künstlers zur Würde eines Kunstgegenstands erhoben. Vor allem die Dadaisten und die Surrealisten bemühten sich um eine Ausweitung des Territoriums der Kunst weit über die Wände des Museums hinaus, das seine Existenzberechtigung zu verlieren schien.

Vereinzelt schickte sich die Architektur an, die entstandene Lücke zu füllen, und trat selbst an die Stelle der sich davonmachenden Kunstwerke. Die wenigen Museen der klassischen Moderne gerieten so zu Behältnissen, die sich selbst als Kunst präsentierten und mithin konsequenterweise leer blieben: der Deutsche Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona von Ludwig Mies van der Rohe von 1929, und das (nie realisierte) Danteum von Pietro Lingeri und Giuseppe Terragni, 1938-40 für die Via dei Fori Imperiali in Rom entworfen. Das erlesene Projekt einer Kunstgalerie für eine kleine Stadt, das Mies van der Rohe 1942 schuf, aber vorerst nicht verwirklichen konnte, stellt mit seinen wenigen Ausstellungsstücken einen hintergründigen Kompromiss dar; das Gemeindemuseum, das Hendrik Petrus Berlage in Den Haag baute (1919-20; 1928-35), und das Reijksmuseum Kroller-Müller, von Henry van de Velde in Otterlo realisiert (1934-53), sind dementsprechend veritable Ausnahmen.

Nach dem Krieg: die Verführung der Geschichte

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erwachte das Interesse für moderne Museumseinrichtungen und Museumsneubauten erneut. Nicht nur, dass zahlreiche Gebäude für die Kunst durch die Bomben beschädigt oder zerstört worden waren; die Nachkriegsgesellschaft sehnte sich gleichermaßen nach Selbsterneuerung wie nach sicheren Leitbildern, nach denen sie diese Selbsterneuerung auszurichten vermochte. Die Kunst schien ihr derlei Leitbilder zu bieten.

Eine ebenso eigenwillige wie in sich schlüssige Vermittlungsposition nahmen die musealen Einrichtungen ein, die im Italien der fünfziger Jahre entstanden. Auf unterschiedliche Weise, jeweils im Einklang mit der eigenen Architekturhaltung, deklinierten Franco Albini im Museo di Palazzo Bianco in Genua (1950-51) und im Museo di Palazzo Rosso (1952-62), die Gruppe BBPR (Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers) mit der Einrichtung der Museen des Mailänder Castello Sforzesco (1954), Carlo Scarpa mit der Galleria Nazionale della Sicilia im Palazzo Abatellis in Palermo (1953-54), in der Erweiterung der Gipsoteca Canoviana in Possagno bei Treviso (1956-57) und im Museo Civico di Castelvecchio in Verona (1958-64) immer das gleiche Thema: die Aufwertung und Darstellung der alten Kunst durch moderne architektonische Mittel. Dabei demonstrierten sie eindrücklich ihre erweiterte Auffassung einer klassischen Moderne, die sich als durchaus in der Lage erwies, Geschichte, Tradition und Stadtkontext in sich aufzunehmen und produktiv zu verarbeiten. Das geht, trotz gegenteiliger Beteuerungen, nicht ohne kulturelle Gewalttätigkeiten ab: Wenn Albini im Palazzo Bianco Giovanni Pisanos Marmorfragment von Margherita di Brabante in Szene setzt, macht er daraus eine nahezu metaphysische Skulptur. Pisano wird so für eine Moderne vereinnahmt, die zwar ökumenischer gedeutet wird als jene der zwanziger und dreissiger Jahre, ihm aber gleichermaßen fremd ist und sein muss. Mit anderen Worten: Auch dann, wenn die Grenze zwischen Altem und Neuem scharf betont wird, zuweilen sogar mit Schattenfugen unterstrichen, findet eine zeitgenössische Deutung statt, die jegliche Objektivität aufhebt.



Jörgen Bo und Vilhelm Wohlert, *Louisiana Museum*, Humlebaek, 1958-59

Unproblematischer in seiner Zurückhaltung stellt sich Ignazio Gardellas Neubau der Galleria d'Arte Moderna in Mailand dar (später: Padiglione

d'Arte Contemporanea), zwischen 1947 und 1953 entstanden. Anstelle der kriegszerstörten Stallgebäude der Villa Belgiojoso (später Villa Reale) von Leopold Pollack schuf Gardella eine leichte, zarte Struktur, die das Volumen dessen, was sie ersetzt, übernimmt und über eine grosse Glaswand elegant zwischen Kunst und Garten vermittelt.

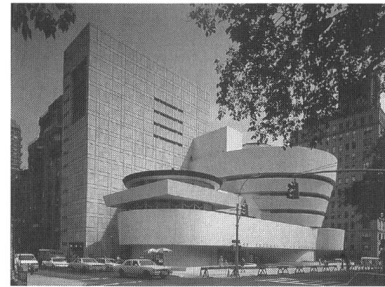
Das gleiche Thema, wenngleich mit komplexeren Implikationen, behandelt das Louisiana Museum in Humlebaek bei Kopenhagen, das als Meisterstück der klassizistisch disziplinierten nordischen Moderne 1958-59 entstand. Jörgen Bo und Vilhelm Wohlert gelang dabei eine überaus raffinierte Raumkomposition, die ruhige Introvertiertheit und präzise gesetzte Öffnungen, stille Kunstkontemplation und entspannende Naturbetrachtung mit verblüffender Selbstverständlichkeit miteinander komponiert. Die Architekturformen der Nachkriegsmoderne sind souverän in den Dienst jener Bescheidenheit und Zurückhaltung gestellt, die in der Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreicht hatte.

Auf der Suche nach Unverwechselbarkeit

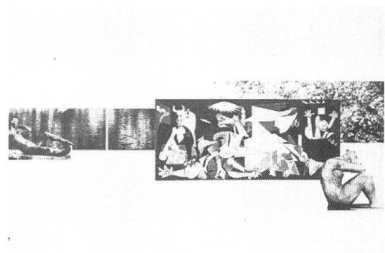
Das genaue Gegenteil repräsentierte ein Museum, das im gleichen Jahr wie das Louisiana eröffnet wurde: das Solomon R. Guggenheim Museum, von Frank Lloyd Wright seit 1943 für New York geplant. Die monumentale skulpturale Form, die entfernte Anleihen beim Abstrakten Expressionismus offenbart, stellt sich bewusst als Widerspruch zum gleichförmigen Raster von Manhattan dar und verkündet ohne Umschweife den Willen zur sensationellen Selbstdarstellung. Innen wird der Besucher geladen, den Windungen einer Rampe zu folgen, die nicht ohne Apodiktik einen festgelegten Rundgang vorgibt, aus dem es kein Entrinnen gibt. Die auf der Innenfläche der Gebäudeausenwand aufgehängten Bilder sind schlecht zu sehen, dafür schweift der Blick gern in den grossen runden Hof, der durch eine Plexiglasskuppel Licht von oben empfängt. Die eigentliche Attraktion ist nicht die Kunst, sondern die Architektur. Diese gebärdet sich nicht dienend, sondern als Protagonistin.

Die überhebliche Haltung entspringt nicht nur dem von der Moderne aufgestellten Anspruch, Architektur sei selbst Kunst. Sie ist auch die Antwort auf eine neue Anforderung des Bauprogramms, die der Architekt Wright und der Kunstsammler Guggenheim in Diskussionen präzisiert hatten, die sie mit grosser Intensität während der gesamten Entwurfs- und Bauzeit (Guggenheim stirbt, wie übrigens Wright, 1959, also im Jahr, als das neue Museum eröffnet wird) führten. Dem Museum obliegt nicht nur, der Kunst eine Heimat zu geben, sondern auch, der Sammlung eine Identität zu verleihen. Das vermag nur ein expressives, unverwechselbares Gebäude; und ein solches Gebäude kann wiederum nur ein Architekt mit einer starken Handschrift entwerfen. Die museale Institution fordert also den Architekten dazu auf, mit einprägsamen Bildern für sich zu werben, selbst dann, wenn diese Bilder mit jenen der Sammlung in Konkurrenz oder gar in Widerspruch treten.

Damit war das Leitmotiv der Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert angeschlagen. Diesem Leitmotiv folgten die meisten neuen Bauten, freilich mit unterschiedlich ausgeprägter Virtuosität. Selbst die Neue Nationalgalerie, die Mies van der Rohe 1962-68 in Berlin errichtete und in der er seine frühen Träume eines vollkommen durchsichtigen Museums verwirklichte, ist zuallererst die Materialisierung einer architektonischen Vision, der sämtliche Nutzungsanforderungen ungeniert untergeordnet werden. Der grosse Kristall unter dem kühn auskragenden kassettierten Stahldach ist nur mit Mühe für Ausstellungszwecke zu gebrauchen, und das Untergeschoss, in dem sich die eigentlichen Ausstellungsräume befinden, mutet wie ein vom Architekten widerwillig eingeräumtes Zugeständnis an die ihm aufgetragene Aufgabe an.



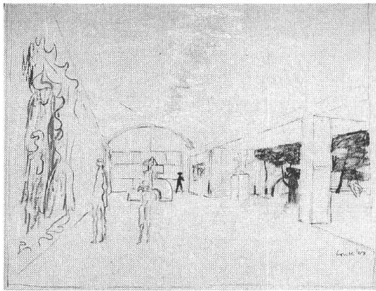
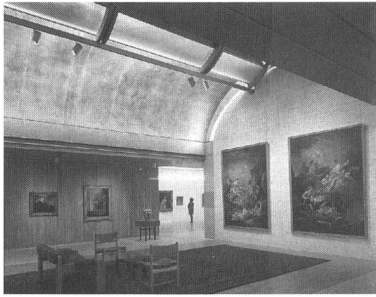
Frank Lloyd Wright, *Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, 1943-59



Mies van der Rohe, *Museum für eine kleine Stadt*, Projekt, 1942



Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlin, 1962-68



Louis Kahn, *Kimbell Art Museum*, Fort Worth, Texas, 1967-72

Anders das Kimbell Art Museum, das Louis Kahn 1967-72 in Fort Worth, Texas realisierte. Hatte er noch im Anbau der Yale Art Gallery in New Haven, Connecticut (1951-53) die Ästhetik von Mies van der Rohe in einer brutalistischen Interpretation fortgeführt, knüpfte er hier an die Erkenntnisse der grossen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts an. Die neutrale Ausstattung der klar geordneten Räume und die perfekte Führung des natürlichen Lichts durch die Oberlichter machen aus dem Gebäude einen modernen Idealfall der Museumsarchitektur; allerdings auch einen Sonderfall.

Der kulturelle Supermarkt: Shopping und Entertainment als Ideologie

Mit dem Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, das Renzo Piano und Richard Rogers 1971-77 entwarfen und auf dem Plateau Beaubourg in Paris errichteten, wurde unter dem Vorwand der Bauaufgabe Museum das Manifest einer neuen Architekturhaltung realisiert: Nicht mehr der Haltung der organischen Architektur wie das Guggenheim Museum, auch nicht mehr jener des konstruktiven Klassizismus wie die Neue Nationalgalerie, sondern der des technischen Expressionismus. Tatsächlich hat das mit kompromissloser Radikalität sichtbar belassene Stahltragwerk mit seiner Kombination von Stützen, Fachwerkträgern, auskragenden Konsolen und diagonalen Windaussteifungen über seine konstruktive Funktion hinaus eine eminent symbolische: Die Ästhetik, welche die englische Utopistengruppe Archigram in den sechziger Jahren mit ebenso virtuosen wie praktisch folgenlosen Zeichnungen propagiert hatte, sollte in das Herz des alten Paris implantiert werden. Dass diese Ästhetik auf jene von Antonio Sant'Elia zurückging, den Marinetti für seine Bewegung eingenommen und zum futuristischen Architekten par excellence gekürt hatte, lässt sich aus der gegenwärtigen Perspektive nahezu als Rache der Geschichte deuten: Ausgerechnet die neuartige, freche Architektursprache, welche die Schönheit der Geschwindigkeit zum Ausdruck zu bringen schien, wurde siebzig Jahre später für einen „öffentlichen Schlafsaal“ verwendet.

Freilich in einer Absicht, die dem Begründer der futuristischen Bewegung kaum missfallen hätte: der Repräsentation einer neuen und dynamischen Form von Kultur. Damit unternahm der konservative Präsident Pompidou nur wenige Jahre nach den Unruhen vom Mai 1968 den Versuch, die grundlegende kulturelle Revision, welche die Studentenrevolte initiiert hatte, in ein museales Dispositiv einzufangen, das auf neuartige Weise seine alte Aufgabe erfüllen sollte: Identität und Konsens schaffen. Das Antiinstitutionelle sollte in einer (demagogisch) offenen Institution eingefangen und beschwichtigt werden.

Dieser Intention entsprach auch das komplexe und neuartige Bauprogramm. Dass Absicht und Programm, aber auch deren architektonische Umsetzung weitestgehend ideologisch waren, zeigte die spätere Entwicklung. So mussten etwa die sechs übereinandergestapelten Ausstellungshallen bald umgebaut werden, weil sie zwar dem Mythos der totalen Flexibilität huldigten, aber kaum der Kunst, die sie aufzunehmen hatten. Die eindrucksvolle, aber entschieden überinstrumentierte Tragkonstruktion musste bereits zwanzig Jahre nach ihrer Fertigstellung einer aufwendigen Totalrenovierung unterzogen werden.

Auch im Centre Pompidou, das mit dem Anspruch angetreten war, nichts als eine stimulierende Hülle zu sein, in welcher sich bislang nie dagewesene Prozesse der Aneignung der Kultur durch die Massen abspielen sollten, ist die Architektur und nicht die Kunst die eigentliche Attraktion. Von den unzähligen „Besuchern“, die sich von der plexiglasumhüllten Rolltreppe emportragen lassen, betritt nur ein Bruchteil die eigentlichen Ausstellungsräume. Sie erweisen der monumentalen spätavantgardistischen Kulturmaschine ihre Reverenz und geniessen von ihrem obersten Stockwerk aus die atemberaubende Aussicht auf das historische Paris.

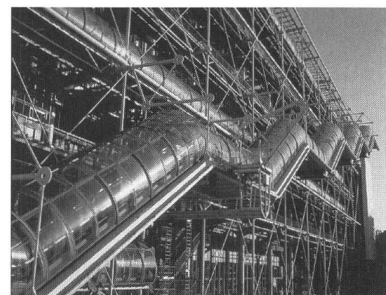
So stellt sich das Centre Pompidou als gigantische technizistische Inszenierung dar, die eine Kulturarbeit symbolisiert, die sie in Wahrheit nicht leistet. Jegliche kontemplative Auseinandersetzung mit Kunst ist in den grossen, lauten, menschendurchströmten Räumen aufgehoben. Wie in einem Supermarkt werden die Besucher in ständiger Bewegung gehalten und dabei genötigt zu konsumieren. Dieser neuen Funktion entspricht auch die Architektur: Die Rolltreppe, die bislang hauptsächlich in grossen Warenhäusern Verwendung gefunden hatte, tritt plötzlich im Museum auf. Bald wird sie auch in das Museum of Modern Art in New York und in den Grand Louvre in Paris Einzug halten, um die unablässigen Besucherströme rationeller einzuschleusen und wieder hinauszuleiten. Andere architektonische Attribute, die bis anhin nur in Bahnhöfen, Flughäfen und Shopping Malls zu sehen waren, werden folgen: allen voran die Drehkreuze, durch welche man immer mehr grosse Museen betritt. Diese verlieren damit zunehmend ihre besondere Physiognomie und geraten zu Nicht-Orten der globalen Massengesellschaft.

Doch stehen die vordergründigen architektonischen Neuerungen, die mit dem Centre Pompidou beginnen und sich bald weltweit in den Museen verbreiten werden, für einen weit tiefgreifenderen Einbruch: Das Museum als öffentliche Dienstleistung scheint ausgedient zu haben. Es beschränkt sich nicht darauf, Kunst zu erhalten und zu zeigen, sondern entwickelt unzählige begleitende Aktivitäten, die bald zum Kerngeschäft avancieren werden: Führungen, Vorträge, Kongresse, Projektionen, Katalog- und Bücherverkauf, Verkauf von Kunstgewerbe, von Bildreproduktionen bis zu Briefpapier und T-Shirts. Hinzu kommen Festessen, Partys und bald auch Modeschauen. Solcherlei Aktivismus ist programmatisch: Das Museum ist nunmehr ein Ort, an welchem mit Kultur Umsatz gemacht wird. Die Architektur ist dabei instrumentell: ein changierendes und kongeniales Kleid für eine Maschine, die nicht viel anders als der unmittelbar beim Centre Pompidou gelegene Brunnen von Jean Tinguely mit ambivalenter Heiterheit die (nicht nur bürgerliche) Kultur häppchenweise zuschneidet, einnehmend in Szene setzt und zur leichten Kost für unaufmerksame und vergnügungssüchtige Massen macht.

Auf die gleichgültige Arroganz reagierte die Kunst gleichermassen brüsk, indem sie sich andere Orte als die Museen aussuchte, um sich zu präsentieren. Bereits die Pop Art war gegen die Institution Museum angetreten; mit dem Aufkommen der Land Art, der Minimal Art und der Environmental Art, aber noch viel mehr mit den Happenings und den Performances entstand ein kulturelles System, das sich als Alternative zum Netz der Museumsinstitutionen begriff. Es war durchaus ein demonstrativer Akt, als Donald Judd 1986 eine ständige Installation seiner Werke in Marfa, Texas, eröffnete: Mit der Chinati-Foundation wollte er auch und vor allem die mangelnde Eignung der zeitgenössischen Museen als Orte der Kunst anprangern. „*Somewhere a portion of contemporary art has to exist as an example of what art and its context were meant to be. Somewhere, just as the platinum-iridium meter guarantees the tape-measure, a strict measure must exist for the art of this time and place. Otherwise art is only show and monkey business.*“¹.

Weniger polemisch, aber nicht minder radikal ist die Operation, welche die Dia Foundation for the Arts in Manhattan realisiert hat: Einzelne Teile der gusseisernen Bauten in Soho wurden in nahezu zufällig erscheinende Orte der Kunst verwandelt. So ist Walter De Marias The New York Earth Room (1977) eine Wohnung, die genauso aussieht wie jene, die über ihr, respektive unter ihr liegt, mit Ausnahme der Tatsache, dass sie ganz mit einer schwarzen, 56 Zentimeter dicken Erdschicht bedeckt ist und damit nicht nur unbewohnbar, sondern auf poetische Weise absurd; und auch The Broken Kilometer (1979) öffnet sich auf West Broadway mit scheinbarer Selbstverständlichkeit zwischen einem Lebensmittelladen und einem Reisebüro. Nicht ohne hintergründige Frechheit

¹ Donald Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven 1987, S. 111

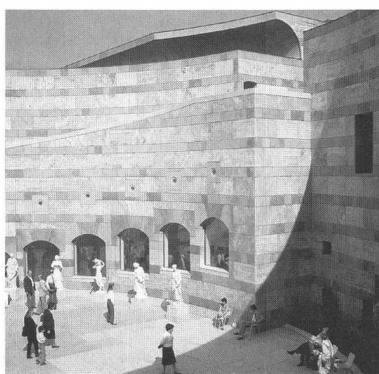
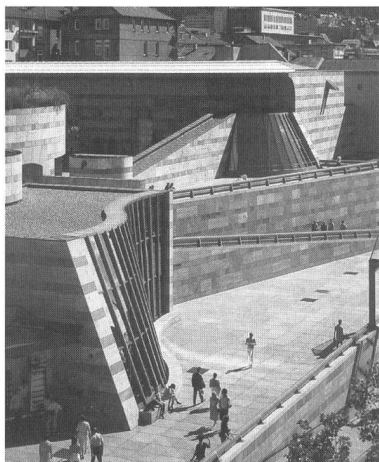


Renzo Piano und Richard Rogers, *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, Paris, 1971-77

demonstrieren diese Installationen, dass Kunst in der Stadt auch ohne Museen auskommt, ja noch mehr: dass sie gerade dadurch, dass sie nicht in einem Museum untergebracht ist, eine stärkere Irritation hervorruft und eine intensivere Poesie zum Ausdruck bringt. Gleiches tun die Land Art-Installationen von Robert Smithson, James Turrell, Christo oder wiederum De Maria in der Landschaft.

Die Postmoderne: zurück zur Ehrwürdigkeit

Ihren Höhepunkt feierte indessen die Auffassung des Museums als Spielwiese des Künstler-Architekten in den späten siebziger und achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Im Widerspruch zur Arbeitshypothese, die zum Programm des Centre Pompidou geführt hatte, wurde das gesellschaftliche Bedürfnis nach klar umgrenzten Orten der Kunst stärker. Gerade ihre Geschlossenheit wurde als Beruhigung empfunden, ihr explizit institutioneller Charakter als Bestätigung von Werten, die in der fragmentierten demokratischen Massen- und Mediengesellschaft zu zerfließen drohten. Hinzu kam die Rückwendung zur Geschichte, welche die Postmoderne mit sich brachte. Die Bauaufgabe Museum drängte in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit. Von einem gesellschaftlichen Willen getragen, den es zuvor in dieser Masse nie gegeben hatte, geriet sie zum Emblem einer neuen Form von Gemeinschaftsbau: Nicht zufällig sprach man von den neuen Museen als den neuen Kathedralen. Bald verlangte jede Stadt, auch jede Kleinstadt, nach einem solchen „sozialen Kondensator“. Es wurden zahllose Museen gebaut, und sie wurden von zahllosen Menschen besucht.



James Stirling, *Erweiterung der Staatsgalerie mit Neubau des Kammertheaters*, Stuttgart, 1977-81

Zugleich führte die Postmoderne eine Typologie und Ikonographie ein, die der aktuellen öffentlichen Anerkennung der alten Bauaufgabe entsprach. Das Ritual des Museumsbesuchs und des Kunstgenusses wurde regelrecht inszeniert, der kulturelle Anspruch mit monumentalen Würdeformen repräsentiert. Architektur war wieder gefragt, und zwar viel Architektur.

Zum emblematischen Bau der neuen historischen Kultur geriet die Erweiterung der Staatsgalerie mit dem Neubau des Kammertheaters, die James Stirling in Stuttgart 1977-81 schuf. Konzeptionell vorbereitet in den Wettbewerbsprojekten für die Landesgalerie Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf und für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln (beide 1975), zeigt der Bau ein raffiniertes intellektuelles Spiel mit elementaren Volumina, surrealistischen Durchdringungen sowie offen gezeigten (und sogleich ironisch wieder zurückgenommenen) historischen Zitaten. Während sich im Galeriegeschoss verschieden große Ausstellungsräume zu einem einfachen Enfilade-Rundgang gruppieren, sind im Erdgeschoss Wechsellausstellungsraum, Vortragssaal, Magazine und Technikräume um einen kreisrunden Skulpturenhof angeordnet, der mit einem städtischen Durchgang verbunden ist; Foyer und Café schwingen davor weich aus. Damit realisierte Stirling nicht nur ein Gebäude, das aufgrund seiner ästhetischen Programmatik sofort zum Pilgerort von Architekten und Architekturstudenten aus aller Welt wurde, sondern auch ein urbanes Element, welches ein schwieriges städtebauliches Problem mit verblüffender Treffsicherheit löste.

Das Stuttgarter Museum geriet so zum Anfangspunkt einer neuen architektonischen Genealogie, die sich bald in ganz Europa, in den Vereinigten Staaten von Amerika und in Japan ausbreitete. Zu ihren Haupteigenschaften gehörten komplexe Nutzungsprogramme, bei denen öffentliche Einrichtungen wie Restaurants und Museumsläden eine zunehmend wichtige Rolle spielten, städtebauliche Ambitionen, welche die Neubauten zu regelrechten urbanen Katalysatoren werden liessen, und ehrgeizige ästhetische Dispositive, die es den jeweiligen Autoren ermöglichten, ihr architektonisches Können (und ihre historische Bildung) virtuos zur Schau zu stellen. All dies nicht selten

zu Ungunsten dessen, wofür sie ursprünglich gedacht waren: der Präsentation von Kunst unter idealen räumlichen, lichttechnischen und atmosphärischen Bedingungen. Stirling selbst soll anlässlich der Eröffnung seines Stuttgarter Meisterwerks scherzhaft bemerkt haben, der Bau wäre noch viel besser geworden, wären nicht die lästigen Bilder gewesen, die irgendwo hätten untergebracht werden müssen.

Das Bonmot ist nicht überzubewerten. Ein knappes Jahrzehnt nach Stirlings Meilenstein traten Robert Venturi und Denise Scott Brown mit dem Sainsbury Wing der Londoner National Gallery (1985-91) den Nachweis an, dass anspruchsvolle Architektur und vorteilhafte Kunstinszenierung keinen Widerspruch bilden. Die Sammlungsräume, die sich im Obergeschoss befinden, in drei Raumfluchten angeordnet und durch Obergaden beleuchtet, sind auf besondere Bilder so zugeschnitten, dass sie zu ihrem grössten Vorteil gezeigt werden können. Dabei übernimmt der vergleichsweise kleine, zurückhaltend plazierte Anbau an das klassizistische Haupthaus von 1837 dessen Proportion, dessen Fassadenordnung und auch dessen Material, wobei es mit dem Pilasterrhythmus der leicht gewölbten Front wie ein akkurat gearbeiteter Paravent wirkt. Das Spiel von Imitation und Interpretation ist zu einem Höhepunkt geführt. Es dient nicht zuletzt der präzisen städtebaulichen Einbindung des Bauwerks, dessen gewaltige Freitreppe mit ihrem spektakulären Ausblick auf Trafalgar Square die urbanistische Bestimmung unmissverständlich unterstreicht.

Ansonsten zeigt ein Blick auf die Museumsarchitektur der achtziger Jahre, dass neben städtebaulichen, typologischen und formensprachlichen Experimenten das Bereitstellen von Ausstellungsräumen nicht selten wie eine lästige Pflicht abgehandelt wurde. Architekten wie Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Oswald Mathias Ungers und Josef Paul Kleihues leisteten vor allem im urbanistischen Bereich Beispielhaftes, Venturi und Scott-Brown, aber auch Norman Foster, Jean Nouvel, Renzo Piano und Rem Koolhaas entdeckten für die neuen Nutzungsprogramme kohärente und konsequente Lösungen, Hans Hollein, Jeoh Ming Pei, Richard Meier, José Rafael Moneo und Juan Navarro Baldeweg fanden durch den zunehmend freien Rückgriff auf die Vergangenheit, die weit entfernte der historischen Stile wie die nähere der klassischen Moderne, zu erlesenen formalen Lösungen. In Städten wie Frankfurt am Main gerieten die Museumsbauten, programmatisch und systematisch geplant, zu veritablen Stadterneuerungsmassnahmen, die nicht nur Stadtreparatur und Stadtergänzung betrieben, sondern auch der gesamten Stadt ein neues Image und ein neues Lebensgefühl verliehen. Der Ort indessen, wo die geringste Innovation stattfand, waren eben jene Ausstellungsräume, die ursprünglich im Mittelpunkt der Bauaufgabe Museum gestanden hatten. Sie waren nur mehr Vorwand für andere Strategien und Experimente, die auch in der Kritik und der öffentlichen Meinung im Vordergrund standen.

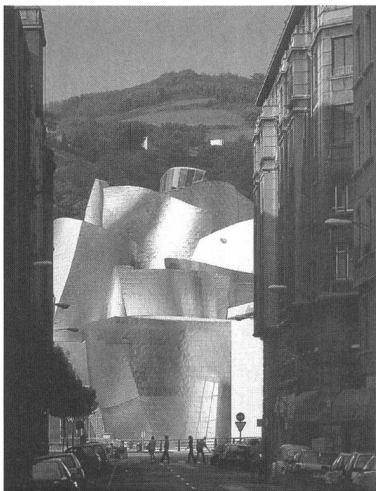
Krisis und Ablenkung

Dabei bahnte sich hinter den heterogenen und zunehmend flamboyanten Architekturen eine tiefe und grundlegende Krise an. Paradoxerweise war sie das unmittelbare Resultat des unerhörten sozialen, politischen und nicht zuletzt ökonomischen Erfolgs der Kunstmuseen; wobei dem finanziellen Aspekt eine entscheidende Rolle zukam. Das gerade vom Erfolg induzierte (und von den verschiedenen Aufsichtsräten ehrgeizig geförderte) Wachstum erzeugte zunehmend Kosten, für welche die Museen selbst aufkommen mussten. Immer mehr Sonderprogramme und Sonderausstellungen wurden konzipiert, immer mehr Restaurants, Cafés und Shops eingerichtet, um noch mehr Besucher anzulocken. Dieser Aktivismus ging naturgemäss mit einem gleichermassen zunehmenden Finanzbedarf einher, der durch noch frenetischere und neue

Märkte erfassende Aktivität gedeckt werden musste. Der so entstandene Teufelskreis verdrängte die Kunst als Zentrum des Museums zugunsten des Besuchers, der damit allerdings nicht gut bedient wurde. Denn die Museen begannen, sich seinem Geschmack anzupassen, anstatt das Risiko einzugehen, durch die Präsentation von Ungewöhnlichem den kulturellen Horizont ihrer Klientel zu erweitern.

Diese Krise, die das Wesen des Kunstmuseums grundlegend zu verändern drohte, bestand in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts fort. Die Architektur, die in dieser Zeit entstand, lässt sich genauso wenig auf einen stilistischen Nenner bringen wie jene der vorhergehenden Jahrzehnte: Zunehmend koexistierten (und koexistieren) unterschiedliche Haltungen nebeneinander. Zeitgenössische Museumsbauten sind überwiegend reine Materialisierungen der jeweiligen Architekturhaltungen ihrer Autoren, und damit auch Seismographen der architektonischen Kultur, der sie angehören. An ihnen lässt sich die Entwicklung des Bauens mit seinen rasch aufeinanderfolgenden, zuweilen parallelen und nicht selten gegensätzlichen Strömungen und Tendenzen in nuce ablesen.

Das Guggenheim Museum von Bilbao, das Frank Gehry 1991-97 realisierte, ist in mehrerer Hinsicht für die neue Situation der Bauaufgabe Museum in den neunziger Jahren emblematisch. Zuvorderst, weil es das Produkt einer aggressiv-expansiven internationalen Kulturpolitik ist, die das New Yorker Guggenheim Museum unter der Leitung des agilen Kulturmanagers Thomas Krens in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre begonnen hatte. Der Auftrag wurde deswegen an Gehry übertragen, weil man sich von dem innovativen amerikanischen Architekten die starke architektonische Figur (zu Recht) erwartete, die eine baskische Neugründung der amerikanischen Institution zu verlangen schien. Das Programm schrieb, ganz im neotraditionalistischen Geist der Pflege bewährter kultureller Werte, ein Museum als Schatzkammer der Kunst und als Ort der Identifikation vor.



Frank Gehry, *Guggenheim Museum*, Bilbao, 1991-97

Dieses Programm setzte Gehry exakt, kreativ und brillant um. Der gigantische Bau aus Stein und Titan, der mitten im Zentrum von Bilbao steht, bekennt sich durch seine extravagante Form sowohl zu seiner funktionalen Exzeptionalität als auch zum ästhetischen Universum des Zeitgenössischen und stellt dabei einen nachdrücklichen Anspruch auf eigene künstlerische Qualität auf. Er fügt sich nicht der Struktur der Stadt und sprengt radikal ihren Massstab. Seine skulptural geformten Volumina greifen in die Umgebung ein und stellen eine beunruhigende Beziehung zum disparaten Kontext dar: zu den Vierteln des 19. Jahrhunderts, zum Fluss mit seinen industriellen Infrastrukturen, zu den Hügeln des Tals des Nervión. Innen öffnet sich ein erhaben anmutender Raumkomplex, der sich geschmeidig um die Kunstwerke schlingt, diese jedoch wie eine kostbare Dekoration seiner selbst behandelt. Die Sammlung gerät zur Zutat, die eigentliche Attraktion ist das Gebäude selbst. Und es ist dank des Gebäudes, nicht der Sammlung, dass Bilbao ein Wahrzeichen erhalten hat und zu einem neuen Ort in der Tourismusgeographie Europas geworden ist.

Die Zugehörigkeit von Gehrys Werk zum Dekonstruktivismus tritt dabei hinter seiner Verwandtschaft mit der zeitgenössischen Skulptur, vor allem jener von Claes Oldenburg, mit dem Gehry freundschaftlich verbunden ist und verschiedentlich auch professionell zusammengearbeitet hat, zurück. Der Stil ist nicht wichtig, eher die persönliche Handschrift; und am Wichtigsten das unmissverständliche Bekenntnis der eigenen Zugehörigkeit zur Welt der Kunst, die das Museum repräsentiert. Der Gegensatz zum Centre Pompidou könnte nicht schärfer sein: Das Guggenheim Bilbao ist ein gänzlich unideologisches Dispositiv, ein verfügbares Stück Corporate Identity einer multinationalen Organisation. Dass es auch zur Corporate Identity der Stadt selbst beigetragen hat, war ein nicht ungeplanter Glücksfall, welcher der Wahrzeichenfunktion von Architektur eine neue Dimension verliehen hat.

Lärmendes Schweigen

Die neunziger Jahre änderten am unvermittelten Nebeneinander unterschiedlicher Architekturhaltungen und Architektursprachen grundsätzlich nichts, waren jedoch Zeugen einer entscheidenden Neuerung. Neben dem neuen Historismus und dem technologischen Expressionismus, neben Postmoderne und Dekonstruktivismus trat in der internationalen architektonischen Kultur eine neue Strömung auf den Plan: der Minimalismus. Wie bereits seine Vorläufer, verdrängte er nicht die bereits bestehenden Strömungen, sondern stellte sich als neue, zusätzliche Alternative dar. Der ohnehin vielverzweigte Pluralismus des 20. Jahrhunderts wurde um einen weiteren Weg bereichert.

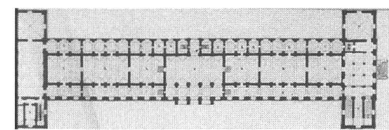
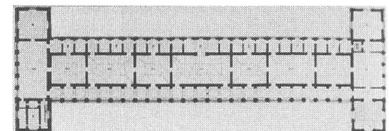
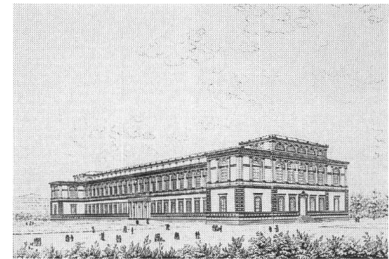
Speziell für die Architektur der Kunstmuseen scheint dieser neue Weg besonders bedeutsam. Denn die Zurückhaltung, die dem Minimalismus eigen ist, entspricht auf den ersten Blick jener, welche die Höhepunkte der besten Tradition von Museumsneubauten auszeichnet und in Leo von Klenzes Alter Pinakothek in München eine paradigmatische Demonstration gefunden hatte. Sie scheint die neue Generation von Kunstmuseen dafür zu prädestinieren, gegenüber der Kunst jene dienende Haltung einzunehmen, welche die grösste Reverenz ist, die ihr die Architektur zu erweisen vermag.

Der erste Anschein trügt. Auf den zweiten Blick erweisen sich selbst die Meisterwerke eines Alvaro Siza Vieira, aber auch die grossartigen Arbeiten eines David Chipperfield, eines Jacques Herzog und eines Pierre de Meuron, einer Annette Gigon und eines Mike Guyers, eines Eduardo Souto de Moura oder eines Peter Zumthor als zwar rigoros zurückgenommene, dabei aber künstlerisch ungemein ambitionierte Dispositive, die mitnichten so diskret auftreten, wie sie aufzutreten vorgeben. Ihre selbstaufgelegten, unerbittlichen ästhetischen Gesetze führen stets zu eigenwilligen, zuweilen auch zu entschieden störrischen Raumkonstruktionen, die sich ab und an ihrer eigentlichen Bestimmung durchaus schroff entgegenstellen. Minimalismus ist nicht per se mit Angemessenheit oder Selbstverständlichkeit identisch.

Emblematisch ist das Kunsthaus Bregenz, das Peter Zumthor 1990-1997 plante und realisierte. Das Programm war nicht so grosszügig wie jenes des Guggenheim Bilbao, aber doch anspruchsvoll genug: Die Kleinstadt am Bodensee sollte Teil eines internationalen Kulturnetzwerks werden, wofür sie sowohl einen angemessenen Raum als auch eine zeichenhafte Architektur benötigte. Überdies galt es, wiederum wie in Bilbao, der beschädigten Innenstadt neuen Halt zu geben.

Zumthor löste alle drei Aufgaben bravourös. Er trennte Ausstellungs- und Verwaltungsbereich auch baulich voneinander und setzte die zwei Solitäre, die dadurch entstanden, mit schier schlafwandlerischer Präzision in das Stadtgefüge ein. Der kleine schwarze Kubus des Verwaltungsbereichs mit dem unverzichtbaren Café und der grosse glasumhüllte, leicht überhöhte Würfel des eigentlichen Ausstellungshauses fügen sich zu einer beunruhigenden Skulptur zusammen, die nicht nur in der Stadt eine subtile Dominanz ausübt, sondern auch durch alle Medien ging. Die übereinander gestapelten Ausstellungsräume bieten einen grosszügigen und neutralen Rahmen für Ausstellungen, die sowohl das Kunsthaus selbst produzieren als auch von anderen internationalen Institutionen übernehmen kann.

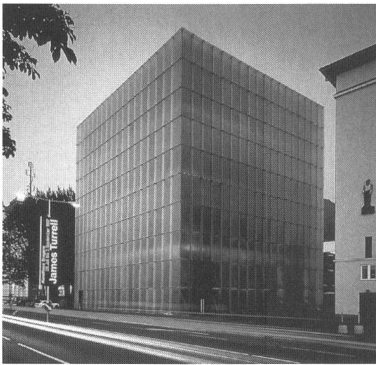
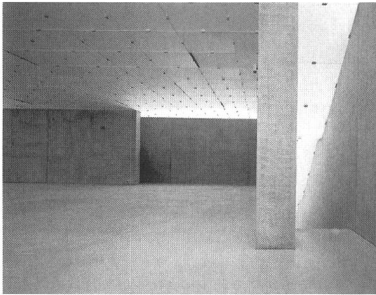
Zumthor setzte dabei bewusst auf Verweigerung: Verweigerung der spektakulären Architekturgeste, Verweigerung der mitreissenden, an der Aktivität der Besucher mitwirkenden Räume. Von aussen verrät das enigmatische Gebäude kaum seine Nutzung, von innen gibt es so gut wie keinerlei Beziehung nach aussen; selbst die Dachfläche, die eine atemberaubende Aussicht auf die Stadt, den See und die Berge bietet, wird dem Besucher vorenthalten, indem sie unzugänglich gemacht wurde. Das Museum ist eine öffentliche Klause, ein Hortus conclusus, der sich bewusst von der Stadt und ihrer Geschäftigkeit abschottet.



Leo von Klenze, Alte Pinakothek, München

Seine Funktion besteht darin, dem Besucher eine konzentrierte Kontemplation der Kunst zu gestatten, und dafür muss er geschützt werden. Selbst der Blick nach aussen ist eine Ablenkung, die er sich versagen muss.

Zumthors Verweigerung ist radikal und virtuos; sie stellt allerdings die subtilste Art dar, das ihm vorgegebene publikumsorientierte Programm zu erfüllen. Seine Architektur ist nicht aufsehenerregend, weckt aber im Panorama des gebauten Spektakels gerade deswegen Aufmerksamkeit. Und die Abgeschlossenheit, die sie bietet, kommt genau dem Bedürfnis der Besucher entgegen, sich an einen Ort zurückzuziehen, wo sie von Lärm und Bilderflut verschont sind.



Peter Zumthor, *Kunsthhaus*, Bregenz, 1990-1997

Insofern erscheinen, bei aller oberflächlicher Unterschiedlichkeit, das Guggenheim Bilbao und das Kunsthhaus Bregenz miteinander verwandt, ja sogar als zwei Seiten ein- und derselben Medaille. Beide sind überdimensionale Skulpturen, die sich als Boten einer fremden und hehren Kultur in zerschundenen Städten niedergelassen haben, um sie zu nobilitieren. Beide sind öffentliche Räume, in denen das Publikum dem Ritual der Kunstaneignung huldigen kann wie in einem sakralen Raum. Beide sind zeichenhafte Objekte, deren Prägnanz und besondere Nutzung sie zu Wahrzeichen machen. Und beide sind Identifikationsdispositive, die jenseits jeder Ideologie von international ambitionierten Kulturinstitutionen noch vor den Stadtbürgern dem aufgeklärten kosmopoliten Publikum zur Verfügung gestellt werden.

Ein Grund für die ebenso verblüffende wie desorientierende und stellenweise niederschmetternde ästhetische Dominanz, welche die Architekturen der Kunstmuseen der neunziger Jahre ausstrahlen, liegt darin, dass sie weniger Erben des sachlichen Historismus des 19. Jahrhunderts als des abstrakten Modernismus des 20. sind. Ihnen liegt ein leidenschaftliches, zuweilen verbissenes und rücksichtsloses Kunstwollen zugrunde, das keine orthogonale Raumordnung, keine ungebrochene Wand, kein verstecktes Konstruktionsdetail zu verheimlichen vermag. Nicht die Kunst, die sie zu behausen und zu präsentieren haben, sondern die eigene liegt ihnen in erster Linie am Herzen. Es sind unleugbar Kunstwerke, die andere Kunstwerke aufnehmen. Den Konflikt, der dabei unweigerlich auftritt, löst der Entwurf in den seltensten Fällen auf. Meistens zieht die Kunst, die in der Architektur Gastrecht genießt, den Kürzeren.

Plädoyer für Nischen

Es tritt so das Paradoxon auf, dass die extreme Reduktion mit genau dem gleichen Ziel antritt wie die extreme Expression (und die dazwischenliegenden Stufen architektonischen Ausdrucks): das Primat der Architektur über die Kunst durchzusetzen. Die Architektur des Kunstmuseums des ausgehenden 20. Jahrhunderts bleibt die Spielwiese des Architekten, die sie seit spätestens der Mitte des Jahrhunderts gewesen ist. Sie dient in erster Linie der Selbstdarstellung eines neuen, anderen Stils. Die gleiche Selbstverliebtheit, die gleiche Zudringlichkeit, vor allem die gleiche Gleichgültigkeit gegenüber der tieferen Problematik der Bauaufgabe sind lediglich anders eingekleidet.

Dafür trägt der Architekt nur bedingt die Verantwortung. Das Programm übernimmt er von seinem Bauherrn, von der Gemeinde, den Mäzenen, den Aufsichtsräten, den Kuratoren. Diese wiederum stimmen sich, wie es ihre Pflicht ist, mit den Künstlern und vor allem mit ihrem Publikum ab. Das Programm ist also, wenn es richtig durchgearbeitet ist, ein gesellschaftliches Programm. Die Schwächen der zeitgenössischen Museumsbauten sind ebenso wie ihre Stärken auf die Gesellschaft zurückzuführen, gegenüber welcher die neuen Häuser verantwortlich sind.

Die Stärken sind unstrittig. Eine davon liegt gerade darin, dass die Baugattung des Kunstmuseums exemplarisch die Architektur tout court repräsentiert; als

jener Ort, in dem architektonische Vorstellungen nahezu in Reinstform verwirklicht werden und sämtliche wichtigen zeitgenössischen Tendenzen anhand ihrer Spitzenpositionen, ihrer originärsten und radikalsten und sogar exaltiertesten Ausprägungen nebeneinander gestellt zu werden vermögen. Dabei werden städtebauliche, typologische und nicht zuletzt formensprachliche Experimente durchgeführt, welche die Disziplin als Ganzes befruchten und befördern.

Die wesentliche Schwäche entspringt eben dieser Stärke: Die Architektur übertönt die Kunst, die sie behauptet, und zwar ganz gleich, ob sie laut spricht oder leise. Das hat nicht zuletzt mit einem Verständnis von Kunst als Unterhaltung zu tun, die wie jede Unterhaltung am besten in einem aufmerksamkeitshaischenden Behältnis, in einem unverwechselbaren Ambiente feilgeboten wird. Dieses Verständnis steht im Widerspruch zu jenem von Kunst als Erkenntnisdispositiv. Der Gegensatz ist schroff und unüberbrückbar: Letztlich lässt er sich auf das Dilemma zurückführen, dass ein Museum seinen demokratischen Auftrag mit dem elitären Anspruch der Kunst vereinbaren muss. Einem solchen Gegensatz kommt man mit Kompromissen nicht bei.

Wohl aber mit alternativen Optionen. Wenn sich auch die zeitgenössische Gesellschaft, und mit ihr nicht wenige Künstler, eine Auffassung von Kunst als etwas Anregendem, zuweilen Ergreifendem, zuweilen Amüsantem, immer aber Konsumierbarem zu eigen gemacht hat, gibt es weiterhin eine kleine Gruppe, die darauf beharrt, Kunst habe nur mit Erkenntnis zu tun. Für diese Gruppe, für diese Kunst sollte es auch entsprechende Museumsbauten geben: Museumsbauten, die abseits der grossen internationalen Netzwerke liegen, die nicht teilhaben am globalen Kampf um den Kultur- und Kulturtourismusmarkt, die frei von jeglicher kommerziellen, alimentären, werbenden und unterhaltenden Funktion sind.

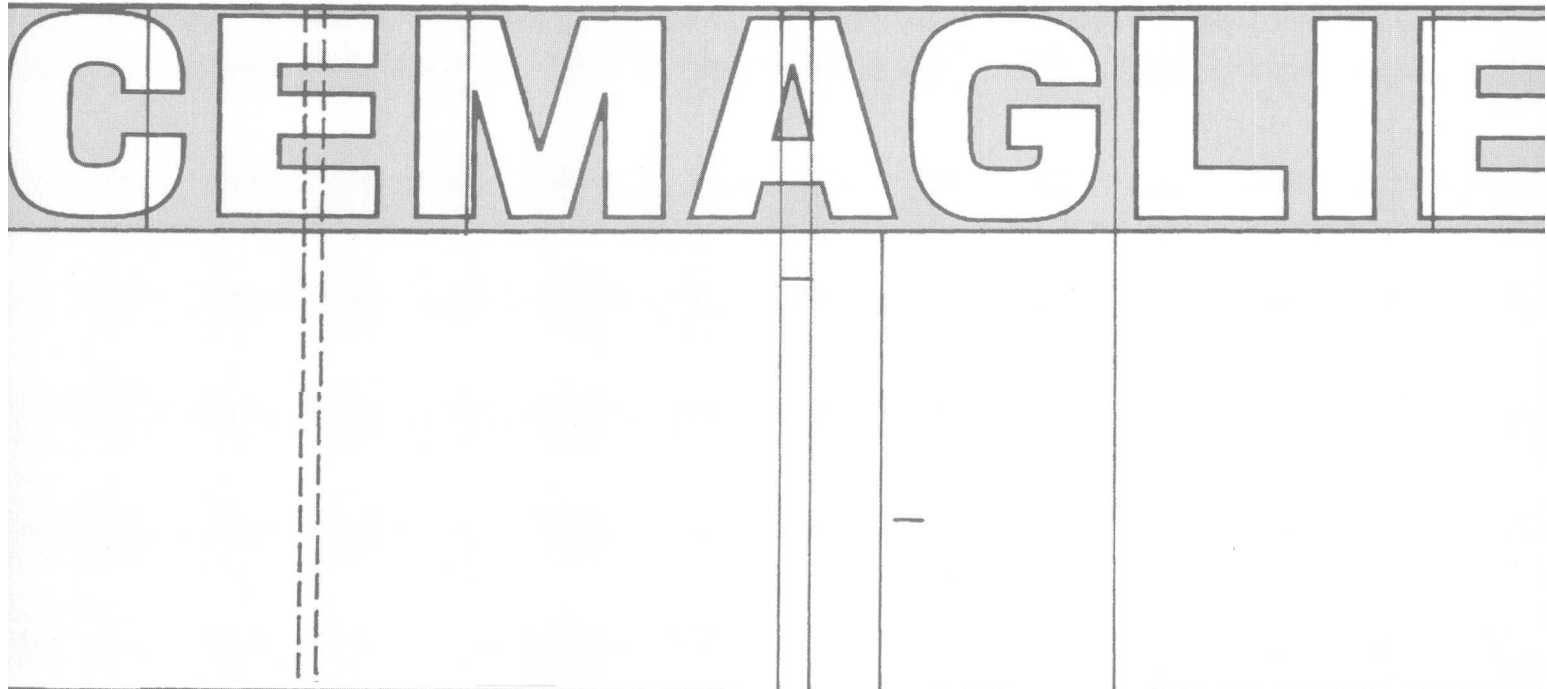
Der Ehrgeiz ist mitnichten der sozialen und ökonomischen Wirklichkeit entrückt. Um die Jahrtausendwende brach das Museums- und Unterhaltungsimperium des Guggenheim und seines Direktors Krens jäh und alles andere als geräuschlos zusammen: mit 7 Millionen Dollar Defizit und einem gedrittelten Stiftungsvermögen. Die neue Soho-Filiale wurde von Rem Koolhaas in eine glamouröse Prada-Boutique umgewandelt, eine Operation, deren Ironie die diskrete Beerdigung von Gehrys Plänen für ein weiteres, gigantisches Guggenheim-Museum in Lower Manhattan in den (aus der Sicht der Kunst-Konzernleitung keineswegs unwillkommenen) Schatten stellte. Auch die (ebenfalls von Koolhaas entworfene) Zweigstelle in Las Vegas musste geschlossen werden. Die weitreichenden Expansionspläne für Rio de Janeiro oder Taiwan wurden ebenso zu den Akten gelegt wie das pompös lancierte Internetprojekt für ein „virtuelles Guggenheim“.

Nicht die gesamte internationale Museums-Szene folgte dem Untergang des „go-go-Guggenheims“, und der Schliessung seiner hochgestylten und modisch geführten Dépendancen stehen weltweit etliche Museumsneubauten gegenüber. Gleichwohl ist mit der Wirtschaftskrise auch im Kunstbetrieb eine Ernüchterung eingetreten. Sie hat seiner Entwicklung zum Nobelzweig der Entertainment-Industrie Einhalt geboten und ihm Raum für weniger spektakuläre, aber tiefgründigere Experimente abgetrotzt.

Vielleicht ist die grosse Herausforderung, die mit dem neuen Millennium auf die Architektur der Kunstmuseen zukommt, gerade diese: Architekturen zu schaffen, die einer eng gefassten Auffassung von Kunst kongenial sind. Vielleicht ist die wirksamste Widerlegung von Marinettis Prophetie gerade diese: Museen zu entwerfen und zu bauen, die weder Schlafsäle noch Entertainment Centers sind, sondern nüchterne und dabei poetische Laboratorien für das reine sinnliche Empfinden und das unerbittlich rationale kritische Denken.

Vittorio Magnago Lampugnani ist Architekt in Mailand und Professor für Geschichte des Städtebaus an der ETH Zürich.

Der vorliegende Text entstand aus der Überarbeitung des Manuskripts eines Vortrags, den der Verfasser am 24. September 2002 auf der ICAM Tagung im Architektur-Zentrum Wien hielt. Einige Passagen wurden unter dem Titel „Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre“ im Katalogbuch *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten* (herausgegeben von Vittorio Magnago Lampugnani und Angeli Sachs, Prestel-Verlag, München, London, New York, 1999) publiziert.



CEIMAGLIE

mangez en paix

Kunst-und-Bau-Projekt der Künstlergruppe RELAX (Zürich & Biel) und ihrer Mitglieder Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Hauser, Daniel Croptier.
www.relax-studios.ch

1998: eingeladener Kunst-und-Bau-Wettbewerb für die Swiss Army, Neubau Verpflegungsgebäude (Architekten: Jüngling und Hagmann, Chur), Waffenplatz St.Luzisteig, Kanton Graubünden, Schweiz.
2000: Umsetzung durch RELAX.

Mittels eines Schriftbandes wird der horizontale Glasstreifen im Speisesaal bespielt. Das Schriftband besteht aus vier Sätzen in den vier Landessprachen der Schweiz: „mangez en paix. esst in frieden. mangiate in pace. magliei en pasch“.

NIENIPASCH

