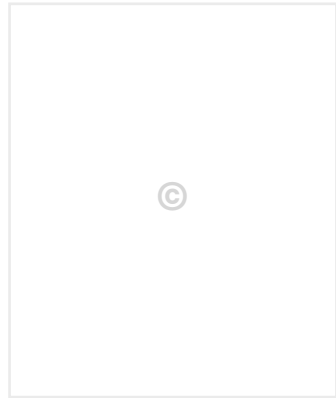
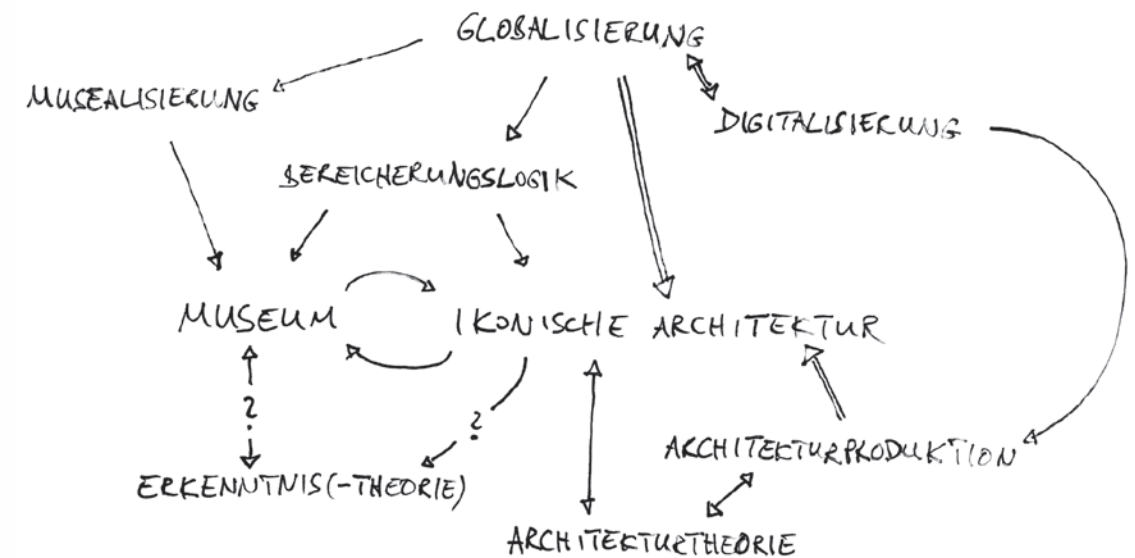




S. 101
S. 153

(oben) Heute unauffällig zwischen der Glas- und Stahlarchitektur der Nachbarbauten eingegliedert, war das MoMA in New York zum Zeitpunkt seiner Entstehung stilprägender Vorreiter und Zeichen des Aufbruchs aus der historischen Umgebung. The Museum of Modern Art, New York City
(rechts) Einige Linien des Netzes, das sich zwischen Museum und ikonischer Architektur aufspannt. Zeichnung: Pablo v. Frankenberg

Die Attraktivität des Uneindeutigen. Das Museum als Reibungsfläche für die Architektur Pablo v. Frankenberg



- ⇒ bedingt
- hat einen Einfluss auf
- ↔ stehen in Wechselwirkung
- ?→ noch zu untersuchender Zusammenhang

© 2020 pufcc



Foyer
 → 049)
 → 186)

Umbauphase des **Foyers**, Leuchtkasten mit Schnitt zur Verortung der Projekte im **Kunsthhaus**

Die Attraktivität des Uneindeutigen Das Museum als Reibungsfläche für die Architektur

Die Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts entsprach vor allem bestehenden architektonischen Stilen und Richtungen und nahm entweder Bezug auf die Herkunft der ausgestellten Sammlungen – die Paläste der Herrschenden – oder auf die klassische Antike als Bildungsideal.¹ Mit dem 1939 in New York eröffneten Museum of Modern Art von Philip L. Goodwin und Edward Durell Stone änderte sich das Verhältnis von Museum und Architektur grundlegend. Das im *International Style* erbaute MoMA stach aus seiner historistischen Umgebung 1939 in einer Weise hervor, wie es heute in seiner nun ebenfalls von glatten Glasflächen geprägten Umgebung kaum mehr vorstellbar ist. Das Museumsgebäude war Vorreiter. Andere Gebäudetypen zogen stilistisch nach. Von jetzt an war der Bau eines Museums mit der Möglichkeit verknüpft, neue und kontroverse architektonische Setzungen zu erzielen.

Anfang der 2000er-Jahre rief der Architekturtheoretiker und -kritiker Charles Jencks das Zeitalter der ikonischen Architektur aus.² Das Museum ging mit der ikonischen Architektur eine Verbindung ein, deren Wirkung für die Institution Museum, die ausgestellten Exponate, den umgebenden Stadtraum und die Architektur selbst einschneidend und bislang nur in Ansätzen untersucht ist. Dieser Essay zeichnet einige der Linien des Netzes nach, das sich aus der Verbindung von Museum und ikonischer Architektur ergibt. Wie sich zeigen wird, ist diese Verbindung kein Zufall.

→ Referenz
 055)

→ Referenz
 056)

Ikonische Architektur und Kunst

Ein Wesensmerkmal ikonischer Architektur ist nach Jencks ihre Nähe zur zeitgenössischen Kunst: „The iconic building, when successful, puts architecture on a par with the best contemporary art to explore freely the possibilities of open-ended creativity.“³ Die Stärke ikonischer Architektur liegt in dem Widerspruch, dass sie einerseits in ihrer Formensprache kaum zugeordnet werden kann, sich aber dennoch als Logo eignet. Sie erzeugt ein wiedererkennbares, eindeutiges und unverwechselbares Bild, das ohne Vorbilder auszukommen scheint, und schafft dadurch ein breites Repertoire an möglichen Deutungen. Das schlägt sich nicht zuletzt auch im Metaphernreichtum der entsprechenden Architekturkritiken nieder.⁴

Diese Interpretationsvielfalt führt aber keineswegs zu einer Unbestimmtheit. Jedes ikonische Gebäude ist trotz diffuser Bedeutungszuschreibungen so unverkennbar, dass es als Wahrzeichen und emotionaler Bezugspunkt⁵ taugt. Die Sichtbarkeit, welche die Architektur gerade von öffentlichen Gebäuden hat, reizt zur Stellungnahme. Während Kunst im sauber abgetrennten Bereich des *White Cube* hängt oder, viel häufiger, in den Depots der großen Museen den Augen der Öffentlichkeit entzogen vor sich hin schlummert, steht das Museum als Gebäude in der unbändigen Vielfalt des Stadtraums. Es wird nicht nur von den Museumsbesucherinnen oder Kuratorinnen gesehen. Vor den Inhalten des Museums, seien dies Alte Meister oder abstrakte Gemälde, Dinosaurier oder Dampfmaschinen, Münzen oder Mineralien, kann man ausweichen. Vor Museumsgebäuden auszuweichen ist schwieriger – von stark segregierten Städten abgesehen.



„Das erste taktile Leitsystem wurde 1965 vom Japaner Seiichi Miyake entwickelt, um seinem blinden Freund das Leben zu erleichtern. Die haptische Erfassbarkeit der taktilen Bodeninformationen gibt Sicherheit, ermöglicht Orientierung und macht, wie alle Maßnahmen zur Verbesserung der Barrierefreiheit, das Kunsthaus Graz zu einem Ausstellungshaus für alle!“

Eva Ofner, Besucher*innen-Management,
Ansprechperson für Barrierefreiheit

Die Öffentlichkeit des Kunstwerks wird durch seine Kanonisierung bestimmt, an der unter anderem Kunsthistorikerinnen, Kritikerinnen, Kunstmarkt, Sammlerinnen und Museen arbeiten. Doch selbst ein kanonisiertes Kunstwerk ist nicht zwingend öffentlich zugänglich, wenn es z. B. in einer privaten Sammlung verschwindet, gerade nicht Teil einer Ausstellung ist oder weil seine Präsentation im Museum mit finanziellen und/oder sozialen Schwellen verbunden ist.⁶ Die Öffentlichkeit der Museumsarchitektur ist von Anfang an anders definiert als die Inhalte, die in ihr ausgestellt werden.

Doch auch in ihrem Entstehungsprozess unterscheidet sich ikonische Museumsarchitektur wesentlich von einem Kunstwerk. Auch wenn es Künstlerinnen gibt, die wie Architektinnen im Team und zusammen mit Mitarbeiterinnen ihre Werke schaffen, ist die Architektur in ihrer Entstehung und auch in ihrer Formgebung nicht so frei, wie es die Kunst sein kann. Im Gegensatz zu Künstlerinnen, für die es zwar auch ökonomischen Existenzdruck und mitunter sogar politische Einflussnahme geben kann, ist Architektur in jedem Fall abhängig von einer ganzen Reihe oftmals vordefinierter äußerer Faktoren (z. B. Baubestimmungen), von Auftraggeberinnen, Expertinnen und Interessenvertreterinnen (politische Entscheidungsträgerinnen, Statikerinnen, Stadtplanungsämter, Brandschützerinnen, privaten Bauherrinnen, Immobilienmarktentwicklungen etc.). Architektur, insbesondere die Architektur von öffentlichen Gebäuden, erhält nicht allein durch ihre Rezeption, sondern vor allem auch durch ihre Nutzung, d. h. durch soziale Interaktion ihre Bedeutung. Während ein Kunstwerk soziale Interaktion auslösen kann, ist sie für die Architektur ein wesentliches Konstituens. Indem ich sie benutze, durch sie hindurchgehe, mich mit anderen in ihr treffe, ein Gefühl durch sie vermittelt bekomme, Zuflucht in ihr finde, sie im Kontext einer Stadt oder Landschaft sehe, messe ich ihr Bedeutung zu.⁷ Ihre Bedeutung erschöpft sich nie bloß in ihrem reinen Schauwert, sondern definiert sich immer auch durch ihren Gebrauchswert.

Wenn man also über die Verbindung von Ikonizität und Museumsarchitektur nachdenkt, hilft es nicht, an der vieldeutigen Imposanz ihrer Formgebung hängen-zubleiben. Die Frage ist vielmehr, warum der Museumsbau nicht nur für die Architektur selbst so wichtig ist, sondern sich auch politische und wirtschaftliche Interessen mit ihm verknüpfen. Zwei Leitfragen helfen dabei, die Linien des Netzes nachzuzeichnen, in dem sich die ikonische Museumsarchitektur befindet: Welche sozioökonomischen Entwicklungen werden durch die ikonische Museumsarchitektur verhandelt? Welche Bedeutung hat diese Art von Architektur für die Erkenntnismöglichkeiten des Museums als wissenspeichernde, wissensgenerierende und wissensvermittelnde Institution?

Die Attraktivität des Uneindeutigen

Um die Wende zum 21. Jahrhundert steigt die Anzahl neu gebauter Museen insgesamt weltweit deutlich an.⁸ Darunter befinden sich immer häufiger ikonische Bauwerke. Diese Bauprojekte sind in der Regel mit hohen Budgets und einem großen Prestigefaktor ausgestattet, sodass sie auch für international agierende Architekturbüros attraktiv sind. Diese Attraktivität steigt auch durch die oftmals unklar formulierte Bauaufgabe, die genügend Platz für freie Entfaltung lässt. Mit wenigen Ausnahmen⁹ ist dieser Freiraum nicht geplant, sondern auf fehlendes Erfahrungswissen aller Beteiligten zurückzuführen. Denn da ein Museum kein alltägliches Bauwerk ist, fehlt an vielen Stellen



Shop
→ 070)
Info
→ 065)
➤ S. 49
➤ S. 83
➤ S. 89

Shop, Gestaltung Oliver Klimpel

das Wissen darüber, was es in Hinblick auf Technik, Klimatisierung, Besucherinnenströme, Exponathandling, Sicherheit, Didaktik und weitere, sich oftmals gegenseitig widersprechende Anforderungen zu beachten gilt. Museumsdirektorinnen haben im Laufe ihrer Karriere selten die Erfahrung eines Neu- oder Anbaus machen können, geschweige denn von zwei oder mehr größeren Bauprojekten, aus denen sie ein Erfahrungswissen hätten ableiten können. Museumsleute sind in der Regel zwar Spezialistinnen im Umgang mit Raum, nicht aber mit seiner Neuerschaffung. Entsprechend sind die von ihnen formulierten Wünsche für ein neues Gebäude oft uneindeutig. „Flexibilität“ ist sicherlich eines der häufigsten Worte, die man in Ausschreibungstexten für Museumsgebäude der letzten 20 Jahre lesen kann, ohne dass definiert wird, wozu genau diese Flexibilität benötigt und genutzt werden wird.

Kommunale Baubehörden sind ebenfalls selten mit Museumsbauprojekten konfrontiert. Wenn sie nicht auf Museumsleute oder Museumsberaterinnen zurückgreifen können, die über das entsprechende Spezialwissen verfügen, ist das vorrangige Ziel meist die Außenwirkung der Architektur, welche angesichts der getätigten Investition mindestens die Strahlkraft eines Wahrzeichens versprechen soll. Dass das Gebäude auch dem effizienten Betrieb des Museums dienen soll, ist dann oft nachgeordnet. Wenn das museale Programm oder in manchen Fällen sogar die auszustellende Sammlung noch nicht feststehen,¹⁰ ist die (äußere) Formgebung schnell das alle Diskussionen dominierende Kriterium. Mit ähnlicher Intention agieren auch private Mäzeninnen. Dabei müssen sich Funktionalität und Strahlkraft gar nicht ausschließen. Eine auf den komplexen Betrieb eines Museums abgestimmte Planung des Inneren kommt aber schnell zu kurz, wenn die Vorgaben dafür fehlen und öffentliche oder private Ausloberinnen ihre entsprechenden Priorisierungen im Wettbewerb gegenüber den Architektinnen durchscheinen lassen.

Auch auf der Seite der planenden Architektinnen fehlt oft das Fachwissen über diese besondere Bauaufgabe. Es gibt weltweit vergleichsweise wenige Architekturbüros, die mehr als zwei Museen in ihrem Portfolio aufweisen können. Und auch das reicht nicht unbedingt, um genügend Wissen für die unterschiedlichen Anforderungen eines Kunstgegenüber eines kulturhistorischen Museums, eines Technikmuseums gegenüber eines naturkundlichen Museums vorweisen zu können. Daraus folgt eine Situation, in der auf der einen Seite die Bauherrinnen die Bauaufgabe Museum in ihren Ausschreibungen recht offen umreißen und in der auf der anderen Seite Architekturteams, mit relativ wenig Vorgaben konfrontiert, eine Möglichkeit zur Selbstverwirklichung entdecken. Auf diese Weise können sich sehr unterschiedliche ästhetische, kulturelle, politische und ökonomische Interessen auf einen Museumsbau richten.¹¹ Im Folgenden soll die Wechselwirkung zwischen der durch digitalisierte Entwurfs- und Darstellungsmethoden beeinflussten Ästhetik der Museumsarchitektur und den ökonomischen Interessen betrachtet werden, die sich an sie binden.

Ästhetik und Technik

Die kommerzielle und massenhafte Nutzung von Internet und Digitalfotografie nahm ihren Ursprung Anfang der 1990er-Jahre, auch wenn die jeweilige Technologie bereits in den Jahrzehnten davor entstanden ist. Der globale Aufstieg der Bauaufgabe Museum



Foyer
→ 050)
→ 051)
Gebrauch
→ 065)

Temporäre Beschriftung des Infotresens;
im Vordergrund: Haegue Yang. VIP's Union – Phase I

fällt also mit der digitalen Herstellung und globalen, individuellen Verbreitung von Bildern zusammen. Aus dieser Koinzidenz ist selbstverständlich keine Kausalität ableitbar. Sie wirkt in jedem Fall aber begünstigend für die starke Konzentration ikonischer Architekturentwürfe im Museumsbereich, da Museumsbesuche Teil einer Freizeitökonomie werden, die in dem Erstellen und Verbreiten von Bildern mit hoher Distinktionsqualität in sozialen Netzwerken ihren Niederschlag findet.¹² Das wiederum erhöht das wirtschaftliche Interesse, möglichst spektakuläre Architekturen zu finanzieren. Durch ihre einmalige Formensprache lassen sich ikonische Museumsbauten gut vermarkten und ziehen Touristinnen an, die durch ‚Teilen‘ von Fotos in sozialen Netzwerken zur Vermarktung beitragen.

Spätestens seit dem sogenannten ‚Bilbao-Effekt‘ gilt ikonische Museumsarchitektur in diesem Gebiet generell als besonders renditeträchtig. Auch wenn die ikonischen Formen der neueren Museumsarchitektur schon vor dem Guggenheim Bilbao zu einem wichtigen Wirtschafts- und Standortfaktor für Städte rund um den Globus geworden sind, hat dieses Projekt die Stellung und die Möglichkeiten von (Museums-)Architektur auch auf andere Weise beeinflusst. Für die Berechnung der damals revolutionären Formensprache dieses Museums setzte das Büro von Frank Gehry *Catia* ein, eine CAD-Software aus dem Bereich des Flugzeugbaus, die eigentlich für die Simulation des gesamten Produktionsprozesses von (Flugzeug-)Teilen gedacht ist. Der Software-Hersteller entwickelte mit dem Büro von Frank Gehry das Programm so weiter, dass damit parametrisches Modellieren von Gebäuden möglich wurde.¹³

Zur oben erwähnten digitalen Aufnahme und Bearbeitung von Bildern mithilfe von Digitalkameras und Photoshop kam durch diesen Schritt auch die Erzeugung digitaler Bilder durch sogenannte Render-Programme hinzu. Die dreidimensionale Simulation von Gebäuden machte die Visualisierung von Architektur jenseits von Grundrissen, Schnitten und Ansichten aus jeder beliebigen Perspektive sozusagen per Knopfdruck möglich. Die Masse an Architektur Fotografien wird seitdem mit einer Masse an digital erzeugten Renderings ergänzt, die kommunale Bürgermeisterinnen genauso wie private Mäzeninnen davon träumen lassen, sich ein Denkmal zu setzen.

Ästhetik und Ökonomie

Das Guggenheim Bilbao hat eine spezifische Funktion der Museumsarchitektur in den Mittelpunkt der Begehrlichkeiten gerückt: Sie wirkt als ästhetischer, künstlerischer, kultureller und stadtplanerischer ‚Imagebooster‘ für die Stadt. Deshalb fantasieren auch Städte, die sich nicht gleichzeitig ein so umfassendes Infrastruktur-Programm gönnen können wie zum Beispiel Bilbao oder die nicht eingebunden sind in ein größeres Marketingkonzept wie das Kunsthaus Graz zur Kulturhauptstadt 2003, von einem sozialen und wirtschaftlichen Aufschwung durch ein neues Museumsgebäude. Das gilt nicht nur für Kunstmuseen und nicht nur für öffentlich finanzierte Einrichtungen. In den letzten 20 Jahren sind eine ganze Reihe neuer Museen entstanden, die von privaten Geldgeberinnen oder Firmen finanziert sind, oft auch deren Namen tragen und den Prinzipien ikonischer Architektur gehorchen – sowohl in Europa als auch in den USA, in Asien genauso wie im arabischen Raum.

→ Referenz
062)



Info
→ 059)
→ 063)
↗ S. 49
↗ S. 83
↗ S. 137

Ehemaliges Café Les Vipères

Hier spielt Museumsarchitektur in die Strukturen der ‚Bereicherung‘ hinein, die Luc Boltanski und Arnaud Esquerre analysieren. Sie untersuchen neue ökonomische Instrumente, die der kapitalistischen Akkumulation dienen. Ihren Fokus richten sie dabei unter anderem auf die Interaktion zwischen Bereichen wie „bildende Künste, die Kultur, den Antiquitätenhandel, die Gründung von Stiftungen und die Schaffung von Museen, die Luxusindustrie, die Patrimonialisierung und den Tourismus“. ¹⁴ Statt den Mehrwert durch die Produktion neuer Waren zu erzielen, werden die Profite in der Bereicherungslogik durch die „Ausschlachtung der Vergangenheit“ generiert, indem bereits vorhandene Dinge mit Geschichte verknüpft und damit wertvoller gemacht werden. ¹⁵

Die Museumsarchitektur ist für Boltanski/Esquerre ein wichtiges Beispiel in ihrer Argumentation. Stellvertretend ziehen sie das Museumsgebäude von Frank Gehry im *Parc des Ateliers* im französischen Arles heran. Der Komplex ist komplett mit den Mitteln eines aus einem Pharmaunternehmen ererbten Vermögens errichtet. Das Projekt spekuliert explizit auf den Bilbao-Effekt ¹⁶ – also auf eine Aufwertung nicht nur des neu gegründeten Museums, sondern auch der gesamten Region. Implizit unterstreicht dieses Projekt auch die Autorität der Geldgeberin als Mäzenin von Kunst und Kultur und stärkt damit ihren Einfluss in der Kulturpolitik und im künstlerischen Bereich. Dass dies nicht unmittelbar auf das Konto des Pharmaunternehmens einzahlt, von dem das Geld letztlich stammt, ist nebensächlich, da das generierte kulturelle Kapital in Form von Ansehen durch die Geldgeberin in ökonomisches Kapital und/oder politischen Einfluss umgemünzt werden kann.

Während die Aufwertung von Städten oder Regionen durch neue Museumsbauten meist unhinterfragt angenommen wird, sind die Funktionsweisen dieser Konstellation und vor allem die Verteilung des so erzeugten Mehrwerts und die Zielsetzungen seiner Profiteurinnen wenig untersucht. Dass das Museum in Arles genauso wie andere ikonische Museumsbauten aus privater Quelle finanziert wird, dass diese Museen zum Teil mit dem Namen von Marken oder Personen verbunden sind und teils von Firmen für die Präsentation ihrer Firmengeschichte genutzt werden, entspricht aber sehr direkt dem Bereicherungsschema von Boltanski/Esquerre. Diese Mechanismen sind dabei keineswegs neu. Beispielhaft zeigen sie sich bereits beim ersten ikonischen Museumsgebäude, dem Guggenheim Museum in New York von 1959. Frank Lloyd Wright hatte die wirtschaftliche Ausschlachtung seiner Architektur nicht eingeplant, war sich derselben aber noch vor Fertigstellung bereits bewusst. 1954 schrieb Wright an seinen Neffen, dass er befürchte, der neue Museumsdirektor James Johnson Sweeney, der die nach dem Tod Solomon Guggenheims in Ungnade gefallene eigentliche Initiatorin des Projekts, Hilla v. Rebay, ablöste, werde aus dem Gebäude ein ‚museum business‘ entwickeln. ¹⁷

Der bildlich überschwänglichen und sich ständig ändernden Kunst und Kultur verleiht die Museumsarchitektur ein einziges, festes Bild, das sich gut vermarkten lässt. Welche Rolle die Entstehung ikonischer Museumsbauten für die Entwicklungen des globalen Kunstmarkts spielt, lässt sich hingegen schwieriger beurteilen. Dass der Preis eines Kunstwerks steigt oder die Provenienz einer Antiquität als gesicherter gilt und damit auch deren Preis steigt, wenn es oder sie einmal in einer Ausstellung eines bedeutenden Museums zu sehen war, lässt sich noch nicht unbedingt auf die Architektur des



Für das Werk *Cuestión de Pasta* des italienischen Künstlers Fausto Grossi (basierend auf einer Idee von M. Victoria Lasheras Penã) versuchten die Anwälte der Guggenheim Foundation wegen vermeintlicher Urheberrechtsverletzung eine einstweilige Verfügung gegen die künstlerische Nudelproduktion zu erwirken. „Pasta“ bedeutet im spanischen Idiom auch „Geld“.

Museums zurückführen. Wohl aber kann der Stellenwert eines Museums durch eine neue Architektur zunehmen und damit einen indirekten Faktor für den Kunstmarkt darstellen.

Doch selbst wenn die Architektur in dieser Logik der ‚Bereicherung‘ mitspielt, beschränkt sich ihre Wirkung nicht darauf. Als öffentlicher Ort kann ein Museumsgebäude sehr viel diffusere Effekte nach sich ziehen.¹⁸ Dennoch ist es kein Zufall, dass sich ökonomische Verwertungszusammenhänge gerade auch auf die Museumsarchitektur beziehen. Seit dem Guggenheim Museum in New York entstehen mit Museumsgebäuden verlässliche Wahrzeichen, einfach zu unterscheidende Formen, die zu Symbolen für eine Institution, eine Stadt oder ein Unternehmen werden und entsprechend gut vermarktet werden können.¹⁹ Dieses Schema scheint international zu funktionieren und ist einer der empirisch nachgewiesenen Gründe für den Museumsbauboom auch in Ländern ohne museale Traditionen.²⁰

→ Referenz
062)

Gestalten im Dazwischen

Die Internationalisierung der Museumsarchitektur bestimmt sich nicht nur durch die globale Verbreitung ihrer Bilder und ihre Attraktivität sogar für Länder ohne museale Tradition, sondern auch durch eine bestimmte Gruppe von Architekten, die für viele der weltweit beachteten Museumsbauten verantwortlich zeichnen. Diese Architekten (und sehr wenige Architektinnen) schlafen mehr in Hotelbetten als in ihren eigenen, pendeln zwischen verschiedenen Bauherrinnen, Bürostandorten, Baustellen und Biennalen und machen kaum mehr als ein paar Tage Urlaub im Jahr. Die Gestaltung ihrer Entwürfe passiert oft ‚on the move‘, in der Business Class eines Transatlantikflugs, in Videokonferenzen zwischen verschiedenen Zeitzonen, zwischen den Tischen eines Großraumbüros oder während des Mittagessens, weil jede Projektleiterin schnell die Gelegenheit am Schopfe packen muss, wenn der Meister (viel seltener: die Meisterin) für einen halben Tag im Büro ist. Diese Arbeitsweise funktioniert nur durch eine maximale Ausbeutung von Arbeitskraft, die mit durchgearbeiteten Nächten und der Einnahme entsprechender Substanzen unzureichende Organisationsstrukturen auszugleichen bereit ist. Prekäre Anstellungsverträge, Heerscharen von Praktikantinnen und Praktikanten (hier tatsächlich wieder genderdivers) und ein stark hierarchisch organisiertes, d. h. auf jeweils eine einzige Person konzentriertes Team sind die Zutaten internationaler Architekturproduktion.

Wenn die sogenannten Stararchitekten tatsächlich vorrangig in transitorischen Orten – Hotels, Flughafenlobbys, Bahnhöfen, Konferenzräumen – unterwegs sind, liegt das Urteil natürlich nicht fern, dass es sich bei den Museumsbauten der letzten 20 Jahre, die zu großen Teilen aus der Feder ebenjener Architekten stammen, um Baudrillard’schen „space debris“²¹ oder Jinping’sche „weird architecture“²² handelt. Es ist verführerisch, die internationale Wirksamkeit von Museumsbauten mit dem internationalen Kontext kurzzuschließen, in dem sich ihre Urheber bewegen. Doch diese Sichtweise blendet den oben skizzierten Unterschied zwischen Architektur und Kunst aus, der nicht nur den in weiten Teilen regulierten und oftmals durch öffentliche Diskurse begleiteten Entstehungsprozess gerade auch von Museumsbauten hervorhebt, sondern vor allem auch die unterschiedlichen sozialen Nutzungsansprüche von Architektur und Kunst



S. 43

Umbauphase, **Foyer** und Empfangstresen

zeigt. Die Bedeutung ikonischer Museumsbauten ist daher nicht (allein) in der Lebens- und Arbeitsweise ihrer Entwerfer, sondern in den sozialen, bürokratischen, ökonomischen und technischen Interdependenzen zu suchen, die für die Architektur sehr viel deutlicher definiert sind als für die Kunst.

Dass es gewisse international ähnliche Ausgangsbedingungen für die Entstehung ikonischer Museumsarchitektur gibt, führt darüber hinaus noch lange nicht zu einer Ähnlichkeit oder gar Austauschbarkeit der Entwürfe, sondern steht eher für eine durch Digitalisierung und Mobilität geprägte globalisierte Architekturproduktion. Globalisierung bedeutet dabei keineswegs Gleichschaltung im Sinne einer „universalisierte[n] Weltkultur“. ²³ In einer solchen funktionierten kapitalistische Prinzipien wie Wachstum oder auch ‚Bereicherung‘ nicht, da sie eben jene Unterschiede nivellierte, die Grundlage kapitalistischer Ausbeutung sind. Lokale Vielfalt und Differenzen sind wesentliche ‚Innovatoren‘ und Gewinnquellen für den globalisierten Markt.

Dass auch die Museumsarchitektur trotz globalisierter Produktionsbedingungen von Vielfalt lebt, kann man selbst noch an den in ihrem Geschäftsmodell viel kritisierten Guggenheim-Museen erkennen. Das vom ehemaligen Guggenheim-Direktor Thomas Krens entwickelte Museums-Franchise-System setzt auf die unterschiedlichen Kontexte, in denen die neuen Häuser stehen oder standen. Der symbolische Gewinn für die Museumsmarke und der finanzielle Zuwachs des Stiftungskapitals entsteht nicht durch Gleichschaltung, sondern durch Ausbeutung der Unterschiede. Wichtig ist dabei eine jeweils neue Architektur (Bilbao, Abu Dhabi) oder auch nur das Versprechen einer solchen (Wettbewerbe für Salzburg, Guadalajara, Rio de Janeiro, Helsinki u. a.). Damit schafft das Franchise ein lokal verankertes Bild für die Expansion, das gleichzeitig eine Verlässlichkeit des hohen künstlerischen Anspruchs der Marke und ihre Anschlussfähigkeit an so gut wie jeden Kontext kommuniziert. ²⁴ Das Raunen, das bei jeder Ankündigung auch nur einer möglichen Expansion durch die Kunst- und Architekturwelt geht, zahlt auf die Marke Guggenheim ein. Wenn es auch auf die Städte und Regionen einzahlt, in denen das neue Gebäude entsteht, dann liegt das meist daran, dass das neue Museum nur ein Teil einer weitaus größeren infrastrukturellen Maßnahme ist. Das gilt für Bilbao genauso wie für Abu Dhabi. In beiden Fällen könnte man sogar vermuten, dass nicht nur die ikonische Museumsarchitektur, sondern eben auch der durch öffentliche Mittel finanzierte Ausbau von Straßen, Brücken, Stadtvierteln, öffentlichem Nahverkehr u. v. m. auf die Marke und die Bilanz einer privat geführten Kulturinstitution einzahlt – genauso wie die von der Guggenheim Foundation erhobenen Lizenzgebühren und der öffentliche Zuschuss zum Betriebsbudget.

Digitalisierung und Architekturtheorie

Doch genauso wenig, wie sich ikonische Museumsarchitektur auf ihre Entstehungsbedingungen in einer globalisierten und digitalisierten Architekturproduktion reduzieren lässt, lässt sie sich auf ökonomische Verwertungszusammenhänge herunterbrechen, auch wenn sicherlich beides wesentliche Merkmale ihres Erscheinens im ausgehenden 20. Jahrhundert sind. Eine viel grundlegendere Ausgangsbedingung für den Erfolg ikonischer Architektur ist das Verhältnis von Digitalisierung der Architekturproduktion und Architekturtheorie.



Foyer
→ 186)
→ 187)

Travelator mit dem funktionalen Kunstwerk **Soft Interventions** von Hannes Priesch und Herta Kramer-Priesch

Im Jahr 2001 konstatierten die Herausgeber der Arch+, dass die „theoretische Architekturdebatte [seit einigen Jahren] erschöpft“ sei.²⁵ Rem Koolhaas zieht einige Jahre später nach und spitzt diese These zu: „[...] if you plot architectural publications, you will see a timeline that suggests Europeans and Americans were incredibly active in terms of producing architectural manifestos and architectural thinking, but that our thinking stopped in the 1970s.“²⁶ Das Buch *Learning from Las Vegas* von Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour aus dem Jahr 1972 situiert Koolhaas 40 Jahre später rückblickend ans Ende der produktiven Zeit westlicher Architekturtheorie.

Eine der größten Veränderungen der modernen Architekturgeschichte trifft auf diese Theorielosigkeit: die Technisierung und Digitalisierung architektonischer Produktion, die der Architektur völlig neue Werkzeuge und Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung stellt. Das Missverhältnis zwischen dem Rückgang theoretischer Perspektiven auf diese technischen Möglichkeiten und der Ausbreitung ebenjener zeigt sich u. a. auch darin, dass in den Versuchen der theoretischen Fassung von CAD, BIM und parametrischem Modellieren diese Werkzeuge selbst zur Theorie verklärt werden, die Handhabung des Werkzeugs also mit der Reflexion darüber verwechselt wird.²⁷

Die digital erzeugten Bilder und parametrischen Entwurfsmöglichkeiten verführen aus einem bestimmten Grund zu dieser Verwechslung bzw. Gleichsetzung von Theorie und Werkzeug. Sie bedeuten eine neue Zeitdimension für die Architekturproduktion: das Unmittelbare. Während Zeichnungen und Pläne immer vermittlungs- und interpretationsbedürftig sind und ihre Erstellung oder auch nur Kopie eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt, scheinen Renderings und 3-D-Modelle nicht nur ‚evident‘, sondern können auch, so die 3-D-Daten einmal erstellt sind, im Nu angepasst und diese Änderungen direkt gezeigt werden. Sie repräsentieren nicht, sie simulieren Architektur. Die Grenze zwischen Zeichnung und gebauter Architektur, zwischen Planung und Ausführung, zwischen Denken und Tun verschwimmt in der Simulation.²⁸

Bevor es die Möglichkeit der parametrischen 3-D-Modellierung gab, bedeutete jede Entwurfsänderung die relativ zeitintensive Erstellung neuer Zeichnungen. Jetzt kann der Entwurf durch die Änderung der Parameter (wenn das Modell einmal steht: durch nur wenige Klicks) unmittelbar nicht nur angepasst, sondern im gleichen Schritt auch visualisiert werden. Das Unmittelbare verleitet dazu, den Programmen und den von ihnen erzeugten Visualisierungen mehr Glauben zu schenken als dem eigenen Denken über die jeweilige Bauaufgabe. Als festgefügte Systeme scheinen die Programme ihre theoretische Erklärung gleich mitzuliefern. Auch die Simulation z. B. des umgebenden, real bereits vorhandenen Stadtraums scheint eine Ortsbesichtigung oder auch nur eine größere geistige Anstrengung, sich den Entwurf im Kontext des realen Stadtraums vorzustellen, obsolet zu machen. Das Denken über Architektur kann auf diese Weise leicht zu einem System werden, das Außeneinflüsse nur insoweit zulässt, als sie digitalisierbar sind.

Mit den neuen Programmen sind neue Formensprachen in der Architektur möglich, deren Grenzen durch den Fortschritt der Programmierung bestimmt zu werden scheinen,²⁹ nicht durch der Programmierung vorgeschaltete Manifeste und Theorien. Damit ist weder gesagt, dass CAD- oder Algorithmus-basierte Entwürfe nicht kreativ sind, noch dass Denken nur in vordigitalen Zeiten möglich gewesen wäre. Doch liegt die Vermutung nahe, dass die Unmittelbarkeit und Evidenz, die für den architektonischen



Info
→ 060)
Café
→ 061)

„Am Empfangstresen mag ich, dass er – ähnlich seiner vorherigen Funktion als Theke im Lokal – dem Herstellen von Beziehungen dient. An der Bar werden Getränke hinübergereicht, am Infodesk Informationen; der gern zitierte ‚verständnisvolle Barkeeper‘ verfügt idealerweise über die gleichen kommunikativen Fähigkeiten wie die Person an der Museumsinformation.“

Sabine Messner, Foyermanagement

Entwurfsprozess neu ist, sich leichter einer theoretischen und kritischen Analyse entzieht.

Die Theorielosigkeit zeitgenössischer Architektur drückt sich allerdings nicht nur in solchen Verwechslungen von Theorie und Gegenstand aus. Dafür wesentlich mitverantwortlich ist auch die Randstellung, in die Architekturtheorie, Methodologie und Philosophie im Architekturstudium spätestens seit dem sogenannten Bologna-Prozess sowohl an Universitäten als auch an Fachhochschulen gerückt werden. Dies geschieht zugunsten der Erlangung technischer Fähigkeiten (insbesondere CAD, BIM, Projektmanagement), die eigentlich eher dem Wesen einer Ausbildung als dem eines universitären Studiums entsprechen.³⁰

Diese Ausgangslage – Digitalisierung bei fehlender Theoretisierung – scheint fruchtbar für die immer neueren Formen ikonischer Architektur zu sein. Wie bei jeder Innovation werden zunächst all ihre (technischen) Möglichkeiten ausgereizt, bevor sie vom Podest des Neuen heruntergeholt und in die Alltäglichkeit eingereiht wird. Die technischen Möglichkeiten der Visualisierung und der parametrischen Modellierung sowie die Digitalisierung der Schnittstelle zwischen Planung und Ausführung machte eine nie da gewesene Palette möglicher Formen in der Architektur auf. Ikonische Formen sind auf einmal einfacher zu konzeptualisieren, darzustellen und umzusetzen als zu Zeiten Frank Lloyd Wrights – den dies dennoch nicht davon abhielt, ein ikonisches Museumsgebäude zu erschaffen, das bis heute die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten auslotet, wie man Kunst ausstellen kann. Digitalisierung ist keine *conditio sine qua non* der ikonischen Museumsarchitektur, hat auf diese aber einen wesentlichen Effekt. Das zeigt sich beispielhaft am Kunsthaus Graz, das Peter Cook zwar mit Stift und Papier und anhand physischer Modelle entwarf, es danach aber mit gängigen Programmen digital modellieren und komplett digital in die Werkplanung überführen ließ.³¹ Das New Yorker Guggenheim Museum und das Grazer Kunsthaus zeigen beide, dass Ikonizität durchaus nicht abhängig von der Digitalisierung der Architektur ist, die digitalen Entwurfsmöglichkeiten ikonische Formensprache aber erleichtern. Die gesamte Planungs- und Bauzeit des Kunsthauses lag bei dreieinhalb Jahren, die des Guggenheim Museums bei 16 Jahren.³²

→ Entwurf
173) 174)

Aufleben des Musealen

Die Theorielosigkeit der Architektur und ihre neuen technischen Möglichkeiten trafen auf ein sich schon länger abzeichnendes Aufleben des Musealen. Mit der einsetzenden Deindustrialisierung in den 1970er- und 1980er-Jahren lockten historische Ausstellungen in Deutschland, wo bis dahin Geschichtsmuseen eher von einem Bedeutungsverlust gekennzeichnet waren, noch nie da gewesene Besucherinnenscharen an. Zu den damaligen Publikumsmagneten gehörten beispielsweise die Landesausstellungen über die Staufer in Stuttgart und über die Preußen in Berlin.³³ Die Renaissance des Museums beschränkte sich keineswegs nur auf den deutschsprachigen Raum. Im angelsächsischen Raum zeigte sich dies nicht nur in steigenden Museumsneugründungen,³⁴ sondern auch in einer Hinwendung zu voraussetzungsfreien Vermittlungstechniken, durch die auch Menschen ohne vertiefte humanistische Bildung einen Zugang zu historischen Museen erhalten sollten.³⁵



„Für meine Tätigkeit, bei der die Menschen, die unser Haus besuchen, im Mittelpunkt stehen, ist diese offene und helle Atmosphäre ein prägender Faktor, der den Ersteindruck und die Kommunikation mit unseren Besucherinnen positiv beeinflusst. Die Glaswände begrenzen das **Erdgeschoss** sowohl in Richtung Lendkai als auch zum **Space04** und **Innenhof** und erlauben den Blick auf Esther Stockers **Wandarbeit Nr. 19**.“
→ 067)
→ 068)

Thomas Kirchmair, Foyermanagement

Aus betriebswirtschaftlicher Perspektive wird dieser Wandel der „institutions in the ‚business‘ of making aspects of heritage available“ als wichtiger Faktor in der Entwicklung des „heritage marketing“ gesehen.³⁶ In den 1980er-Jahren kommt mit dem Massentourismus auch die Freizeitökonomie auf. Die Deindustrialisierung hatte nicht nur stellenweise Massenarbeitslosigkeit, sondern auch den einkommenstechnischen „Fahrstuhleffekt“ zur Folge.³⁷ Massentourismus und Freizeitökonomie verstärken die Bedeutung der Vermarktung von Geschichte – dem Ausgangspunkt der Bereicherungsanalyse von Boltanski/Esquerre. Museen und damit auch ihre Gebäude wurden wieder wichtiger, ohne dass allerdings, wie oben skizziert, das eine oder das andere in seinem Wesen und seiner Bedeutung, seinen Funktionen und seinen Anforderungen eindeutig definiert wäre.

Das Museum ist trotz allem eine Instanz kultureller Selbstvergewisserung und Reflexion. Das Museum repräsentiert eine Deutungshoheit über Wissen(sbereiche), Ästhetik und Geschichte, die es im besten Fall reflexiv zur Disposition stellt. Das Museum bietet damit – auch für die Architektur – eine Reibungsfläche. Was schon mal als „Spielwiese“³⁸ der Architektinnen beschrieben wird, ist in Wirklichkeit unbekanntes Terrain, für das weder Architektinnen noch Museumsleute eine Karte haben. Ein Museum zu entwerfen bedeutet an vielen Stellen, auf Sicht zu fahren. Dass das Ergebnis dieses explorativen Vorgehens immer wieder auch ikonische Museumsbauten sind, liegt nicht nur an ökonomischen Verwertungszusammenhängen oder digitalisierten und globalisierten Entwurfsprozessen, sondern auch am Museum selbst: Es bietet eine Fläche zur gesellschaftlichen, kulturellen, ästhetischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung, also eine Fläche, die der Architektur als Disziplin abhandenzukommen scheint.

Museumsarchitektur als Experiment

Das Museum ist ein Ort des Diskurses, der in der Regel in engem Zusammenhang mit bestimmten wissenschaftlichen Disziplinen steht. Kunstmuseen – ob zeitgenössisch, modern oder altmeisterlich – rekrutieren ihr Personal überwiegend aus dem Fach Kunstgeschichte. Die Kataloge ihrer Ausstellungen gehorchen den entsprechenden wissenschaftlichen Standards, auch wenn das Zielpublikum nach Möglichkeit nicht nur Fachpublikum zu sein hat. Technische Museen sind oft mit Ingenieurinnen und Technikhistorikerinnen besetzt. Naturkundliche Museen dienen etwa mit ihren Spezimina immer noch als wissenschaftliche Forschungsstätten. Auch historische Museen stellen nicht nur aus, sondern forschen gemäß den Standards ihrer jeweiligen (Spezial-) Disziplin. Selbst wenn sich das Museum durch seinen rational-wissenschaftlichen Referenzrahmen nicht allein definieren lässt, so ist dieser doch ein Merkmal, das alle Museen auf der Welt gemein haben. Museen sind Orte, die eine Möglichkeit bieten, sich mit verschiedenen wissenschaftlichen Sichtweisen auf die Welt zu beschäftigen – oder zumindest mit diesem Anspruch antreten. Seit der Aufklärung ist die wissenschaftliche die prägende Sicht auf die Welt. Im Zuge der Aufklärung hat sich das Museum von den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance nicht nur zu einer eigenständigen wissenschaftlichen Institution, sondern, als dieser Wandel abgeschlossen war, auch zu einer eigenen Bauaufgabe entwickelt.



→ S. 49

Space04 mit Blick auf Esther Stockers Wandarbeit Nr. 19

Viel entscheidender als diese – sich auch in der Museumsarchitektur manifestierende – Entwicklung ist, dass mit der Verwissenschaftlichung der Welt und der Ausdifferenzierung akademischer Disziplinen im 18. und 19. Jahrhundert auch der Stellenwert philosophischer Erkenntnistheorie infrage gestellt wurde. Jürgen Habermas konstatiert, dass sich die Erkenntnistheorie mit der Spezialisierung der Wissenschaften in die Wissenschaftstheorie und in die Methodologie einzelner Fachbereiche auflöst.³⁹ Erkenntnistheorie ist nunmehr die Lehre davon, wie die Soziologie oder die Astrophysik, die Paläontologie oder die Entomologie experimentiert, forscht und neues Wissen generiert. Doch den Vormarsch der szientistischen Weltsicht, in der Welterkenntnis allein durch die Erkenntnisse wissenschaftlicher Spezialdisziplinen möglich ist und in der sich die Kant'sche Frage nach dem ‚Was kann ich wissen?‘ nur noch als Frage einzelner Disziplinen zeigt, sieht Habermas durchaus kritisch. Der Szientismus löste die philosophische (und die lange Zeit davon kaum zu trennende theologische) Erkenntnistheorie ab, die bislang leitgebend die Bedingungen menschlicher Wahrnehmung und menschlichen Wissens auslotete. Was auf welche Weise erkennbar ist und was nicht, beschränkt sich nun auf die Selbstreflexion jedes einzelnen Fachbereichs – auf seine jeweilige Methodologie. Eine alle Bereiche des menschlichen Lebens umfassende Beschäftigung mit den Bedingungen menschlicher Erkenntnis, dieses Alleinstellungsmerkmal der Philosophie, scheint laut Habermas zu verschwinden.⁴⁰

Für die Architektur ist diese Entwicklung durchaus problematisch, da ihre Methodologie wenig ausgeprägt ist.⁴¹ Das liegt auch am modernen Selbstverständnis des Faches, das sich nicht unbedingt als eine forschende Wissenschaft begreift.⁴² Je mehr sich die einst als Universaldisziplin verstandene Architektur, die sich als solche methodologisch bei ihren Nachbardisziplinen bedient hat (wesentlich eben bei der Philosophie, aber auch bei der Soziologie, den Ingenieurwissenschaften, der Physik u. ä.), auf ihre technischen Fähigkeiten und ihre Praxiskompetenz konzentriert, umso mehr schwinden ihre Fähigkeiten zur theoretischen und methodologischen Selbstreflexion.

In all seiner inhaltlichen und funktionalen Komplexität rüttelt das Museum als wenig definierte Bauaufgabe an der jüngsten Theorielosigkeit, mangelnden Methodologie und digitalen Hochrüstung der Architektur. Gleichzeitig rüttelt die Architektur mit ihrem auf die Praxis gerichteten Entwurfsdenken, ihrer Kompetenz der Komplexitätsreduktion durch Visualisierung und ihrer radikal fachfremden Außenperspektive an der oftmals nicht vorhandenen oder zu eingefahrenen räumlichen und institutionellen Reflexionskompetenz des Museums. Die neuere Museumsarchitektur ist durch diese Ausgangssituation auf vielen Ebenen als Experiment zu sehen, das sowohl vor als auch während der Planungszeit genauso wie nach der Fertigstellung heftige Kontroversen auslösen kann.

Das Kunsthaus Graz, diese „calculated uncertainty“,⁴³ ist dafür ein gutes Beispiel. Als Verkörperung einer historischen Architektur-Utopie (Archigram) hat es nicht nur das Verhältnis zwischen Theorie/Utopie und Praxis neu ausgelotet. Auch der Umgang mit dem UNESCO-Weltkulturerbe der Grazer Altstadt hat experimentelle Züge. Im Inneren fordert die Ausstellungsfläche, die als Anti-White-Cube nur unzureichend beschrieben ist, ihren Tribut an die Experimentierfreudigkeit der Kuratorinnen.

Die Guggenheim-Museen in New York, Bilbao und Abu Dhabi sind ebenfalls Beispiele für die Reibungsfläche, welche die Architektur im Museum und umgekehrt das Museum



Hanspeter Hofmann ging in der Ausstellung **Bonheur automatique** der Frage nach, wie sich quasi-mechanische Schnittstellen zwischen Mensch und Welt kreativ nutzen lassen. Zu diesem Zweck betrieb Hofmann eine Woche lang im **Space04** – jenem Raum, der hauptsächlich für Veranstaltungen genutzt wird – eine Druckwerkstatt. Auf Basis bereits vorproduzierter Grafik, die der Künstler vor Ort mithilfe einer Druckmaschine überarbeitete, wurden die täglich anfallenden Informationen und Bilder in den Werkprozess integriert und verarbeitet.

Die so entstandenen Bilder applizierte Hofmann an die Wände des Raums, sodass in einem sich ständig entwickelnden Prozess nicht nur eine künstlerische Verwucherung und Verwachsung mit Tagesaktualität entstand, sondern auch grundsätzliche Fragen über den Transfer von künstlerischen Werkkategorien zwischen Druckgrafik, Malerei, Performance und Installation erörtert wurden.

Hanspeter Hofmann. Bonheur automatique

in der Architektur finden kann. Die Rampe des New Yorker Museums stellt neue Perspektiven auf die Verbindung von Kunst und Raum her. Das Museum in Bilbao ist der erste ernsthafte Versuch eines neuen Business-Modells im Kulturbereich und hat zudem Räume mit Maßen geschaffen, die auch solche Großplastiken aufnehmen können, die sonst nur unter freiem Himmel stehen. Die Filiale in Abu Dhabi wiederum erweitert den experimentellen Expansionsansatz um den Kontext einer Region, die keine museale Tradition hat.

Dass sich das Experimentelle ikonischer Museumsarchitektur nicht nur auf Kunstmuseen beschränkt, zeigt etwa das Mercedes-Benz-Museum in Stuttgart, wo durch die zugrunde liegende Doppelhelix-Struktur nicht nur baulich und statisch Neuland beschritten wurde, sondern auch die Verwebung von musealem Storytelling und Architektur beispiellos war. Auch das Musée du Quai Branly in Paris ist ein solches Beispiel, in dem durch die besondere Verbindung von Architektur und Umgang mit Exponaten Neues entstand, das den museologischen Diskurs dauerhaft beeinflusste. Das kulturhistorische Ruhr Museum in Essen wiederum tarierte durch die Umnutzung eines stillgelegten Zechengebäudes das Verhältnis von Denkmalschutz, Exponatpräsentation und Strukturwandel neu aus – mit dem von Rem Koolhaas ikonisch gesetzten neuen Zugang über eine leuchtende Rolltreppe. Eine neue Architektur führt oft zu einem museologischen Umdenken, wie es keine Wechselausstellung oder Neuausrichtung der Dauerausstellung leisten könnte.

Umgekehrt heißt es für die Architektur, dass sie eindeutige Stellungnahmen und kritische Auseinandersetzungen im Museumsbereich kaum vermeiden kann – selbst wenn sie sich in anderen Bereichen, z. B. in kritischen Diskursen über Wohnen und Arbeiten, über urbanes Zusammenleben, Lernen, Gesundheit und Sicherheit nicht mehr systematisch und theoriebildend zu Wort meldet. Wenn sonst Profitinteressen der Auftraggeberinnen und der nächste Auftrag für das eigene Büro entwurfsbestimmender sein können als das Wesen der jeweiligen Bauaufgabe: Das Museum ist trotz Bereicherungslogik davon entkoppelt, zumal es trotz Museumsboom eine seltene Bauaufgabe bleibt. Es ist daher zu vermuten, dass man in jedem ikonischen Museumsbau(projekt) explorative und experimentelle Ansätze findet, die wiederum Rückschlüsse sowohl auf die gesellschaftliche Stellung der Institution Museum als auch auf den Status quo der Architektur zulassen.

Auch wenn viele ikonische Museumsarchitekturen ‚nur‘ ein Experiment mit der Form und dem baulich Möglichen wagen, hat sich ikonische Architektur gerade auch deshalb so oft mit dem Museum verbünden können, weil das Museum ein Ort der Auseinandersetzung mit unserer Wahrnehmung der Welt ist. Als Erkenntnisinstitution ist das Museum ein Vermittler von und zwischen Weltbildern, ein Raum, in dem verschiedene Anschauungen aufeinandertreffen können. Es fordert zum Innehalten und zur kritischen Stellungnahme auf. Dementsprechend muss sich die Errichtung dieses Raumes mit der Frage befassen, was die Bedingungen unserer Wahrnehmung sind. Inwieweit die Architektur auf die epistemischen Prozesse im Museum zurückwirkt und damit auch zur Methodologie der mit ihm verbundenen Fächer beiträgt, bleibt zu untersuchen. Sicher ist hingegen, dass sich der Zusammenhang zwischen Architektur und Erkenntnis gerade anhand der Reibungsfläche analysieren lässt, welche das Museum für die Architektur bietet.



In der Tanzperformance **ONÍRICA** schuf Marta Navaridas ein körperlich intensives und visuell eindrucksvolles Spiel zwischen drei Performerinnen, bei dem sich emotionale und physische Zustände als Live-Zeichnung manifestierten. Die Tänzerinnen bewegten sich innerhalb eines choreografisch wie räumlich festgelegten Rahmens, der im Veranstaltungsraum installiert worden war, wobei sie Wände, Boden und Decke kontinuierlich mit blauem Edding-Stift bemalten.

ONÍRICA. Eine Tanzinstallation von Marta Navaridas

- 1 Das Museum ist eine vergleichsweise junge Bauaufgabe. Wenn man Eigenständigkeit, Öffentlichkeit und Zweckgebundenheit als wesentliche Kriterien für die Definition der Bauaufgabe Museum annimmt, ist die Dulwich Picture Gallery (1817 von Sir John Soane im südlichen London für zwei private Sammler errichtet, die das Museum an das Dulwich College spendeten) das erste Museumsgebäude überhaupt. Das Kasseler Fridericianum (1776) wird zwar oft als erstes Museumsgebäude angeführt, allerdings war es immer noch durch einen Gang mit dem Schloss verbunden, sodass der Bauherr Landgraf Friedrich II. ungehindert das Museum als sein privates Studierzimmer nutzen konnte. Zwar hatte es, wie auch zuvor schon die Düsseldorfer Gemädegalerie (1714) einen Außen- eingang, doch war der öffentliche Zugang vom Wohlwollen des Herrschers abhängig.
- 2 „A specter is haunting the global village – the specter of the iconic building. In the last ten years a new type of architecture has emerged. Driven by social forces, the demand for instant fame and economic growth, the expressive landmark has challenged the previous tradition of the architectural monument. In the past, important public buildings, such as the cathedral and the city hall, expressed shared meaning and conveyed it through well-known conventions.“ (Charles Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London 2005, S. 7). Der Begriff „signature architecture“ ist der ikonischen Architektur verwandt, wird aber eher pejorativ verwendet.
- 3 Ebda.
- 4 Zur Bedeutung der Metapher für (ikonische) Architektur s. den Beitrag von Sophia Walk in diesem Band. → S. 219
- 5 Die Verbindung zwischen Emotion und ikonischer Architektur stellt Anselm Wagner her, der sie untrennbar von der Berichterstattung über diese Architektur sieht: „welche tiefen Emotionen ein populäres *iconic building* [auszulösen vermag], das mit allen Mitteln (neo-)romantischer Inszenierung arbeitet und auch über ein entsprechendes Medienecho verfügt“. (Anselm Wagner, „Architektur und Emotion. Eine Skizze“, in: *Archimaera*, 8/2019, S. 9–32).
- 6 Das gilt selbstverständlich auch für andere Arten von Exponaten, auch wenn sich hier einige der ökonomischen Strukturen unterscheiden. Ein Eames-Stuhl in einer Ausstellung eines Museums für angewandte Kunst hat immer noch einen werblichen und damit wertsteigernden Effekt, auch wenn der ausgestellte Stuhl der kapitalistischen Verwertung entzogen ist. Ein archäologisches Exponat wurde vor seiner musealen Karriere höchstwahrscheinlich auf dem Antiquitätenmarkt gehandelt, der dem Markt für zeitgenössische Kunst ähnlich ist, aber von anderen Akteurinnen und Wissensbereichen beherrscht wird. Vgl. hierzu auch die *Rubbish Theory* von Michael Thompson, insbesondere die performativen Anteile, die im Kreislauf der Wertzuschreibung von Dingen eine Rolle spielt (Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, London 2017, S. 113).
- 7 Vgl. Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 2002 [1968], S. 300.
- 8 Vgl. Pablo v. Frankenberg, *Die Internationalisierung der Museumsarchitektur. Voraussetzungen, Strukturen, Tendenzen*, Berlin 2013, S. 1–2.
- 9 Ein Beispiel für diese Ausnahme wäre das Dänische Architekturzentrum in Kopenhagen, das neben anderen Funktionen auch ein Museum beherbergt. Hier wurde mit dem Architektenteam von OMA zusammen das Briefing für das gesamte Gebäude entworfen, das als für alle verbindliche und akzeptierte Grundlage des darauffolgenden Planungs- und Bauprozesses diente.
- 10 Vgl. Frankenberg, 2013 (wie Anm. 8), S. 116–120.
- 11 Vgl. Frankenberg, 2013 (wie Anm. 8), S. 244.
- 12 Die strukturellen Bedingungen dieses Prinzips untersuchten Pierre Bourdieu und Alain Darbel bereits in der Prä-Internet-Ära. Die Ergebnisse dieser empirischen Untersuchung können auch als eine Verstehensgrundlage für die massenhaft auf Instagram und ähnlichen Kanälen geposteten Bildern von Museumsgebäuden und Kunstwerken gelesen werden (Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *Die Liebe zur Kunst*, Konstanz 2006 [1966]).
- 13 Vgl. Gunnar Eliasson, *Advanced Public Procurement as Industrial Policy: The Aircraft Industry as a Technical University*, New York u. a. 2010, S. 221; Nikola Marinčić, *Computational Models in Architecture*, Basel 2019, S. 98–99; Timothy Lenoir, Casey Alt, „Ströme, Prozesse, Falten. Überlagerungen zwischen Bioinformatik und zeitgenössischer Architektur“, in: Henning Schmidgen, Peter Geimer, Sven Dierig (Hg.), *Kultur im Experiment*, Berlin 2004, S. 37–81, hier: 59–62. Die Website des Museums weist bis heute stolz auf diesen innovativen Technologietransfer hin: www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-building/the-construction (17.03.2020).
- 14 Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, Bereicherung. *Eine Kritik der Ware*, Berlin 2018, S. 15.
- 15 Ebda., S. 16.
- 16 Ebda., S. 85, vgl. auch www.monopol-magazin.de/aries-maja-hoffmann?slide=2 (18.03.2020).
- 17 Leslie Sklair, „Iconic Architecture and the Culture-Ideology of Consumerism“, in: *Theory, Culture & Society*, Jg. 27, Nr. 5, 2010, S. 135–159, hier: 155.
- 18 Vgl. z. B. die Rolle des Museums für die Schaffung öffentlicher Räume am Arabischen Golf, Frankenberg, 2013 (wie Anm. 8, S. 127 ff.).
- 19 Der Wert eines solchen Wahrzeichens ist schwer zu ermitteln. Dass er die Anschaffungskosten des Museumsgebäudes beizeiten bei Weitem übersteigt, zeigt eine interne Analyse der Daimler AG (vormals DaimlerChrysler), welche die Berichterstattung, die das Mercedes-Benz Museum von UNStudio auslöste, mit den Kosten gegenrechnete, die für denselben Platz in den entsprechenden Medien als Werbeanzeige fällig gewesen wären. Die Baukosten hatten sich in dieser Rechnung schon nach wenigen Jahren amortisiert. Das Guggenheim Museum Bilbao ist sich seines Wertes ebenfalls sehr bewusst. Als der in Bilbao stationierte italienische Künstler



Shop
 → 059)

„Das Bücherregal, das Vito Acconci für die Buchhandlung Walther König anlässlich der documenta IX von 1992 designte, stellt hier in Graz eine Verbindung zu der von Acconci entworfenen Murinsel her. Das Regal hat der Besucherin einen Ort im Haus erschlossen, der vorher nicht in dieser Form sichtbar gewesen ist.“

Claus Sondergelt, Shopbetreiber

- 20 Z. B. in China und am Arabischen Golf, s. Frankenberg, 2013 (wie Anm. 8).
- 21 „Architecture in its ambitious form no longer builds anything but monsters, in that they no longer testify to the integrity of a town, but to its disintegration; not to its organic nature, but to its disorganisation. They do not give rhythm to the town and its exchanges, they are dumped on it like space debris fallen from some unknown disaster.“ (Jean Baudrillard, „The Indifference of Space“, in: Francesco Proto (Hg.), *Mass, Identity, Architecture. Architectural Writings of Jean Baudrillard*, West Sussex 2006, S. 71–80, hier: 77).
- 22 Eine Äußerung, die der chinesische Präsident Xi Jinping 2014 auf einem offiziellen Symposium für Kunst und Literatur tätigte und die 2016 in eine Direktive der chinesischen Regierung floss (www.nytimes.com/2016/02/23/world/asia/china-weird-architecture.html, 18.02.2020).
- 23 Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt/Main 1997, S. 87.
- 24 Eine interessante Randnotiz ist dabei, dass das *board of trustees* der Guggenheim Foundation aus immer mehr Immobilienmagnaten besteht: www.nytimes.com/2005/04/27/arts/design/a-museum-visionary-envisions-more.html (03.03.2020).
- 25 Hans-Joachim Dahms u. a., „Neuer Pragmatismus in der Architektur“, in: *Arch+*, 156/2001, S. 26. Die gesamte Ausgabe 156 der *Arch+* ist dem Versuch gewidmet, inwieweit der (vor allem amerikanische) philosophische Pragmatismus Leitlinien für eine neue Architekturtheorie bereitstellen könnte.
- 26 Rem Koolhaas, „Preservation Is Overtaking Us“, in: Jordan Carver (Hg.), *GSAPP Transcripts*, New York 2014. Zitiert nach der Online-Version: www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us (20.02.2020).
- 27 So z. B. Patrick Schumacher, „Parametricism. A New Global Style for Architecture and Urban Design“, in: *AD Architectural Design*, Vol. 79/4, 2009, S. 14–23. Ein gutes Beispiel liefern auch Lenoir/Alt, die in ihrem Aufsatz Peter Eisenman als einen der wenigen Architekten identifizieren, der CAD an der Wende zum 21. Jahrhundert nicht nur als Werkzeug, sondern zur Neudefinition der Architektur einsetze. Gleichzeitig verraten folgende Sätze, wie wenig dieser Ansatz auf ein theoretisches Fundament zurückgreift oder zu einem solchen führt:
- 28 „If architecture loses the idea of representation, how will buildings acquire meaning?“ (David Ross Scheer, *The Death of Drawing: Architecture in the Age of Simulation*, London/New York 2014, S. 13) Diese fatalistische Frage stellt sich so lange nicht, wie Werkzeug und Theorie nicht miteinander verwechselt werden.
- 29 Jeremy Till glaubt das Problem des technischen Determinismus in der Architektur schon in der Ausbildung der Architektenschaft zu erkennen (vgl. Jeremy Till, *Architecture Depends*, Cambridge/London 2009, S. 15).
- 30 Vgl. dazu auch Pablo v. Frankenberg, „Architecture as Science: Add on or Autonomous“, in: Juan Almarza Anwandter u. a. (Hg.), *Vom Suffix zur Agenda. Forum Architekturwissenschaft*, Berlin 2021.
- 31 Die komplexe Form des Gebäudes wurde mit Rhinoceros 3-D und Microstation modelliert, die Werkplanung dann mithilfe von AutoCAD erstellt.
- 32 Die längere Planungs- und Bauzeit des New Yorker Guggenheim Museums lag an einer Reihe von Faktoren, u. a. dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der folgenden Inflation in Amerika, dem Tod der Mäzeninnen und den Streitereien zwischen der Initiatorin Hilla v. Rebay und den Nachfahren Solomon R. Guggenheims. Dennoch können sich auch Laiinnen vorstellen, welche Herausforderung die händische Berechnung des Gebäudes darstellte, das als Computermodell gerade auch in der Ausführung wesentlich einfacher zu handhaben gewesen wäre. Heutzutage schrecken Planerinnen und Bauherrinnen durch diese Möglichkeit sehr viel weniger vor exaltierten Formen zurück. Durch computergestützte Simulation des Bauwerks ist es zudem einfacher, das Gebäude nicht nur im Entwurfsstadium zu kommunizieren, sondern auch jede kleine Änderung auf dem Weg bis zur Fertigstellung direkt zu visualisieren.
- 33 Vgl. dazu Anke te Heesen, Mario Schulze, Vincent Dold (Hg.), *Museumskrise und Ausstellungserfolg. Die Entwicklung der Geschichtsausstellung in den Siebzigern*, Berlin 2015.
- 34 „[...] in the 1970s in the United Kingdom, a new museum opened every second week“ (Allan Hepburn, *Enchanted Objects: Visual Art in Contemporary Fiction*, Toronto/Buffalo, London 2010).



Aufnahme von Georg Weinseiss

- 35 Das zumindest strebte Philip Coombs, der erste amerikanische Staatssekretär für Bildung und Kultur unter John F. Kennedy, an, vgl. Philip H. Coombs, *The World Educational Crisis: A Systems Analysis*, Oxford 1968.
- 36 Shashi Misiura, *Heritage Marketing*, Oxford / Burlington 2006, S. 3–5.
- 37 Bei dem nach Ulrich Beck alle gesellschaftlichen Schichten eine ‚Etagé‘ nach oben fahren, was allerdings für die verschiedenen Schichten unterschiedliche Bedeutung hat und tendenziell einer gesellschaftlichen Individualisierung Vorschub geleistet hat (Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main 1986, S. 122). Dass nach und während dieses Sozialwandels historische Ausstellungen wieder en vogue sind, verwundert nicht. Die Distinktionsleistung des Museumsbesuchs geht hier mit der Suche nach den eigenen Wurzeln einher, gerade bei einer Preußenausstellung in Berlin und einer Stauferausstellung in Stuttgart.
- 38 Vittorio M. Lampugnani, „Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre“, in: Vittorio M. Lampugnani, Angeli Sachs (Hg.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*, München, London, New York 1999, S. 11–14, hier: 14.
- 39 Vgl. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt/Main 1968.
- 40 Vgl. dazu Jürgen Habermas, *Auch eine Geschichte der Philosophie. Band 1: Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*, Berlin 2019. Hierin geht Habermas der Frage nach, was die Aufgabe der Philosophie ist, wenn sie sich durch die Spezialisierung der Wissenschaften nicht zur Dienstleisterin der Kognitionswissenschaften oder bloßen Verwalterin ihrer eigenen Geschichte machen möchte.
- 41 Vgl. dazu auch Georg Franck, „Die Architektur: eine Wissenschaft?“, in: *Der Architekt*, 1/2009, S. 28–35. „Eine Wissenschaft im Sinne der Wissenschaftstheorie ist die Architektur gewiss nicht“, schreibt Franck dort (S. 28) und nimmt diese Feststellung als Ausgangspunkt einer differenzierten Betrachtung der wissenschaftlichen Ambitionen der Architektur.
- 42 Das zeigt sich nicht zuletzt auch daran, dass sich zwischen mehreren deutschen Universitäten ein „Netzwerk Architekturwissenschaft“ herausbilden konnte, das die „Architekturwissenschaft“ durchaus als eigenständige Disziplin neben der Architektur zu begreifen bereit ist. Vgl. dazu Juan Almarza Anwandter u. a. (Hg.), *Vom Suffix zur Agenda. Forum Architekturwissenschaft*, Berlin 2021).
- 43 Cedric Price, Klappentext, in: Peter Cook, Colin Fournier, Dieter Bogner (Hg.), *Friendly Alien. Kunsthaus Graz*, Ostfildern 2004.