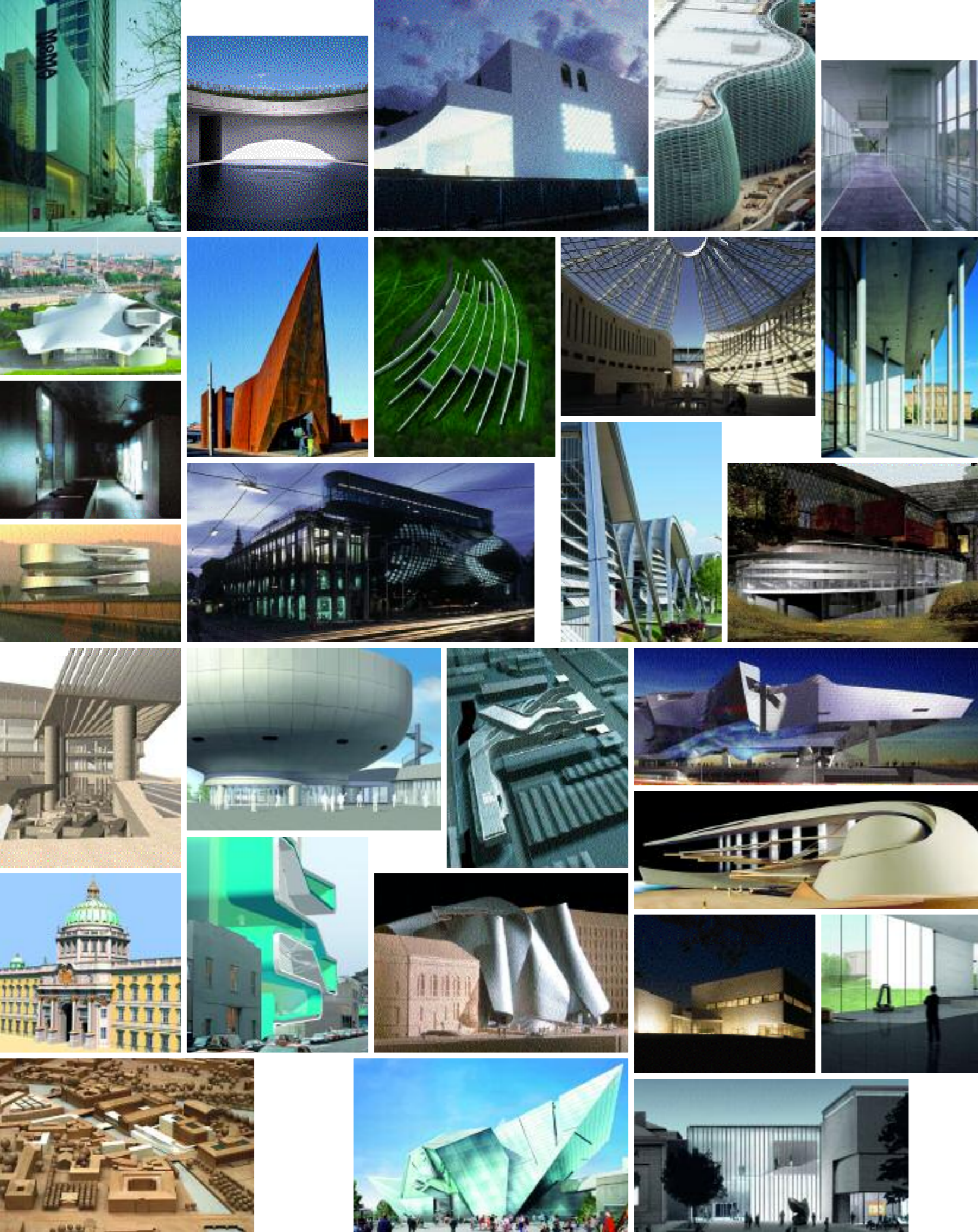


Museen

im 21. Jahrhundert
Ideen Projekte Bauten



Museen im 21. Jahrhundert Ideen Projekte Bauten

Herausgegeben von
Suzanne Greub und Thierry Greub,
Art Centre Basel, Basel, Schweiz

mit Essays von Thierry Greub, Gottfried Knapp, Werner Oechslin,
Leon Paroissien, James S. Russell und Hiroyuki Suzuki

und Beiträgen von
Shozo Baba, Haig Beck und Jackie Cooper, Werner Blaser,
Dana Buntrock, Pippo Ciorra, Christine Gisi, Thierry Greub,
Kenjiro Hosaka, Philip Jodidio, Jann Kern, Gottfried Knapp,
Annette LeCuyer, Andres Lepik, Matilda McQuaid,
Joan Ockman, Lilian Pfaff, Lionello Puppi, Terence Riley,
Angeli Sachs, Leon van Schaik, Verena M. Schindler,
Werner Sewing, Lewis Sharp und Andrea Fulton, Frank R. Werner,
Moritz Wullen und Peter-Klaus Schuster

Prestel
München · Berlin · London · New York

2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2007

© Prestel Verlag, München · Berlin · London · New York, und Art Centre Basel, 2006

© für die abgebildeten Werke bei den Künstlern, ihren Erben oder Rechtsnachfolgern, mit Ausnahme von Joseph Beuys, Paul Klee, Barnett Newman, Jean Nouvel, UN Studio | van Berkel und Frank Lloyd Wright bei VG Bild-Kunst, Bonn, 2007; Francis Bacon bei The Estate of Francis Bacon/VG Bild-Kunst, Bonn, 2007.

Abbildungsnachweis Seite 218

© für den Text von T. Riley zu Taniguchi: The Museum of Modern Art, 2004.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung Titelbild, Katalogausgabe: Bernard Tschumi Architects, Neues Akropolis Museum, Athen (Computersimulation) / Buchhandelsausgabe: UN Studio, Mercedes-Benz Museum, Stuttgart (Foto von Brigida Gonzalez, Böblingen)

Umschlagabbildung Rückseite, Katalogausgabe: David Chipperfield Architects, Museumsinsel Berlin, Neues Eingangsgebäude (Fotomontage: 3dworks visual computing)

Abbildung rechts: Stephan Braunfels Architekten, Pinakothek der Moderne, München

Abbildung S. 1: Bode-Museum, Museumsinsel Berlin, Große Kuppel nach der Generalsanierung durch Atelier Heinz Tesar

Prestel Verlag
Königinstraße 9
D-80539 München
Telefon +49 (89) 24 29 08-300
Telefax +49 (89) 24 29 08-335
www.prestel.de

Prestel Publishing Ltd.
4, Bloomsbury Place
London, WC1A 2Qa
Tel.: +44 (020)7323 5004
Fax.: +44 (020) 7636 8004

Prestel Publishing
900 Broadway, Suite 603
New York, NY 10003
Tel.: +1 (212) 995 2720
Fax.: +1 (212)995 2733
www.prestel.com

Herausgeber: Suzanne Greub und Thierry Greub, Art Centre Basel

Idee: Suzanne Greub

Konzeption und Projektauswahl: Suzanne Greub und Thierry Greub

Projektleitung: Christine Gisi, Art Centre Basel

Katalog

Projektkoordination: Victoria Salley und Anja Besserer unter Mitarbeit von Julia Höffner und Veronika Wilhelm

Projektmanagement und Lektorat: Delius Producing München, Barbara Delius (mit Ausnahme von: Vorwort Schuster; Humboldt-Forum);

Alexander Müller, München (Vorwort Schuster; Humboldt-Forum)

Übersetzung aus dem Englischen: Claudia Arlinghaus (Paroissien, Russell, Suzuki, Aoki, Ban, Diller Scofidio + Renfro, Kurokawa,

Maki, Taniguchi, Viñoly) und Christian Rochow (Allied Works, Denton Corker Marshall, Hadid, Libeskind, UN Studio, Wood/Marsh);

Übersetzung aus dem Italienischen: Christine Diefenbacher (Botta)

Gestaltung und Herstellung: zwischenschritt, Rainald Schwarz, München mit Andrea Mogwitz, München

Umschlaggestaltung der deutschen Museumsausgabe Berlin: Polyform, Berlin www.polyform-net.de

Lithografie: reproline mediateam, München

Druck: Aumüller, Regensburg

Bindung: Conzella, Aschheim bei München

Gedruckt in Deutschland auf chlorfrei gebleichtem Papier

978-3-7913-3839-2 978-3-7913-3840-8
deutsche Buchhandelsausgabe englische Buchhandelsausgabe

Ausstellung

Auswahl der Gastmuseen: Art Centre Basel

Betreuung der Gastmuseen: Christine Gisi, Rebekka Rudin

Rahmungen: Mohler Philipp GmbH, Liestal

Bildtafeln: reproline mediateam, München

Transport: Maertens Art Packers & Shippers BVBA, Brüssel

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Museen im 21. Jahrhundert: Ideen. Projekte. Bauten.

Idee und Produktion der Ausstellung
Art Centre Basel, Suzanne Greub

Ausstellungsstationen

1. April 2006 – 25. Juni 2006

K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf,
Deutschland
(978-3-7913-6053-7 Museumsausgabe)

21. Sept 2006 – 29. Okt. 2006

MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo,
Rom, Italien
(978-3-7913-3577-1 Museumsausgabe)

23. Nov. 2006 – 18. Feb. 2007

Lentos Kunstmuseum Linz, Linz, Österreich
(978-3-7913-6062-1 Museumsausgabe)

20. März 2007 – 1. Juli 2007

Musée des Confluences, Lyon, Frankreich
(978-3-7913-6110-9 Museumsausgabe)

7. Dez. 2007 – 3. Feb. 2008

Caixa Geral de Depósitos Culturgest Lisboa,
Lissabon, Portugal
(978-3-7913-6111-6 Museumsausgabe)

7. März 2008 – 25. Mai 2008

Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu Berlin,
Berlin, Deutschland
(978-3-7913-6061-4 Museumsausgabe)

20. Juni 2008 – 14. Sept. 2008

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek,
Dänemark
(978-3-7913-6113-0 Museumsausgabe)

10. Okt. 2008 – 11. Jan. 2009

National Museum of Art, Architecture and Design,
Oslo, Norwegen
(978-3-7913-6112-3 Museumsausgabe)

6. Feb. 2009 – 3. Mai 2009

University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor,
Michigan, USA
(978-3-7913-6054-4 Museumsausgabe)

29. Mai 2009 – 23. Aug. 2009

Frist Center for the Visual Arts, Nashville, Tennessee, USA
(978-3-7913-6063-8 Museumsausgabe)

18. Sept. 2009 – 3. Jan. 2010

Art Gallery of Alberta, Edmonton, Kanada

28. Jan. 2010 – 18. April 2010

New Mexico Museum of Art, Santa Fe, New Mexico, USA

14. Mai 2010 – 22. Aug. 2010

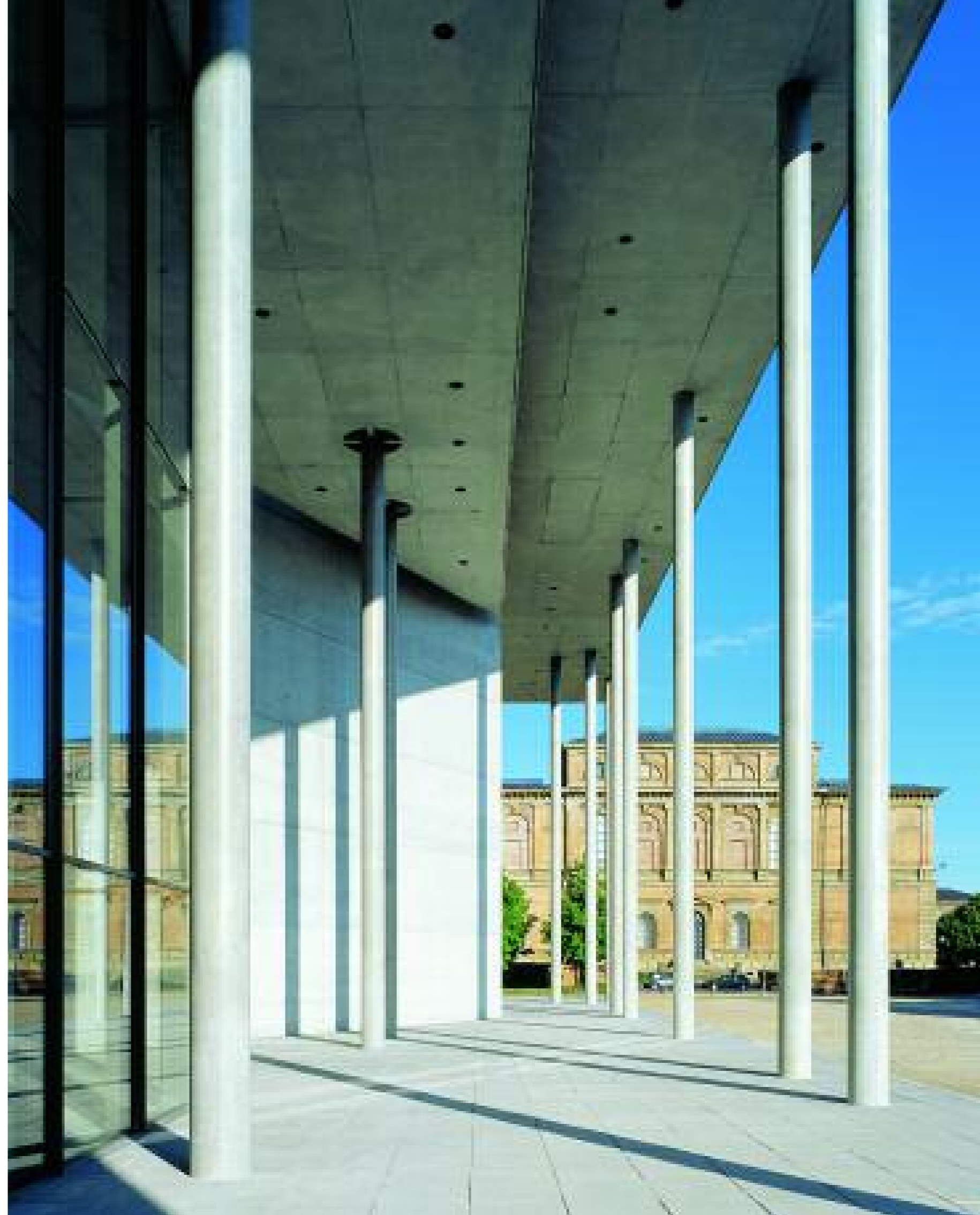
BMW Museum, München, Deutschland
(978-3-7913-6124-6 Museumsausgabe)

16. Sept. 2010 – 2. Jan. 2011

MART, Museo di Arte Moderna e Contemporanea
di Trento e Rovereto, Rovereto, Italien
(978-3-7913-3649-7 Museumsausgabe)

27. Jan. 2011 – 1. Mai 2011

Museum aan de Stroom, Antwerpen, Belgien
(978-3-7913-3648-0 Museumsausgabe)



Vorwort

Ausstellungsstationen

- | | |
|--|--|
| 1. April 2006 – 25. Juni 2006
K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf, Deutschland | 6. Februar 2009 – 3. Mai 2009
University of Michigan Museum of Art,
Ann Arbor, Michigan, USA |
| 21. September 2006 – 29. Oktober 2006
MAXXI, Museo nazionale delle arti del
XXI secolo, Rom, Italien | 29. Mai 2009 – 23. August 2009
Frist Center for the Visual Arts, Nashville,
Tennessee, USA |
| 23. November 2006 – 18. Februar 2007
Lentos Kunstmuseum Linz, Linz, Österreich | 18. September 2009 – 3. Januar 2010
Art Gallery of Alberta, Edmonton, Kanada |
| 20. März 2007 – 1. Juli 2007
Musée des Confluences, Lyon, Frankreich | 28. Januar 2010 – 18. April 2010
New Mexico Museum of Art,
Santa Fe, New Mexico, USA |
| 7. Dezember 2007 – 3. Februar 2008
Caixa Geral de Depósitos Culturgest Lisboa,
Lissabon, Portugal | 14. Mai 2010 – 22. August 2010
BMW Museum, München, Deutschland |
| 7. März 2008 – 25. Mai 2008
Pergamonmuseum, Staatliche Museen zu
Berlin, Berlin, Deutschland | 16. September 2010 – 2. Januar 2011
MART, Museo di Arte Moderna e
Contemporanea di Trento e Rovereto,
Rovereto, Italien |
| 20. Juni 2008 – 14. September 2008
Louisiana Museum of Modern Art,
Humlebaek, Dänemark | 27. Januar 2011 – 1. Mai 2011
Museum aan de Stroom, Antwerpen, Belgien |
| 10. Oktober 2008 – 11. Januar 2009
National Museum of Art, Architecture and
Design, Oslo, Norwegen | Weitere Stationen in Amerika, Asien und
Australien sind in Planung. |

Noch immer boomen die Museen. Neue Museen werden gebaut, bestehende erhalten ein *Lifting* durch eine Renovierung oder einen Erweiterungsbau. Um nur ein paar Beispiele aus der Schweiz und dem angrenzenden Fürstentum Liechtenstein herauszugreifen: Im November 2000 wurde der Neubau des Kunstmuseum Liechtenstein von Morger, Degelo und Kerez eröffnet, im Oktober 2002 das Museum Franz Gertsch in Burgdorf, das Aargauer Kunsthaus erhielt im Oktober 2003 eine Erweiterung durch Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg. Im Juni 2005 öffnete am östlichen Stadtrand von Bern das vom Stararchitekten Renzo Piano entworfene Zentrum Paul Klee seine Tore, das Kunsthaus Zürich feierte nach vierjähriger Gesamtsanierung eben seine „Wiedereröffnung“, und in Basel erfolgt momentan der Umbau und die Erweiterung des Kunstmuseum Basel durch Gigon/Guyer.

Den entscheidenden Impuls für die ungebrochene Popularität des Museumsbaus gab zweifellos das 1977 in Paris fertig gestellte Centre Georges Pompidou von Renzo Piano und Richard Rogers. Dieser Bau gab sich offen als Kunst-Maschine zu erkennen, öffnete sich durch seine abgesenkte Lage wirklich auf die Straße und kann als Museum oder aber auch nur als Aussichtsplattform betreten werden. Das Museum hatte seine Pathosformel verloren. Der Höhepunkt am Ende des 20. Jahrhunderts war dann Frank O. Gehrys Guggenheim Museum in Bilbao (1991–1997). Der sofort zu beobachtende „Bil-

bao-Effekt“ zeigte zwei Dinge klar auf: Erstens, eine Stadt und im besten Fall eine ganze Region kann von einem neuen Museum profitieren, und zweitens, die Architektur hatte sich endgültig von der Kunst, die in den Museen ausgestellt wird, emanzipiert.

Das Art Centre Basel, das seit 1984 internationale Wanderausstellungen konzipiert und organisiert, hat auf seine erste Architekturausstellung *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten* mit Museen von 1990 bis 2000 eine derart positive Resonanz erfahren, dass sich wie von selbst eine Nachfolge-Ausstellung anbot. 1999 wurden 25 wegweisende Projekte im Katalog und in der begleitenden Ausstellung gezeigt. Die Ausstellung war von 2000 bis 2005 in 18 Museen, zehn Ländern und drei Kontinenten zu sehen – zuletzt im Sommer 2005 im National Museum of Contemporary Art in Seoul.

Museen im 21. Jahrhundert: Ideen, Projekte, Bauten macht sich diese Internationalität erneut zum Programm: Vorgestellt werden herausragende und zukunftsweisende Museumsbauten der Jahre 2000 bis 2010 auf vier Kontinenten. Nach einem einführenden Essay von Prof. Dr. Werner Oechslin (Eidgenössische Technische Hochschule, ETH Zürich) und Spekulationen zum Thema „Museum heute“ von Dr. Thierry Greub (Art Centre Basel) folgen vier Aufsätze, die – teilweise zum ersten Mal – einen Einblick in die Geschichte des Museumsbaus in Asien (Japan) (Prof. Dr. Hiroyuki Suzuki, Professor of History of Architecture at Tokyo University), Australien (Prof. Dr.

Leon Paroissien, Adjunct Professor to the School of Design & Architecture at Canberra University), Europa (Dr. Gottfried Knapp, Süddeutsche Zeitung, München) und den USA (James S. Russell (AIA)) geben. Anhand von 27 bereits fertig gestellten, in Planung oder Bau befindlichen Projekten wird sodann ein umfassendes Spektrum der aktuellen Museumsarchitektur vorgestellt; exemplarisch können sie alle als Gradmesser gegenwärtiger Architektur-Tendenzen betrachtet werden.

Die Auswahl der Projekte erfolgte in erster Linie nach den Kriterien Innovationskraft und Art der Bauaufgabe, wobei das Augenmerk auch darauf lag, dass Asien (Japan), Australien, Europa und die USA ausgewogen repräsentiert sind. Vor diesem Hintergrund ist es besonders bedauerlich, dass das Büro Herzog & de Meuron (Basel) aus terminlichen Gründen und SANAA (Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa & Associates, Tokyo) aus ausstellungsbezogenen Gründen nicht teilnehmen konnten – Letztere partizipieren nicht an Überblicksausstellungen.

Bedanken möchten wir uns bei allen, die mitgeholfen haben, dass wir dieses Buch und die Ausstellung realisieren konnten. Zuallererst ist unsere Mitarbeiterin Christine Gisi (Projektleiterin) zu nennen, die mit unermüdlichem Einsatz und Enthusiasmus die gesamte organisatorische Arbeit für Buch und Ausstellung übernommen hat. Danach haben wir den Architekten und den Mitarbeitern in den Architekturbüros zu danken, die neben ihrer sonstigen Arbeit für uns Zusätzli-

ches zu leisten hatten. Ganz herzlich gedankt sei auch den Autoren der Haupt- und Begleitessays: Sie haben es verstanden, in komprimierter und pointierter Form Kernaussagen zum jeweiligen Bau zu formulieren.

Als Organisatoren gilt unser besonderer Dank den Direktoren der Gastmuseen. Ihr Interesse an unserer Ausstellung und ihr Einsatz erfüllt uns mit Dankbarkeit und beflügelt uns zur Realisierung weiterer hochstehender Ausstellungsprojekte.

Basel, im Dezember 2005

Suzanne Greub

Thierry Greub

Art Centre Basel, Schweiz



Zum Geleit

Das Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Mu- seen im 21. Jahrhundert* präsentiert in einem internationalen Panorama die 27 bedeutendsten Museumsbauten der Gegenwart. Die Faszination großer Namen wie Zaha Hadid, Renzo Piano oder Jean Nouvel und die Magie der großen Museumsvisionen in Berlin, Bilbao, Tokio und vielen anderen Metropolen der Welt verbinden sich in dieser Schau zu einem Seh-Erlebnis, das es in dieser Intensität noch nie gegeben hat.

Im Pergamonmuseum auf der Museumsinsel Berlin findet diese Ausstellung auf ihrer Erfolgstournee durch Europa, Amerika und Australien im Frühjahr 2008 ihren Höhepunkt. Kein anderer Museumsstandort der Welt ist derart prädestiniert für dieses Ausstellungsthema. Das größte Museumsprojekt des 21. Jahrhunderts erlebt hier seine Vollendung: die Verwandlung der Museumsinsel zu einem Museumsort der Zukunft und die Erschließung neuer, außereuropäischer Horizonte im Humboldt-Forum auf dem einstigen Schloss-Areal vis-à-vis der Museumsinsel.

Mit dieser Ausstellung wird die Zukunft der Museumsinsel erstmals in einen weltumspannenden baugeschichtlichen Kontext gestellt. Das 21. Jahrhundert wird erlebbar als eine Epoche, in der Museumsarchitektur mehr denn je zum Mo-

tor des architektonischen Fortschritts und zur Inspirationsquelle allen Bauens wird. Die Museen positionieren sich neu – als die wahren Kathedralen der Gegenwart.

Für die Berliner Station wurde der Katalog auf den aktuellsten Stand der Planungen zum Eingangsgebäude gebracht und um eine Darstellung des Projekts Humboldt-Forum ergänzt. Gerade der Beitrag zum Humboldt-Forum ist eine besondere Premiere. Erst vor kurzem wurden die seit dem Bundestagsbeschluss von 2001 laufenden konzeptuellen Vorbereitungen zum Raum- und Nutzungsprogramm für den offenen Realisierungswettbewerb abgeschlossen. Erstmals wird die räumliche Dimensionierung und Programmik dieses Jahrhundertprojekts für die Öffentlichkeit anschaulich. Die Umsetzung dieses grandiosen Konzepts in eine ebenso aufregende Architektur wird eines der bedeutendsten Ereignisse des nächsten Jahrzehnts.

Die Ausstellung ist nicht zuletzt auch ein Geschenk der Staatlichen Museen zu Berlin an Klaus-Dieter Lehmann, den scheidenden Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, der die Realisation des Masterplans Museumsinsel mit nimmermüder Tatkraft und inspirierender Begeisterung entscheidend geprägt und höchst

erfolgreich vorangetrieben hat. Klaus-Dieter Lehmann hat die Vision gemeinsam mit der Politik, den Museen, Universitäten und Bibliotheken zu einem Projekt anwachsen lassen, das seinen Platz unverrückbar in der Zukunft hat. Sein immenser Einsatz für die Staatlichen Museen verpflichtet uns zu tiefem Dank.

Initiiert wurde das faszinierende Ausstellungsprojekt vom Art Centre Basel unter der Leitung seiner Direktorin Suzanne Greub. Idee, Konzept, die Auswahl der Projekte sowie die Realisation der weltweit große Beachtung findenden Wander-Ausstellung verdanken wir ihr und ihrem effizienten Team.

Dank schulden wir außerdem Moritz Wullen, Direktor der Kunstbibliothek, und Kristina Lowis für die glanzvolle Präsentation und Inszenierung der Schau im Nordflügel des Pergamonmuseums. Ebenso geht ein großer Dank an das Büro für Grafik- und Produktdesign Polyform sowie an den Architekten Günter Krüger für das vollendete Erscheinungsbild dieser wunderbaren Ausstellung.

Peter-Klaus Schuster

Generaldirektor

Staatliche Museen zu Berlin

Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur

1. „Kathedralen“!

Der Bürgerstolz hatte im 19. Jahrhundert aus den Residenzstädten die Großstadt werden lassen und ihr all das hinzugefügt, was sie in ihrer Rolle als Mittelpunkt von Leben und Gesellschaft bestärkte: *öffentliche Bauten*. Um 1900 erreichte diese Entwicklung ihren Höhepunkt, als die Architektur ihre bis dahin größte Krise erlebte, den Aufbruch in die Moderne. Aus der „Industriebaukunst“ sollte – so Gropius 1913 – das neue „Verlangen nach Schönheit der äußeren Form“ abgeleitet werden. Der deutsche Werkbund propagierte Bahnhof, Fabrik und Kaufhaus als neue Großformen, feierte die „Ingenieurbauten, wie sie sich aus sich selbst heraus, d. h. ohne die falsche Maskierungsarbeit des Architekten“, so Muthesius ebenfalls 1913, entwickelten. Der neue, großstädtische Maßstab und die dafür adäquate Form schienen gefunden. „Moderne Nutzbaumonumentalität“ nannte es Karl Scheffler 1913 in seiner Darstellung *Die Architektur der Großstadt*. Von ihm ging das geflügelte Wort von den Fabriken als den neuen Kathedralen aus. Er meinte, es sei in den „Fabrikbauten jedenfalls mehr reife Kunst als in den allermeisten unserer neueren repräsentativen Monumentalbauten“¹ zu finden.

Auf diese Weise ist die Monumentalgeschichte der Architektur durch alle Form- und Stilwechsel hindurch fortgeschrieben worden. Das Stichwort neue Kathedrale wird noch heute genannt, wann immer ein öffentlicher Bau Aufsehen erregt. „Luxuriöse Kathedrale des Lernens“ titelte eine Zürcher Zeitung, als Calatravas juristische Bibliothek 2004 eingeweiht wurde. Andere reden „sachlicher“ von der Signifikanz auffälliger öffentlicher Bauwerke. Doch die Meinungen sind geteilt. Für

die einen wird den „spektakulären Architekturen“ – im Gegensatz zu den städtebaulichen Projekten – zu viel Beachtung geschenkt. Andere, so das Hamburger Architektur Centrum, plädieren mit dem Slogan „Große Häuser mit großer Wirkung/Kulturprojekte als Impuls für die Stadtentwicklung“ entschieden dafür. Gemeinsam ist allen das alte *panem et circenses*. Anziehungspunkte, Publikumsmagnete sollen sie sein, Grenzen sprengen und Ausdruck moderner Urbanität werden. Als in Hamburg Högers Chilehaus eröffnet wurde, hatte man die Liste der Großbauten mit den Pyramiden, dem Alexandrinischen Leuchtturm, dem Mausoleum von Halikarnassos bereits um den Eiffelturm und die amerikanischen und kanadischen Getreidespeicher – Le Corbusiers „Silos“ – ergänzt und fortgeschrieben. So besehen, setzt sich die Geschichte der Großbauten nahtlos und ungestört fort. Die Museen nehmen darin unverkennbar eine führende Rolle ein. Man streitet sich vielleicht, ob mehr Menschen die Fußballstadien oder die Museen aufsuchen. Gibt es aber jenen Menschenfluss und den ungestillten Durst nach Kunst? Der Verdacht kommt auf, dass sich das Phänomen der Museen als Kunst-Bauten auf die – spektakuläre – Hülle, die Architektur reduziert, die gemäß einer jüngsten Mode künstlerisch, als Skulptur gehandelt wird. Sind wir wieder bei der Psychophysik, die Ozenfant und Jeanneret 1920 unter dem Stichwort „sur la Plastique“ zum Ausgangspunkt nahmen, um die architektonischen Körper mit mechanischer Zuverlässigkeit auf die Seelen der Menschen wirken zu lassen? Wo bleibt da die Kunst?

Nichts führt an der Erkenntnis vorbei, dass Museumsbauten als „Kathedralen von heute“ und das Museum als Kunstinstitution zwei sehr

Werner Oechslin

verschiedene Welten bezeichnen. Auch hier wirkt der Mechanismus von Angebot und Nachfrage! Was bewirkt den Museums-Boom? Ob die Museen tatsächlich – oder gar ausschließlich – mit dem Besucherandrang und dem Bedürfnis nach Kunst zu erklären sind, ist zumindest fraglich. Verfolgt man die Diskussionen in den Feuilletons, so scheint die Sammlungstätigkeit ein mindestens ebenso treibender Faktor zu sein. Die Sammlungen, die in den letzten Jahrzehnten im Dutzend aufgebaut wurden, suchen nach einem Standort, der ihr Fortbestehen garantiert. Der Verdrängungswettbewerb der angesammelten, aufgestauten Kunst ist längst im Gange. Welche Sammlungen verdienen es, musealisiert zu werden? Wie sonst entledigt man sich der Überproduktion an Kunst? In jedem Fall scheinen die Aussichten gut, dass das Museum nach wie vor eine blühende Zukunft hat.

2. „Heute sammelt alle Welt.“

Genügt das? Oder verdeckt die skulpturale Architekturmülle ein Kunst- und Sammlungsproblem? Das Problem ist nicht neu. Als Josef Strzygowski 1923 sein Buch *Die Krisis der Geisteswissenschaften* publizierte, hatte er längst eine „Hochflut des Sammelwesens“ und damit eine Bedrohung der Kunstforschung diagnostiziert: „Heute sammelt alle Welt.“ Kein anderes Forschungsgebiet sei so stark „getragen und untergraben zugleich“. Es herrsche ein „Geist der Nichtachtung des Ganzen und eine Auffassung der Kunst als Dienerin von Macht und Besitz“. Er begrüßt es, dass sich im Museum das Prinzip *l'art pour l'art* Raum geschaffen habe. Aber für ein Verständnis „für den tatsächlichen Verlauf der

Kunstentwicklung“ empfindet er museale Einrichtungen als „überaus störend“. Er geht so weit, die Annahme, im Museum seien „Bau und Raum“ völlig der Aufgabe untergeordnet, die Kunstwerke zur Geltung zu bringen, als „wissenschaftlich unhaltbar“ zu bewerten.² Mittelbar wird hier die Autonomie des Museums, die sich eben kraft des Museumsbaus durchgesetzt hat, beschrieben und kritisiert. Natürlich hat sich die museale Entwicklung „abgelöst“ und verselbstständigt – und nötigt seither zu immer erneuerten Vorstellungen, wie Kunst und Sammlung vermittelt und in ein Gehäuse gepackt werden sollen. Das ist der tiefere Grund, weshalb sich die Museumsarchitektur weiterentwickeln und zu immer neuen Lösungen kommen muss.

Als der Darmstädter Professor Heinrich Wagner 1893 die Museumsarchitektur im Rahmen des umfassenden *Handbuchs der Architektur* zur Darstellung brachte, tat er dies unter der Rubrik „Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst“. Er charakterisiert die Museen als „Culturmesser eines Volkes“.³ Auch dies lässt einsichtig werden, dass sich das Museum – Inhalt wie Hülle – gerade deshalb verändern und entwickeln muss. Wenn man heute festhält, dass Museen deutlicher als andere Bauten den Entwicklungsstand der Architektur darstellen, wird man eben jene Aufgabe des „Kultur-Messens“ mit in Betracht ziehen müssen. Dass die Hülle diese Funktion heute oft besser erfüllt als der Inhalt, ist wohl kaum zu übersehen und schmeichelt der Architektur. Wie auch immer man die Ergebnisse beurteilt – es leuchtet ein, dass der Bauaufgabe Museum weiterhin eine wichtige, „leitmotivische“ kulturelle Rolle zukommt.

3. „Wellness“ – museal

Die „Institution Museum“ hat jene in der alten Tradition der Bildungsaufgabe stehende Auffassung zurechtgestutzt, sie den heutigen Gepflogenheiten im Umgang mit Kultur, dem Konsum angepasst. Die „shop & coffee“-Abteilungen haben räumlich reichlich zugelegt und einen eigenen Status erhalten. Andererseits ist etwa im Louvre der Medici-Zyklus von P. P. Rubens, der ehemals wie andere Künstler des bildungsbürgerlichen Kanons in einem großen Raum ausgestellt war, in den Status eines Kabinetts für Spezialisten zurückbefördert worden. Das Museum hat sich verändert, obwohl es weiterhin die klassischen, in ihrem Bestand ungefährdeten Sammlungen sind, die dem Museum und der Museumskultur ihren eigentlichen Rückhalt, das *fundamentum in re* verleihen. Gleichzeitig ist festzustellen, dass der Trend gerade wieder einmal umschlägt und die Übersichtlichkeit der vernachlässigten „Provinzmuseen“ aufs Neue überrascht und besticht.

Es fehlt nicht an Kunst, und man tut einiges, um sie in neuen Museumsbauten zu präsentieren oder zu lagern. Was ist ein „Schaulager“? Als Herzog & de Meuron diese neueste Variante „culturmessender“ Architektur im Mai 2003 vorstellten, titelten die beiden Zürcher Tageszeitungen „Die Luxusvariante der Kunstvorratshaltung“ (*Tages-Anzeiger*⁴) und „Kraftraum statt Konditorei“ (*NZZ*⁵). Dies dokumentiert nur die Dynamik der Museumsarchitektur, die von Kunst und Künstlern selbst fortgeführt und provoziert wird, wenn diese „Raum für Räume“ fordern und die Ordnung von „open space“ und „off space“ durcheinander wirbeln oder – wie jüngst Nedo Solakov im Zürcher Kunsthaus – einfach „left-

overs“ von Galerieausstellungen als ein „museales Lager für Überbleibsel“⁶ ins Museum stellen. Die Überproduktion von Kunst und die notorische Sammlerleidenschaft schaffen letztlich jenen Grund, der die bestehenden Museen zum Platzen (und Auslagern) bringt und neuen zur Geburt verhilft. Längst ist man aber auch nicht mehr zufrieden mit der traditionellen Anordnung von Kunstwerken. Ein Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wollte sich nicht mit dem (dynamischen) Konzept eines „Zirkulationssystems anschaulicher Neugierde“ zufrieden geben und forderte stattdessen einen „neuen Resonanzkörper ästhetischer Erfahrung“.⁷

Man bemüht sich also durchaus um das Museum als Ganzes, will der „Kathedrale“ das Kunsterlebnis eingliedern oder umgekehrt der Emotion die eindrückliche Kathedrale überstülpen. Weshalb sollten sich mit den Formen der Museen nicht auch die Formen der Kunstwahrnehmung verändern und umgekehrt? Weil nun das J. Paul Getty Museum zusätzlich zu den längst Routine gewordenen Audioguides den Museumsbesuchern Geräte anbietet, bei denen auch noch das Bildchen (zwecks unmissverständlicher Wiedererkennung des audio-kommentierten Werkes) mitgegeben wird, hagelte es Proteste. Zu Recht! Aber auch nicht! Der Wiedererkennungseffekt ist schon längst als für die Apperzeption bedeutsam erkannt worden. „Déjà-vu“ – Triebfeder und Wirkstoff von Bildung! Schließlich hofft man zurecht, dass das Original und nur das Original eine Rolle spielt und den Betrachter in Bann zieht. Wäre dem nicht so, blieben die Museen leer. Der Andrang aber beweist, dass die Kunstwerke konkurrenzlos bleiben, weil sich der Mensch bei dem, was er

sieht und wahrnimmt nicht gern täuschen lässt. Er sucht die Wahrheit in der Kunst. Und was wissen wir schon davon, was für ein Kunsterlebnis der einzelne Besucher – mit oder ohne „Bild-plus-Text-Gerät“ – tatsächlich mit nach Hause trägt. Zumindest kann man in Anbetracht des anhaltenden Museums-Booms sagen, die Chancen stehen gut, dass es weiterhin Kunst geben wird. Oder man versteigt sich sogar zu dem Urteil: Endlich hat die Kunst – doch noch – die Massen erreicht.

Jedenfalls bleibt die Kunst im Zentrum. Und wer genauer hinsieht, der merkt, dass sehr vieles, was zur Rubrik Museumsbau gerechnet wird, einer der ältesten Museumsaufgaben entsprechend, der Aufbewahrung und den Sicherungsmaßnahmen gilt. Das betrifft nicht nur die Akropolis oder Stonehenge, wo solche Probleme im akuten Stadium zu lösen sind. Und da die Kunst sich bewegt, kann niemand die anspruchsvollen Aufgaben umfassender Neuorganisation, Verteilung und Präsentation ignorieren. Häufig genug sind es Neubauten, die das zum erklärten Zweck haben oder umgekehrt solche notwendigen Prozesse auslösen, die Neuordnung der Dinge oder das „ästhetische lifting“, je nach Sichtweise. Man sollte jedenfalls nicht vergessen, dass dem Architekten, wenn er das Thema Museum ernsthaft angeht, sehr anspruchsvolle Aufgaben zugeordnet sind. Das Museum ist eine der subtilsten Bauaufgaben in dieser doppelten Ausrichtung als hochkomplexer Organismus, der die sich wandelnde Kunst bedienen muss, und als *icon*, von dem man stadtqualifizierende Signal- und Identifikationswirkung erwartet.

4. „icons“

So besehen darf man auch feststellen, dass sich mit dem Museum – im Unterschied zu „bloßen“ Bürohochhäusern, denen trotz signifikanter Form der unmittelbare Bezug zu einem schnell assoziierten Inhalt fehlt – nach einer bald dreihundertjährigen Geschichte ein auf bemerkenswerte Weise festes und gefestigtes Bild verbindet. Es ist nicht wegzudenken aus der Vorstellung moderner Städte. Sie sind nach wie vor Publikums magnete, ganz unabhängig davon, ob die Besucher in die shops oder zu den Kunstwerken geleitet werden. Sie sind, weil so viele Menschen nicht beliebig, sondern offenbar auf eine Sache, einen Inhalt ausgerichtet sind, bestes Zeichen jener anderweitig längst in die Krise geratenen Öffentlichkeit im urbanen Kontext. Dass sich der Architekt durch diese Aufgabe besonders herausgefordert fühlt, und er mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der Form ganz bewusst Wirkung erzielen will, ist im Grunde genommen seine Pflicht. „Il faut concevoir pour effectuer!“ – dieses Diktum aus der Feder Etienne-Louis Boullées galt als Umkehrung der Lehre Vitruvs. Der „Effekt“, das Erzielen einer Wirkung ist – nicht erst seit Boullée – eine klassische Aufgabe des Architekten. Und wo, wenn nicht bei öffentlichen Bauten, sollte dies ganz besonders gelten? Der heutige Museumsarchitekt steht in eben dieser Tradition. Man wird seine Werke danach bewerten wollen, wie gut es ihm gelingt, diesen besonderen Zweck zu erreichen.

Ob es jedoch gelingt und ob das Museum allein diese Flagge einer raum- und stadtbezeichnenden Architektur hochhalten sollte, das ist offen und auch fraglich. Als Daniel Libeskind im

Januar 2005 zu seinem in Entstehung begriffenen Einkaufszentrum Westside in Bern befragt wurde, was ihn an dieser Aufgabe interessiere, antwortete er ganz pragmatisch: In der Verbindung von Einkaufen, Unterhaltung und *wellness* sei etwas Zeitgeistiges, Neues entstanden. Der Architekt sehe sich mit einer Aufgabe konfrontiert, die genauso sorgfältig angegangen werden müsse wie das Museum. Kurzum: Man sollte die Architektur bei diesen Prozessen nicht unterschätzen. Neue Formen von Konsum und Wirtschaft sind gefragt! Solange ihnen der Architekt nicht die einsichtige Form mit Wiedererkennungseffekt verleiht, wird der Erfolg höchstens ein kommerzieller, sicherlich aber kein kultureller sein. Dieser Aspekt ist statistisch nicht erfassbar. Aber man sollte ihn, etwa eingedenk der Samaritaine in Paris oder Messels Wertheim in Berlin, nicht unterschätzen. Und man sollte vor allem auch den Menschen nicht unterschätzen, indem man ihn bloß als Konsumenten in der Rechnung führt. Libeskind's Forderung nach sorgfältiger Planung auch nichtmusealer Bauten steht völlig zurecht. Der Kultur-Mehrwert dürfte in der Architektur durchaus eine größere Rolle spielen. Ob die geläufigen Rezepte – Libeskind verweist auf „expressive“ und „sentimentale Formen“⁸ – ausreichen, ob das nicht sehr viel grundsätzlicher anzugehen ist, wäre hier zu fragen. Und man wird gleich kritisch anfügen müssen, dass das bloß „Spektakuläre“ für eine Langzeitwirkung kaum ausreichend ist. Dass ein Kritiker Frank O. Gehrys MARTa-Museum in Herford als „ein kleines Guggenheim“⁹ titulierte, ist die Folge. Ein inneres Verweissystem mag Teil des Erfolgsrezepts der icons sein, aber öffentliche Bauten müssen über sich selbst hinaus verweisen können.

Das ist schwierig und auch riskant! Renzo Piano, der mit der Fondation Beyeler in Riehen ein allseits gelobtes „klassisches“ Museum für „klassische“ Kunst erstellt hat, erhielt für sein Klee-Museum bei Bern Schlagzeilen wie „Klee-Hangar“ oder „kulturelle Wellness-Zone“. Die Formen verschieben sich und verschmelzen, das gehört zum Risiko von Metaphern wie jener von den „Kathedralen der Jetztzeit“, egal ob auf Fabriken, Kaufhäuser oder Museen angewandt. Insofern bleibt die Situation offen – und der Anspruch der Museumsarchitektur hoch.

- 1 Karl Scheffler, *Die Architektur der Großstadt*, Berlin, 1913, S. 160 (hier bezogen auf Behrens' AEG-Bauten)
- 2 Josef Strzygowski, *Die Krisis der Geisteswissenschaften*, Wien, 1923, S. 310
- 3 Heinrich Wagner, „Museen“, in: Eduard Schmitt/Heinrich Wagner u. a., *Handbuch der Architektur. Viertes Theil*, 6. Halb-Band, 4. Heft: *Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen*, Darmstadt, 1893, S. 173
- 4 Barbara Basting, „Die Luxusvariante der Kunstvorratshaltung“, in: *Tages-Anzeiger*, 23.05.2003, S. 57
- 5 Samuel Herzog, „Kraftraum statt Konditorei“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.05.2003, S. 57
- 6 Nedko Solakov, *Leftovers*, Kunsthaus Zürich, 2.9.–13.11.2005
- 7 Thomas Wagner, „Vorstand des Verschiebehofes“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Dezember 2000, S. 53
- 8 Gespräch mit Daniel Libeskind, „Den Bauten eine Stimme geben“, in: *NZZ am Sonntag*, 23.01.2005, S. 55
- 9 Klaus Englert, „Ein kleines Guggenheim“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.05.2005, S. 43

Die Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Spekulationen

Thierry Greub



Abb. 1: Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, Bilbao, Spanien, 1991–1997

Das Museum gehört heute zu einer der erstrebenswertesten Bauaufgaben. Die Städte haben die Museen als Marketingfaktoren entdeckt: Ein spektakulärer Museumsbau besitzt überregionale Ausstrahlung, sichert der Stadt im besten Fall sowohl ein markantes Wahrzeichen als auch Zentrumsfunktion zu. Vernachlässigte oder periphere Stadtteile können durch ein Museum neu belebt und an die übrige Stadt angekoppelt werden – als Beispiele seien nur Frank O. Gehrys Guggenheim Museum Bilbao (1991–1997, Abb.1) oder Herzog & de Meurons Tate Modern in London (1994–1999) genannt. Coop Himmelb(l)au notieren in der Kurzbeschreibung zu ihrem Musée des Confluences (siehe S. 138–143): „Durch die Anregungen zu direkter und aktiver Benut-

zung handelt es sich nicht nur um einen Museumsbau, sondern um einen urbanen Treffpunkt. Die Architektur bringt die Typologie eines Museums mit der Typologie eines städtischen Freizeit-Zentrums zusammen.“¹

Überdies kann ein Museumsbau nicht nur einem Stadtteil, sondern auch einer ganzen Stadt und Region als Katalysator des ökonomischen Aufschwungs dienen – wie in Bilbao.

Neben dem urbanen Kontext und dem Imagefaktor ist es die Ikonizität der Gebäude selbst, die sie zu kulturellen Treffpunkten ersten Ranges erhebt. Waren es bisher ‚nur‘ die Gemälde oder Skulpturen, die eine Reise in das eine oder andere Museum nahe legten, bilden jetzt die Museumsbauten die Hauptattraktion.

Doch Hand in Hand mit nicht versiegenden Meldungen über neue Museumsbauten und -gründungen gehen die Vorbehalte gegenüber diesen neuen Bauten. Der Hauptkritikpunkt ist dabei (neben finanziellen Langzeitfolgen) stets die Klage über die Dominanz der Architektur über die ausgestellte Kunst. Markus Lüpertz hatte bereits 1984 hellsichtig formuliert: „Die Architektur sollte die Größe besitzen, sich selbst so zu präsentieren, dass die Kunst in ihr möglich wird, dass die Kunst nicht durch den Eigenanspruch der Architektur, Kunst zu sein, vertrieben wird und ohne – was noch schlimmer ist –, dass die Kunst von der Architektur als ‚Dekoration‘ ausgebeutet wird.“²

Vereinfachend gesagt, kann man seit den 1990er-Jahren zwei polare architektonische Artikulationsmöglichkeiten unterscheiden. Auf der einen Seite steht die expressiv-dekonstruktivistische Bauweise von Zaha Hadid, Daniel Libeskind oder Frank O. Gehry (um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen). Diese Bauten trifft meist sehr rasch der Vorwurf der Dominanz über die Kunst. In der Tat ist nicht von der Hand zu weisen, dass diese Gebäude eine enorm starke Präsenz behaupten und zuallererst sich selbst in den Vordergrund rücken – und die ausgestellten Werke sich gegen diese Vorherrschaft behaupten müssen.³

Auf der anderen Seite steht die „minimalistische“ Architektur. Herzog & de Meuron hatten mit ihrem 24 × 8 Meter messenden Kubus für die Privatsammlung Goetz in München (1989–1992) den Maßstab gesetzt, und Architekten wie Peter Zumthor (Kunsthhaus Bregenz, 1990–1997, Abb. 2) sowie Morger & Degelo (Kunstmuseum Liechtenstein in Vaduz, 1997–2000) folgten in je



Abb. 2: Peter Zumthor, Kunsthhaus Bregenz, Bregenz, Österreich, 1990–1997

eigener Formsprache diesem Modell. Die schachelförmigen Museen à la Bregenz und Vaduz nehmen in erster Linie für sich in Anspruch, eine völlig neutrale und ‚demokratische‘ Ausgangsposition für die ausgestellte Kunst zu sein. Spätestens mit Brian O’Dohertys Schrift *Inside the White Cube*⁴ ist jedoch der Mythos vom neutralen Minimal-Kubus entzaubert: Denn in jedem Fall behauptet das Gebäude etwas – gerade auch dann, wenn es behauptet, nichts zu behaupten.

Diese beiden Extreme – und die gesamte Bandbreite an Ausdrucksmöglichkeiten dazwi-

schen – vor Augen, lässt sich nur ein sinnvoller Schluss ziehen, der sich einer Polarisierung entzieht: Die Architektur des Museums selbst, der Bau in seiner urbanen Verankerung mit seinen Nutzungsräumen für die Verwaltung und seinen Ausstellungsmöglichkeiten muss im Dialog zwischen Bau und Kunst, Architektur und Benutzer funktionieren. Letztlich ist es somit die Erfahrung jedes einzelnen Besuchers des Museums, die über eine gelungene oder misslungene Definition des Raumes, in dem er sich befindet und kulturelle Artefakte wahrnimmt, entscheidet. Die Zukunft des Museums liegt darin, ob es sich als ein komplexer Raum für neue, bleibende Erfahrungen und nicht nur für opulente Kurzschlüsse bewähren kann.⁵

Fünf Tendenzen lassen sich für die Museen seit 2000 feststellen.⁶

1. Klassische Bescheidenheit

Als im Zuge der 68er-Bewegung das Museum als bildungsbürgerliche Institution ganz oben auf der Agenda der zu verändernden gesellschaftlichen Eckpfeiler stand, hatte die Infragestellung des Bildungswertes, der Ausstellungspraxis, des „Inhaltes“ von Kunstmuseen, der Auswahlkriterien usw. eine befreiende Loslösung von überkommenen, verkrusteten Vorstellungen zur Folge.

Dabei wurde jedoch gern übersehen, dass das Museum mit seiner janusköpfigen Aufgabenstellung die ihm anvertrauten Werke sowohl bewahren als auch präsentieren, sie inventarisieren und zudem für jedermann verständlich sichtbar machen muss. Genau in diesem Sinn definiert Brad

Cloepfil von Allied Works Architecture die Aufgabe eines Museums als „großes Sammelbecken für Gedanken, Ausdruck und Erinnerung“ und zugleich als „in die Zukunft gerichtete, flexible und öffentliche Institution“⁷. Dieser Blick sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft ist die Krux, aber gleichzeitig auch die eminente Chance jedes Museums. Jederzeit stellt sich ihm die Frage neu: „Wie kann das Museum beide Funktionen erfüllen? Wie kann es normsetzende Institution sein, die aus dem Alltag heraushebt, und sich dem Alltag zugleich öffnet?“⁸

Zwei Antworten von Architektenseite wurden bereits genannt: Die Reduktion im Minimalismus (Bregenz) oder die Revolution in der großen expressiven Geste (Bilbao). Eine auffallend große Anzahl von neuen Museumsbauten überrascht jedoch noch mit einer dritten Antwort, die gleichsam die goldene Mitte zwischen diesen beiden Extremen sucht. Man könnte sie mit dem Etikett „klassisch“ versehen. Einerseits im ästhetischen Erscheinungsbild, andererseits im bewussten, deutlich vorgezeigten Rückgriff auf die klassischen Positionen der Bauaufgabe Museum.

Ein Beispiel ist die im Herbst 2002 eröffnete Pinakothek der Moderne des Architekten Stephan Braunfels (siehe S. 84–89). Er hat sich dabei bewusst nicht nur auf die Tradition des Bautyps Museum, sondern sehr direkt auf die Anfänge dieser architektonischen Form bezogen: Vereinfacht gesagt, besteht der klassische Museumsbau aus einem quadratischen oder langgestreckten Gebäude, welches in der Mitte von einem zentralen Kuppelbau, meist einer lichtspendenden Rotunde, und auf den vier Seiten von langgestreckten, oft mit Gewölben überdachten Galerien mit Innenhöfen gebildet wird.

In seiner *Précis des leçons* aus den Jahren 1802–1805 hatte der Franzose Jean-Nicolas-Louis Durand diesen Bautyp in schriftlicher Form fixiert. Die reinste Ausprägung fand er in Karl Friedrich Schinkels Altem Museum in Berlin (1822–1828, Abb. 3) und in Form eines langgezogenen Gebäudetraktes in Leo von Klenzes Alter Pinakothek in München (1826–1836, Abb. 4).

In den italienischen Palästen und vor allem den französischen Schlössern, wie etwa Versailles, waren der ursprüngliche Aufbewahrungsort von Skulpturen und Bildern langgestreckte Galerien, die als Verbindungstrakte zwischen Gebäudeteilen oder dem Hauptgebäude und dem Park dienten. Diese Durchgänge sind – neben den so genannten „Wunderkammern“ – die Urväter der heutigen Museen.

Eine ähnliche Bescheidenheit manifestiert sich auch (im Vergleich zu den 1990er-Jahren) an der merklich gestiegenen Zahl an Umbauten und Erweiterungen bestehender Gebäudekomplexe gegenüber reinen Neubauten (vgl. etwa die Erweiterungsbauten von Taniguchi and Associates für das MoMA in New York, siehe S. 20–25, oder von Gehry für die Corcoran Gallery of Art in Washington, siehe S. 176–181). Es ist nicht mehr nur der für sich stehende monolithische Wurf, der heute zu zählen scheint, sondern auch eine vermehrte Rücksicht auf bestehende Strukturen.

Dieser Dialog kann dann wiederum sehr schrill und als spannungsvoller Konflikt ausfallen wie beim Erweiterungsbau für das Denver Art Museum von Libeskind (siehe S. 194–199) oder zurückhaltender und weniger extravagant wie Steven Holls Erweiterung des Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City (siehe S. 200–205).

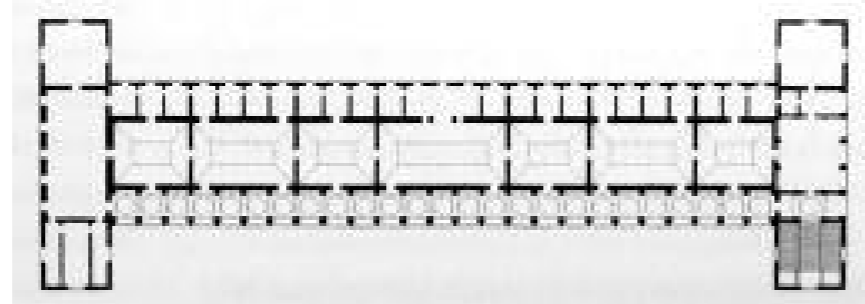
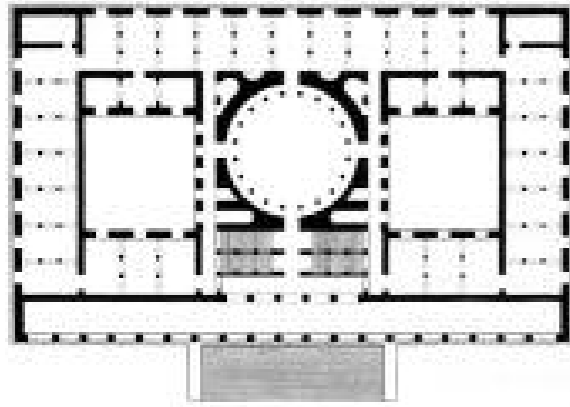


Abb. 3 (links): Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlin, Deutschland, 1822–1828. Grundriss (Maßstab 1:1500)

Abb. 4 (rechts): Leo von Klenze, Alte Pinakothek, München, Deutschland, 1826–1836. Grundriss (Maßstab 1:1500)

2. Neue Transparenz

Richtet sich diese Bescheidenheit, die Rücksicht auf das Bestehende, gegen die Originalitätswut im Museumsbau der 1990er-Jahre, so ist die Transparenz als direkte Antwort auf die spätestens nach 1968 laut gewordene Kritik am klassischen Museumstempel und als Offenheit gegenüber neuen technischen Möglichkeiten zu verstehen. Transparenz meint kurz gesagt die Nivellierung von Innen- und Außenbereich. Diese Maßnahme dient verschiedenen Zwecken: sozial gewendet, öffnet sie die Institution Museum auf ihre Umgebung, zudem verbindet sich für den Besucher der Ausblick aus dem Museum mit dem Einblick ins Museum.

Seit ihrer Eröffnung 1968 galt Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie in puncto Offenheit, Licht und Außenbezug als Maßstab für den Museumsbau. Doch um wieviel radikaler entwirft das Projekt des neuen Medienzentrums von Diller Scofidio + Renfro, das Eyebeam in New York (siehe S. 182–187) die gemeinte Transparenz. Wie eine Gazeschicht legt sich die Außenhülle an das Bauwerk und lässt den Innenbereich durchscheinen. Das Gebäude selbst gibt sich nur noch als Gerüst zu erkennen – wie es das New Yorker Architekturbüro in seiner begehbaren *Wolke* für die Schweizer Expo 02 bereits fulminant verwirklicht hatte (siehe Abb. 1, S. 180). Architektur wird zur virtuellen Ikone und löst sich völlig auf.

Explizit äußert sich Brad Cloepfil im Zusammenhang mit dem Umbau des Contemporary Art Museum in St. Louis (2000–2003) zum

Thema: „Das Projekt soll ein städtisches Gebäude mit einer Fassade erschaffen, welches die Grenzen zwischen Innen- und Aussenraum verwischt. Die Kunst betritt die Straße, die Straße das Gebäude. Damit wird der Transparenz ein Platz eingeräumt, der ihr bisher im institutionalisierten Bereich der Kunstmuseen verwehrt war.“⁹ Ähnlich beschreibt er das Museum of Arts & Design in New York als „eine offene und aktive Matrix aus Licht, Leben und Kunst. [...] Das Museum soll eine fließende Erweiterung des öffentlichen Bereiches bilden“¹⁰ – was ebenso auf das University of Michigan Museum of Art zutrifft (siehe S. 206–211).

3. Neue Aufgaben

Das geplante Museum des griechischen Architektenteams Anamorphosis, das Museum für Hellenische Geschichte in Athen (siehe S. 144–149) bedient sich einer symbolisch aufgeladenen Sprache. Es wird ein Museum ganz ohne Objekte werden, in dem die Architektur für die fehlenden Artefakte einstehen und sie selbst artikulieren muss. Dass dieses Vorhaben fulminant gelingen kann, hat Daniel Libeskind mit seinem Jüdischen Museum in Berlin (1989–1999) im Untergeschoss und dem Eingangsbereich gezeigt, wo allein die Architektur schiere Isolation, ausweglose Haltlosigkeit und bodenlosen Schrecken vermitteln kann.

Anamorphosis planen, in ihrem Bauwerk drei Hauptausstellungsthemen einzig durch die Raumpräsenz zu evozieren. Bandartig angeordnet sollen die Themen Antike, Byzanz und Neuzeit



Abb. 5: Herzog & de Meuron, Schaulager, Münchenstein/Basel, Schweiz, 2000–2003

jeweils durch entsprechende Licht, Material-, Funktions- und Dokumentationsqualitäten versinnbildlicht werden. So wird etwa die Antike als theaterartiges Halbrund aus Marmor und Stein, mit Tageslicht und der Verbindung zur Natur symbolisch evoziert. Das Thema der gesamten Architektur, der insofern plastische Fähigkeiten zugesprochen werden,¹¹ beschreiben Anamorphosis als (wörtliche) Verzerrung des gewohnten Blicks: „Der Entwurf schlägt eine psychoanalytische Annäherung an die griechische Geschichte unter dem Gesichtspunkt eines ständigen Austausches zwischen Griechenland und Kleinasien vor – dem Mutterland und dem ‚Gegenüberliegenden‘: ein sowohl eigenständiges als auch völlig fremdes Gebiet. Die Präsentation dieses Prozesses wird als wiederkehrende, homöomorphe und sich zusammenfügende Raumerfahrung gestaltet und nicht als eklektisches Gedenken an die Vergangenheit.“¹²

Ein weniger extremes Beispiel zeigt das von Gigon/Guyot entworfene Museum Varusschlacht im Osnabrücker Land bei Bramsche-Kalkriese (siehe S. 90–95), wo die Landschaft des Schlachtfeldes neben den archäologischen Funden das einzige Ausstellungsgut darstellt.

Die Gefahr, dass solche Museen in pathetischen oder leeren Gesten erstarren, ist nicht völlig ausgeschlossen – dennoch scheint klar zu sein, dass nur solche neuartigen Modelle die

Institution Museum auch in Zukunft am Leben erhalten werden.

Als weitere Beispiele wären etwa das Schaulager in Münchenstein bei Basel von Herzog & de Meuron zu nennen (2000–2003, Abb. 5), wo zeitgenössische Kunst unter ganz neuen Vorzeichen zugänglich gemacht und ausgestellt wird. Die Pointe liegt hier in ausstellungstechnischer Hinsicht darin, dass die von einer Basler Stiftung über Jahre erworbenen Werke von Gegenwartskünstlern nicht in einem Depot verschwinden, sondern – auf Anmeldung – weiterhin zu besichtigen sind. Daneben ist das Schaulager während der jährlich stattfindenden Ausstellung für jedermann offen.

4. Neuer Symbolismus

Am New Yorker Eyebeam von Diller Scofidio + Renfro lässt sich neben solchen inhaltlichen Erweiterungen des Modells Museum auch eine neue Form der architektonischen Sprache aufzeigen, „ein neues textiles Paradigma“, wie Gerhard Mack es genannt hat. Nach Mack lassen sich „Konsum, Zeitgeist und Shopdesign“ dadurch „zur stimulierenden Erfahrungswelt verbinden“, dass „[s]owohl Architektur wie auch Bekleidung [als] Hüllen für den Körper“ verstanden werden.¹³ Diese „Verwandtschaft“ stellt (nach Mack) einen roten Faden der aktuellen Architektur dar, der sich auch in den neuen Museumsbauten wiederfindet. So etwa besonders sinnfällig im Eyebeam, in dem ein sich durch das gesamte Gebäude windendes „Band“ als Boden und Geschossdecke fungiert. Es trennt die beiden unterschiedlichen Bereiche des Medienzentrums (die Produktion mit den Ateliers und die Präsen-

Japanische Architekten und Museen: Ansätze 2004

Hiroyuki Suzuki

tation mit dem Museum und dem Theater), indem es sie zugleich quasispermeabel verbindet.

Eine Abwandlung dieser Idee bildet die Struktur des Bandes, wie sie das Amsterdamer Büro UN Studio (Ben van Berkel & Caroline Bos) verwenden. Nicht nur ihr Privathaus Möbius House in Het Gooi (1993–1998), welches, in Form einer Möbius-Schleife entworfen, international für Furore sorgte, sondern auch das Mercedes-Benz Museum in Stuttgart ist aus der Idee des Bandes entwickelt (siehe S. 114–119). Einerseits erinnert es ganz direkt an den Mercedes-Stern, andererseits handelt es sich wie beim Eyebeam scheinbar um ein Endlosband, welches zudem Frank Lloyd Wrights Spirale des Guggenheim Museums in New York (1943, 1956/59, siehe Abb. 1, S. 115) und die Schneckenstruktur von Le Corbusiers Ideal-Museum zitiert.

All diese Formen versinnbildlichen Dauer. Die altehrwürdige Symbolik der *aeternitas* tritt so über die Hintertür der formalen Grundstruktur wieder in die Architektur ein. Die Ideenskizze des Mercedes-Museums trägt insofern ganz zu Recht die Bezeichnung „neverendingstory“.

5. Neuer Körperbezug

Die neuen Museumsbauten eint in paradigmatischer Form zudem eine neue Aufmerksamkeit für den Besucher. Sie besteht darin, ihn in Form der Einbeziehung und Aktivierung am Baukörper partizipieren zu lassen. Es ist gleichsam der gesamte Mensch, der vor und in der zeitgenössischen Architektur in Bewegung erfahren wird. Von außen durch ihre Hüllen, sodann durch die in den Fluss geratene Maßstäblichkeit, die dynamischen Gebäudeachsen und durch die oft neu-

artigen Raumerlebnisse tritt der Besucher in einen Dialog mit der Architektur.

In der Diskussion um die neuen Museen wird angesichts von Jubelrufen und Klageklängen zudem meist vergessen, dass die leeren, ‚nichts‘ ausstellenden Museen, die symbolischen Aufladungen und der neue Körperbezug in einem engen Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst seit den 1970er-Jahren stehen. Die Objektkunst, die Minimal Art, ebenso wie die heutige Installationskunst und vor allem die Welt der Neuen Medien spiegeln sich in den expressiven, minimalistischen und körperbetonenden Museen der 1990er-Jahre und des darauf folgenden Dezenniums. Die leeren Museen reagieren so gesehen auf die virtuelle Realität der Gegenwart.¹⁴

Diese neue, gesteigerte Intensität nicht nur des Außenbaus, sondern auch des Außenbezugs und der Besucheraktivierung scheint die Überlebensstrategie des neuen Museums des 21. Jahrhunderts zu sein. Dabei scheint es zweitrangig, ob es sich um einen minimalistischen Würfel oder ein transparentes Band handelt – es ist jedenfalls eine Intensität, die sich auf den Besucher überträgt und ihn eine bleibende Wahrnehmungsverschiebung erfahren lässt. Das Museum wäre somit – wie es jüngst Robert Kudielka im Zusammenhang mit Herzog & de Meuron formulierte – ein Raum für „Spekulation“. Spekulation verstanden im Wortsinn des 18. Jahrhunderts als „die höchste Form der Bewegung des menschlichen Denkens, ein Schauen, das im Herausgehen aus sich selbst, und gerade nicht in der Introspektion, zur Anschauung seiner selbst gelang[t] [...]“¹⁵. Das Museum wäre dann wirklich ein Ort der „Verquickung von Schauen, Spiegeln und Erkennen“.¹⁶

- 1 Projektbeschreibung des Architekturbüros, unpubliziert, o. p. (Übers. d. Verf.)
- 2 Zit. nach Stanislaus von Moos, „Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz“, in: Vittorio Magnano Lampugnani/Angeli Sachs (Hrsg.) *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten*, München/London/New York 1999, S. 15. Vgl. dazu etwa die polaren Statements des Künstlers Georg Baselitz (für das dienende, neutrale Museum) und des Architekten Peter Eisenman; Eisenman: „Architektur sollte die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen“, in: Georg Baselitz, *Museumsarchitektur. Texte und Projekte von Künstlern*, (Kunsthau Bregenz: Archiv, Kunst, Architektur, Bd. 2), Köln 2000; das Manifest von Baselitz dort S. 11–14.
- 3 Vgl. zum Problemkreis Kunstwerke und neue Museen Ekkehard Mai (Hrsg.), *Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute*, Köln 2001.
- 4 Brian O'Doherty: *In der weißen Zelle / Inside the White Cube*, (Hrsg. Wolfgang Kemp), Berlin 1996.
- 5 Siehe dazu pointiert Willibald Sauerländer, „Musentempel und Lernorte. Museen im 21. Jahrhundert“, in: ders., *Die Luft auf der Spitze des Pinsels*, München/Wien 2002, S. 155
- 6 Wichtig scheint mir, darauf hinzuweisen, dass diese Punkte nicht als völlig neue Aspekte auftreten, sondern sich auf eine jeweils mehr oder weniger lange Tradition zurückführen lassen.
- 7 Projektbeschreibung des Architekturbüros, Seattle Art Museum Expansion, unpubliziert, o. p. (Übers. d. Verf.)
- 8 Gerhard Mack, *Kunstmuseen auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*, Basel 1999, S. 18. Vgl. zur Institution Museum und ihren angestammten Aufgaben (Sammeln, Forschen und Bewahren) Helmut Börsch-Supran, *Kunstmuseen in der Krise. Chancen, Gefährdungen, Aufgaben in mageren Jahren*, München 1993, S. 20 ff.
- 9 Projektbeschreibung des Architekturbüros, unpubliziert, o. p. (Übers. d. Verf.)
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. zum (Paragone-)Thema der Gattungsabgrenzungen und -annäherungen von Architektur und Plastik bzw. Skulptur neuerdings: Markus Brüderlin et al. (Hrsg.), *ArchiSkulptur: Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen, Ostfildern-Ruit 2004.
- 12 Projektbeschreibung des Architekturbüros, unpubliziert, o. p. (Übers. d. Verf.)
- 13 Gerhard Mack, „Der Stoff, aus dem die Häuser sind. Die Architekturbiennale Venedig überrascht mit einer Konjunktur des Textilen“, in: *Neue Zürcher Zeitung am Sonntag*, Nr. 30, 06.10.2002, S. 76
- 14 Vgl. dazu neben der Formulierung der These in Frank Maier-Solig, *Die neuen Museen*, Köln 2002, v. a. den Aufsatz von Horst Bredekamp: „Museen als Avantgarde“, in: Annette Tietenberg (Hrsg.), *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, München 1999, S. 192–200.
- 15 Robert Kudielka: „Spekulative Architektur: Zur Ästhetik von Herzog & de Meuron“, in: Philip Ursprung (Hrsg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*, Ausst.-Kat. Centre Canadien d'Architecture, Montréal/Baden (Schweiz) 2002, S. 289
- 16 Ebd., S. 289



Abb. 1: Josiah Conder, Nationalmuseum Tokio, Japan, 1877–1881

Museumsarchitektur unterscheidet sich von einem Land zum anderen – ebenso wie die Auffassung, wie bildende Kunst zu betrachten sei, von Kultur zu Kultur variiert. Dementsprechend weisen die Kunstmuseen in Abhängigkeit von dem Kulturraum, in dem sie sich befinden, bzw. der Kultur, die sie reflektieren, erstaunlich unterschiedliche Baustile auf. Darüber hinaus ist die Kunst ständigem Wandel unterworfen, damit einhergehend entwickeln auch die Museen ihre Konzepte weiter und erkunden neue Gestaltungsmöglichkeiten. Der folgende Überblick soll am Beispiel von drei Museumsbauten japanischer Architekten aus dem Jahr 2004 aufzeigen, welche Möglichkeiten sich dem modernen Museum in Bezug auf Gebäudetyp und Konzept bieten. Sie umreißen die Problemstellungen ge-

genwärtigen Museumsdesigns und führen jeweils unterschiedliche Lösungsansätze vor Augen.

Das erste Museum Japans wurde im Jahr 1877 im Tokioter Ueno-Park als Pavillon für die Erste Nationale Industrieausstellung errichtet. Sogar das japanische Wort *bijutsu* als Bezeichnung für die bildenden Künste war erst vier Jahre zuvor geprägt worden, als sich Japan erstmalig als eigenständige Nation an der Weltausstellung 1873 in Wien beteiligte. Bis dahin gab es keinen Oberbegriff, sondern nur spezielle Bezeichnungen für einzelne Kunstgattungen, wie *kake-mono* (Rollbilder), *cha-wan* (Teetassen und -schalen), *hori-mono* (Schnitzereien und Skulpturen) oder *saiku-mono* (Kunsth Handwerk). Zwischen den im Pavillon der Ersten Nationalen Industrieausstellung gezeigten Produkten fanden sich auch gerahmte Gemälde und Kunsthandwerk.

Der Ausstellungszweck spiegelte die Aufbruchstimmung in diesem Land wider, das sich zu einer modernen Industrienation entwickeln wollte. Der Pavillon war im westlichen Baustil aus Ziegeln errichtet, mit einer stilistisch schwer einzuordnenden Fassade mit drei Gauben. Nach der Gestaltung des Eingangs zu urteilen, lehnte man sich an die neugotische Architektur des späten 19. Jahrhunderts an, um nicht nur durch die präsentierten Gegenstände, sondern auch mit dem Ausstellungsbau selbst den neuen Geist der Zivilisation und Aufklärung zu demonstrieren.

Bereits im Jahr 1881 wurde direkt gegenüber das Nationalmuseum errichtet. Der Entwurf dafür stammte von dem Engländer Josiah Conder, den die Meiji-Regierung zum offiziellen Nationalarchitekten ernannt hatte. Conder, der in der japanischen Kultur durchaus bewandert war, stattete Tokios erste feste Museumseinrichtung

unter anderem mit Bögen im islamischen Stil aus, dem in Europa damals am besten bekannten und am weitesten verbreiteten nichteuropäischen Baustil. Vermutlich hielt er ihn aus diesem Grund für besonders geeignet, um eine Brücke von Ost nach West zu schlagen – ein eklektischer Entwurf, ein Hybriddesign schien dem Museum in diesem Land, das sich gerade an seine Modernisierung wagte, angemessen. Man war offenbar der Auffassung, dass ein für Exponate aus dem orientalischen Kulturraum bestimmtes Haus eine entsprechend orientalische Architektur aufweisen müsse. Dass der Baustil eines Museums die Wurzeln der gezeigten Werke und Sammlungen reflektieren soll, war eine Überlegung, die erstmals beim Pariser Musée du Louvre thematisiert wurde. Um die eigentliche Leistung des Louvre zu verstehen, sollte man einen Blick auf seine ursprüngliche Bestimmung werfen.

Am 5. September 1833 berichtete die französische Zeitung *Le Moniteur* von Plänen, das Palais du Louvre in ein umfassendes Nationalmuseum umzuwandeln. Dort hieß es, das neue Museum werde „die Werke der Bildenden Künste, welche die Geschichte Frankreichs darstellen und ehren, in eben jenem Gebäude versammeln, welches das glorreiche französische Erbe adelt und ein Omen für die Fortführung dieser erhabenen Tradition durch die Herrschaft des Königs von Frankreich, Louis-Philippe, und durch seine Regierung ist.“

Das Bedeutsame hier ist nicht die Hervorhebung der Größe Frankreichs, sondern der zum ersten Mal belegte Gedanke, dass das Museum zugleich die sammelnde Institution sowie der Ort ist, an dem Kunstwerke gesammelt werden. Anders ausgedrückt, dass zuerst das Gebäude und dann die Sammlung entsteht; wobei Samm-

lung hier als systematischer Aufbau einer umfassenden Kollektion von Kunstwerken zu verstehen ist. Für deren Unterbringung wurde ein entsprechend eindrucksvolles Gebäude in passendem Stil gefordert. Hier also wird die Beziehung zwischen der Kunst und dem Museumsgebäude als ihrem Behältnis bestätigt. Indem das Bauwerk das ganze Gewicht der „nationalen Bedeutsamkeit“ schulterte, erhielt es Vorrang gegenüber den Kunstwerken. Wie der Louvre entstanden auch andere große Museen, etwa die Eremitage in St. Petersburg, durch die Umwidmung eines ehemaligen Herrscherpalastes, denn häufig wurden die-

se Museen gleichzeitig mit oder tatsächlich aus dem Bedürfnis heraus eingerichtet, Nationalstatu zu demonstrieren.

Ganz anders die Museen für moderne Kunst des 20. Jahrhunderts: Sie führten Ausstellungsräume nach dem Muster des „White Cube“ ein, die durch nichts vom ausgestellten Kunstwerk ablenken sollen. Der Modernisierungsprozess des Museums zeichnet die Entwicklung der Ausstellungsnuancen nach: von der Präsentation im historischen Ambiente hin zur jener in neutralen, vollkommen zurückgenommenen Räumen. Noch heute gilt bei der Formgebung und Gestal-

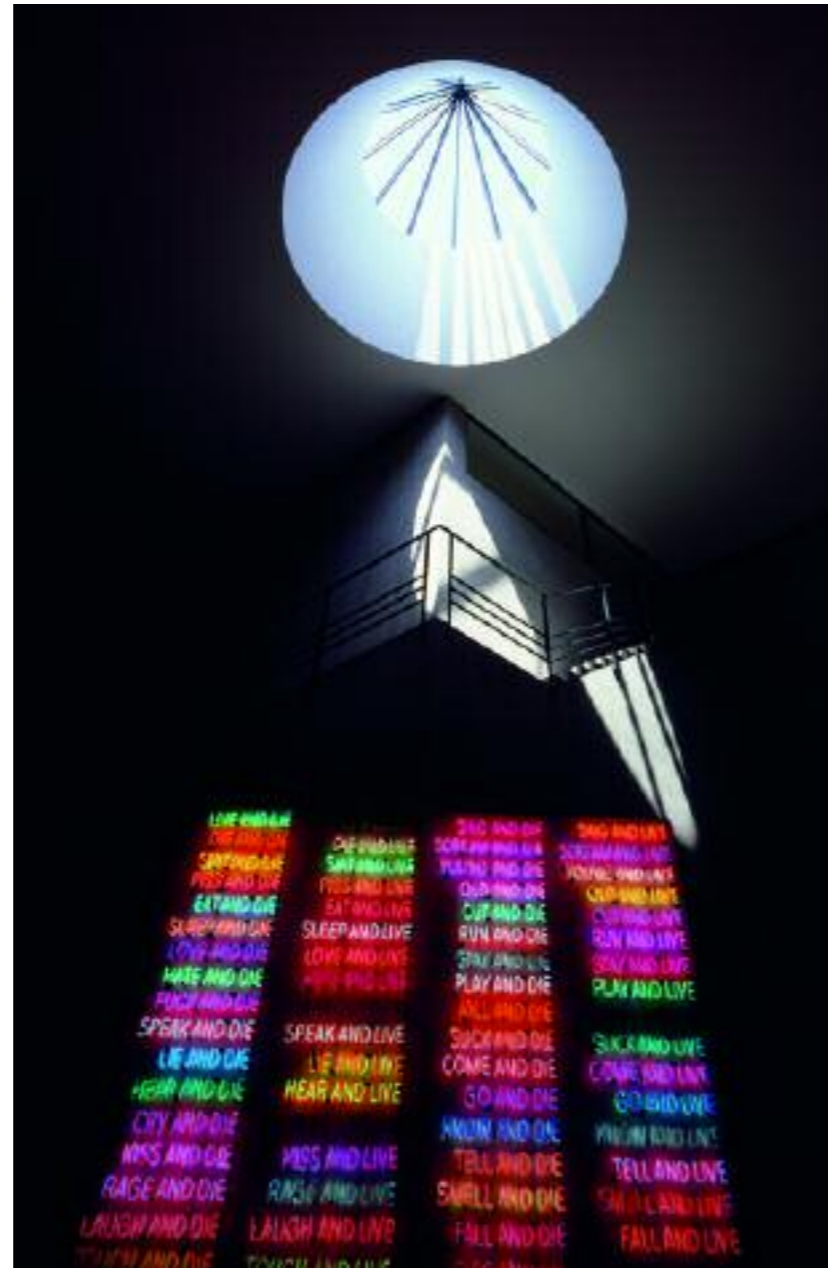


Abb. 2 (links): Tadao Ando Architect & Associates, Haus Benesse, Naoshima, Japan, 1990–1992. Innenansicht

Abb. 3 (oben): Tadao Ando Architect & Associates, Haus Benesse, Naoshima, Japan, 1990–1992. Außenansicht

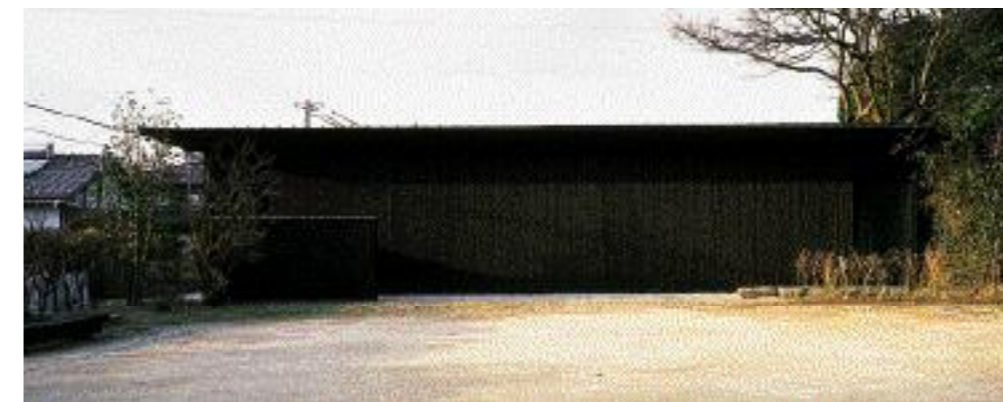
Abb. 4: Tadao Ando Architect & Associates, Art House Project, Naoshima, Japan, 1998/99. Minamidera

tung von Museen das Prinzip, dass ihr Baustil eine Korrelation zur ausgestellten Sammlung aufweisen soll.

Trotz der vorherrschenden Strategie zeitgenössischer Museen, moderne Kunst in einen neutralen Kontext zu stellen, finden sich gegenwärtig zahlreiche phantasievolle Projekte, die neue Wege des Museumsbaus erkunden. Eine Möglichkeit besteht darin, ein Kunstwerk speziell für den verfügbaren Ausstellungsraum in Auftrag

zu geben; die Produktion und Präsentation von ortsbezogener Kunst soll im Museum einzigartig gestaltete, originäre Räume entstehen lassen.

Das 1992 von Tadao Ando errichtete Haus Benesse in Japan hat eine ähnliche Zielsetzung (Abb. 2 u. 3, siehe auch S. 26–27). Seine Eröffnung war ein historisches Ereignis für Naoshima, denn es ergaben sich dadurch ganz neue Entwicklungsmöglichkeiten für die kleine Insel in der Seto-Inlandsee. Haus Benesse gab bei verschiedenen Künstlern eine Anzahl von Werken explizit für bestimmte Standorte im Museum in Auftrag. Dieses Vorgehen mündete schließlich in ein weiteres Experiment, das Art House Project; es ergänzt das Museum durch über die Insel verteilte Häuser, Tempel und Schreine, die bzw. deren Umfeld von Künstlern neu gestaltet wurden. Im Rahmen dieses Projektes schuf Tadao Ando in einer Kooperation mit James Turrell bei den buddhistischen Tempelruinen von Minamidera einen modernen Bau zum Thema Dunkelheit, Licht und Schatten (Abb. 4). Das Art House Project regt die beteiligten Künstler dazu an, sich



mit dem tief in der Gemeinschaft und der Natur von Naoshima wurzelnden *genius loci* auseinanderzusetzen und aus der Architektur der Insel neue Impulse für ihr Werk zu beziehen.

Im Jahr 2004 fügte Tadao Ando auf Naoshima einen weiteren Museumsbau hinzu: das Chichu Kunstmuseum (siehe S. 26–31). Das Museum besteht aus drei tief in der Erde gelegenen Ausstellungsräumen mit jeweils einem Kunstwerk. Jede Arbeit wurde für ihren Ausstellungsraum geschaffen; gleichzeitig wurde jeder Raum speziell auf das für ihn bestimmte Kunstwerk zugeschnitten. So wird das Museum eins mit den drei darin gezeigten Arbeiten; im Gegenzug erfährt die Kunst dort erst durch das Museum ihre Vollendung. Die unterirdische Anlage des Museums zielte in erster Linie darauf ab, die umgebende Naturlandschaft nicht zu stören und zugleich reine Ausstellungsräume zu schaffen. Und so offenbart dieses Museum sein Konzept als Antithese zum White Cube mit seinen autonomen Kunstwerken.

Im selben Jahr vollendete Yoshio Taniguchi in New York die Erweiterung und Renovierung des Museum of Modern Art (MoMA, siehe S. 20–25). Es war kein Zufall, dass das hochkarätige westliche Museum dieses umfangreiche Projekt einem japanischen Architekten übertrug, denn Taniguchi hatte sich in seiner ganzen Laufbahn neutrale Ausstellungsräume nach dem Vorbild des White Cube zum Ziel gesetzt. 1997 hatte das MoMA zehn Architekturbüros von Weltrang um Entwürfe gebeten: Weil Arets, Niederlande; Jacques Herzog und Pierre de Meuron, Schweiz; Steven Holl, USA; Toyo Ito, Japan; Rem Koolhaas, Niederlande; Dominique Perrault, Frankreich; Yoshio Taniguchi, Japan; Bernard Tschumi,

USA; Rafael Viñoly, USA; Tod Williams und Billie Tsien, USA. Offenbar wusste das Auswahlkomitee die zurückhaltenden, neutralen Galerieräume im Entwurf Taniguchis zu schätzen: Schließlich hatte das MoMA selbst eine bedeutende Rolle in der Entwicklung des schlichten, weißen Ausstellungsraumes gespielt.

Bei seiner Eröffnung im November 1929 verfügte das MoMA über sechs Ausstellungs- und Büroräume auf den ersten beiden Etagen des Heckscher House, an der Ecke Fifth Avenue/57. Straße. Ursprünglich war es als Galerie für die Sammlungen moderner Kunst von Abby Aldrich Rockefeller (Mrs. John D. Rockefeller, Jr.) und weiteren wohlhabenden Damen vorgesehen. Die Eröffnungsausstellung präsentierte Werke von Cézanne, Gauguin, Seurat und van Gogh auf noch nie gesehene Weise: Jedes Gemälde hing für sich allein an einer weißen Galeriewand. Dies sollte die Kunstbetrachtung in einer Umgebung ermöglichen, die frei von jeder Einflussnahme war. Verglichen mit der bis dahin üblichen Hängung zahlloser Gemälde an den dekorierten Wänden von Palästen und Salons neben- und übereinander, war die Methode des MoMA überaus revolutionär; sie bereitete den Weg für die Ausstellung moderner Kunstwerke in White-Cube-Museen.

1932 zog das MoMA in das geräumigere Wohnhaus Nr. 11 West 53. Straße (Teil des heutigen Gebäudekomplexes); hier fand eine Reihe epochaler Ausstellungen statt, darunter die Architekturausstellung, aus der die Bezeichnung Internationaler Stil hervorging (1932), Ausstellungen zu Maschinenkunst (1934), zu Kubismus und Abstrakter Kunst (1936), zu Phantastischer Kunst, Dada und Surrealismus (1936) sowie die

Bauhausausstellung (1938). 1939 baute und eröffnete das MoMA dann an derselben Stelle, seitlich um einiges erweitert, sein neues, größeres Haupthaus im Internationalen Stil. So war der enge Bezug zwischen modernem Kunstwerk und moderner Architektur hergestellt. Die Geschichte des MoMA umfasst damit sowohl die Geschichte der Wertschätzung moderner Kunst als auch die der Entstehung des Konzepts vom neutralen, weißen Galerieraum.

In Taniguchis Entwurf für das MoMA erfährt dieser Grundgedanke keine abrupten oder radikalen Veränderungen – ein Grund für seine Wahl. Die Anhebung des Museums über das Straßenniveau ist jedoch keineswegs nur der Intention geschuldet, vielfältig bespielbare und ihres Kontextes enthobene Räume zu schaffen. Beim Shiseido Kunstmuseum, dem ersten Museum Taniguchis, hat er den umgebenden Raum durchaus einbezogen, in diesem Fall etwa die benachbarten *Shin-kansen*-Schnellbahngleise. Es ist daher nicht überraschend, dass sein MoMA-Design eine sorgfältige Analyse des Standortes zwischen 53. und 54. Straße und seiner Umgebung beinhaltete. Taniguchi brachte die beiden Straßen und mehrere Gebäude in Beziehung zueinander und gestaltete den Innenhof so, dass er nun die verschiedenen Teile des Museums zugleich verbindet und trennt. Der Innenhof lässt das Stadtmilieu des zentralen Manhattan gefiltert in den musealen Raum eindringen. Zwar nimmt die Weise, in der die Achsen hier bewusst verschoben wurden, abstrakt Bezug auf die Tritte im traditionellen japanischen Garten, doch eine konkret japanische Ausformulierung findet nicht statt. Der Hof stellt lediglich eine Verbindung zwischen den einzelnen Museums-



Abb. 5: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa / SANAA, Museum des 21. Jahrhunderts für zeitgenössische Kunst, Kanazawa, Japan, 2000–2004

teilen her, in denen sich die White Cubes befinden, und rechtfertigt so seine Existenz im Großstadtdgewebe New Yorks.

Ein weiteres bedeutsames Ereignis war 2004 die Fertigstellung des Museum des 21. Jahrhunderts für zeitgenössische Kunst in Kanazawa (Abb. 5). Die Architekten Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa vom Büro SANAA planten hier in enger Zusammenarbeit mit der Kuratorin Yuko Hasegawa ein Gebäude, das der Organisation des Museums wie der Ausstellungsflächen maximale Freiheit einräumt. Das kühne Design umschließt sämtliche Ausstellungsräume mit einer gewaltigen kreisförmigen Glaswand; dadurch ist für reichlich natürliches Licht gesorgt, und es werden unterschiedliche Präsentationsformen für verschiedenste Arten von Arbeiten möglich. Zwar sind auch hier die einzelnen Räume als multiple weiße Zellen gestaltet, doch gleichzeitig ist gewährleistet, dass sich die Besu-

cher frei zwischen den Räumen bewegen oder auch einfach nur Schutz vor der Witterung suchen können. Auch mit diesem Museum wurde also eine Alternative zur modernen Ausstellungsphilosophie umgesetzt, eine, die das Prinzip des White Cube hinterfragt.

Wo liegt die Zukunft des Museumsdesigns? Auf welchem Konzept wird es basieren? Welche Gestalt werden Museen zukünftig annehmen? Diese Fragen stehen zur Diskussion – es gibt unzählige Antworten. So, wie sich die Kunst mit der Zeit wandelt, wird sich auch unsere Vorstellung davon ändern, was als Kunst zu betrachten ist. Auch Museen werden sich verändern und entwickeln, und unterschiedlichste Kunstauffassungen werden die Transformation der Museumsarchitektur vorgeben. Solange wir uns lebhaft und intensiv mit neuen künstlerischen Ideen auseinandersetzen, ist der Museumsarchitektur eine reiche Zukunft sicher.