

Zwischen Funktion und Wirkung

Zur aktuellen Situation der Museumsarchitektur in Deutschland

Pablo von Frankenberg

Einleitung: Museumsarchitektur und Gesellschaft

Spätestens seit Ende der 1990er-Jahre ist die Architektur für das Museum jenseits ihrer funktionalen Aspekte zu einer eigenständigen Größe geworden. Gerade in den vergangenen zehn Jahren wurden kontinuierlich neue Museumsgebäude errichtet,¹ an die sehr verschiedenartige Interessen und Erwartungen geknüpft sind. Architekten sehen in der vermeintlich wenig spezifizierten Bauaufgabe „Museum“ ein imageträchtiges Experimentierfeld.² Museumsleiter erkennen die Möglichkeit, über eine neue Architektur ihrem Museum international Aufmerksamkeit zu verschaffen. Kommunale (Kultur-)Politiker wollen über einen spektakulären Museumsbau ihrer Stadt zu neuem Ansehen und wirtschaftlichem Aufschwung verhelfen. Private Sammler finden in der an den Bau eines eigenen Gebäudes gebundenen Stiftung ihrer Sammlung ein geeignetes Mittel, um ihr Ansehen als Mäzen und den Wert ihrer Sammlung zu steigern. Die Planungen für ein Museumsgebäude stoßen oft auf ein kontroverses Echo in der Presse und in der Öffentlichkeit. Historisch betrachtet ist dies nichts Neues.³ Neu allerdings ist die hohe Erwartungshaltung sowohl von Seiten der verschiedenen Interessenvertreter als auch von der (internationalen) Architekturkritik an Museumsprojekten in verschiedenen Teilen der Welt.⁴ Der an Museen herangetragene gesellschaftliche Auftrag weitet sich so auf ihre Architektur aus.

Wenn man Architektur mit Anthony Giddens allgemein als „*Bezugsrahmen von und für [soziale] Interaktionen*“ begreift,⁵ nimmt die zeitgenössische Museumsarchitektur dabei eine besondere Stellung ein. Es ist anzunehmen, dass gerade durch die Expressivität und architektonische Innovation von Museumsgebäuden Impulse für die Aushandlung eines gesellschaftlichen Selbstverständnisses gesetzt werden. Die künstlerische Offenheit und das gestalterisch Neue der Museumsgebäude erweitern die Möglichkeiten sozialer Interaktion. Sie erweitern den ideellen Spielraum

einer Gesellschaft und ermöglichen die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Vorstellungen, Idealen und Wünschen.

In der deutschen, aber auch in der angelsächsischen Museumsforschung spielt die Museumsarchitektur bisher nur eine marginale Rolle. Empirische Studien, die Erkenntnisse über die Bedeutung der zeitgenössischen Museumsarchitektur für die Institution Museum und ihre gesellschaftliche Rolle liefern, fehlen weit gehend.⁶ Auch ist über den Entstehungsprozess und die Rolle der einzelnen beteiligten Akteure wenig bekannt. Diese Forschungslücke trägt mit dazu bei, dass Museen oftmals keine Erfahrung mit den Abläufen und Herausforderungen eines Bauprojekts haben. Im Netzwerk der am Museumsbau beteiligten Interessenvertreter rückt die Position des Museums dadurch schnell in den Hintergrund.

Vorgehensweise: Fallzentrierte Analyse von Interviews und Architekturkritiken

Im Folgenden soll anhand von drei aktuellen Beispielen (das Mercedes-Benz Museum in Stuttgart, das Ruhr Museum in Essen und das Museum Kolumba in Köln) die gegenwärtige Situation der Museumsarchitektur in Deutschland untersucht werden. Dafür werden Ausschnitte aus drei leitfadengestützten Interviews mit den jeweiligen Museumsleitern beziehungsweise der für Neubau und Ausstellung verantwortlichen Personen ausgewertet. Dies wird ergänzt um eine Analyse der Architekturkritiken, die zu den einzelnen Museen in den Feuilletons überregionaler deutschsprachiger Tageszeitungen und in der architektonischen Fachpresse veröffentlicht wurden.⁷ Auf diese Weise kann die im Sinn Friedrich Tenbrucks *repräsentative*, also der individuellen Wahrnehmung Orientierung bietende kritische Einordnung der Museumsgebäude durch die Architekturkritik erfasst und mit der Eigenwahrnehmung der Museen kontrastiert werden.⁸ Die drei ausgewählten Museumsbauten

stehen beispielhaft für wesentliche Richtungen des Museumsbaus in Deutschland, da sie sich durch eine jeweils sehr spezifische architektonische Ausrichtung auszeichnen – ausladende Formensprache (Mercedes-Benz Museum), Umnutzung / Weiterbau eines historischen Bestands (Ruhr Museum), reduktionistische Gestaltung (Kolumba).⁹

Die drei Museumsgebäude

Das Mercedes-Benz Museum wurde 2006 nach den Plänen des Amsterdamer Architekturbüros UNStudio errichtet. Der Museums- und Ausstellungsgestalter HG Merz war beim Neubau mit allen die Ausstellung und die Architektur betreffenden Entscheidungen betraut. Deshalb wurde hier Markus Betz interviewt, der von Seiten des Ausstellungsgestalters für die Entstehung des Museums verantwortlich war.¹⁰

Das Ruhr Museum wurde im Januar 2010 in der schon 2006 restaurierten und umgebauten Kohlenwäsche der zum Weltkulturerbe ernannten Zeche Zollverein in Essen eröffnet. Der mit dem Masterplan für das gesamte Zechengebiet betraute Rem Koolhaas und Heinrich Böll, der schon zahlreiche Restaurierungsmaßnahmen auf Zollverein vorgenommen hat, wurden mit dem Umbau beauftragt. Im Gespräch mit Ulrich Borsdorf, dem damaligen Direktor des Ruhr Museums, war die kontrovers geführte Debatte über die neue Nutzung der alten, denkmalgeschützten Bestände auf Zollverein immer wieder Thema.

Kolumba¹¹ ist das 2007 in einem Gebäude von Peter Zumthor wiedereröffnete Kunstmuseum des Erzbistums Köln. Das Gebäude schließt ein archäologisches Grabungsfeld, eine Kirchenruine und eine sich noch im Betrieb befindende Kapelle ein. Für dieses Fallbeispiel wurde Stefan Kraus, der Leiter von Kolumba, interviewt.

Die Architektur aus Sicht der Museumsleiter

Im Interview betont Markus Betz, dass das Gebäude des Mercedes-Benz Museums aus der Konzeption der Ausstellung heraus entstanden sei. Die Architekten von UNStudio haben „unserem Museum eine Hülle gegeben. Nicht, dass wir das Gebäude bespielen, wie wir es sonst immer haben, sondern UNStudio haben eigentlich nur einen Wetterschutz um unsere Ausstellung gebaut“. Umgekehrt sei die Ausstellung aber auch als Konsequenz aus der Architektur von UNStudio hervorgegangen: „So ein Haus zu bespielen ist extrem schwierig, weil es durch seine expressive Form viele Parameter definiert. Das heißt, unsere Spielflächen waren relativ beschränkt. In so komischen Grundrissen etwas gestalterisch Anspruchsvolles hinzukriegen, ist nicht einfach.

Allerdings hat es aber, nachdem wir diese Nuss geknackt haben, wiederum einen Benefit reingespielt, weil diese Schraubbewegung und Allsichtigkeit, diese Blickbeziehungen sich als das eigentlich Tolle und Charmante an dem Haus herausgestellt haben.“

Die Komplexität der Beziehung von Architektur und Museum wurde also weder durch die enge Beteiligung der Museumsmacher an der Entstehung des Gebäudes noch durch ihre eigene architektonische Expertise reduziert. Der „Wetterschutz“ als bewusst untertreibende Formulierung soll den großen Einfluss zeigen, den die museale auf die architektonische Perspektive von Anfang an hatte. Als es aber darum ging, im fertigen Gebäude die Ausstellung zu installieren, mussten die Museumsmacher neu ansetzen und von der Materialität des Gebäudes ausgehen, nach der sich die inhaltlichen Parameter der Ausstellung stellenweise zu richten hatten.

Das Ruhr Museum ist ein hauptsächlich kulturhistorisches und naturwissenschaftliches Museum mit lokalem Schwerpunkt auf dem Ruhrgebiet. Dennoch sagt der Museumsdirektor Ulrich Borsdorf im Interview, dass er der Kohlenwäsche, die als Teil der Zeche Zollverein ein für das Ruhrgebiet geschichtsträchtiger Standort ist, anfangs nicht nur zugeneigt war: „Ich war durchaus nicht unbedingt für einen umgenutzten alten Bau, weil ich mir auch gut vorstellen konnte, dass wir einen Neubau erhalten. Für die Attraktivität des Museums hätten wir aber keine bessere Entscheidung treffen können, als in die Kohlenwäsche zu gehen.“

Als Begründung für die Bevorzugung eines Neubaus gibt Borsdorf vorwiegend pragmatische Gesichtspunkte (Klima, Licht et cetera) an, was er wie folgt einschränkt: „Wenn aber ein Neubau gekommen wäre, der keinerlei architektonische Attraktivität hätte, dann hätte ich mich sofort für die Kohlenwäsche entschieden.“ Die Attraktivität der Architektur kann also in der Bewertung eines neuen Standorts für das Museum einen höheren Stellenwert haben als die klimatischen, lichttechnischen und denkmalpflegerischen Probleme, die sich aus der Umnutzung eines historischen Bestands ergeben. Die Kohlenwäsche sei durch die Umnutzung zum „Exponat Nummer eins“ des Museums geworden, wodurch die Dauerausstellung des Ruhr Museums eine größere Bedeutung bekommen habe. Das Gebäude hatte auch nach dem für das Museum erfolgten Umbau einen großen Einfluss auf die formale und inhaltliche Gestaltung der Ausstellung: „Wir hatten allerdings bei dem Grundriss und den Volumina Dinge, die uns das Gebäude vorschreibt, weil das Gebäude nicht anders funktioniert. Darauf haben wir

reagiert. Wir haben nicht nur gesagt, wie die Vitrinen aussehen müssen, sondern was hat dieser Raum, was bietet er, was hat er für eine Seele.“

Ganz konkret führte die durch die Struktur des Gebäudes vorgegebene Unmöglichkeit, die obersten und ersten Ausstellungsräume museumsgerecht zu klimatisieren, dazu, dass die Ausstellung mit den am wenigsten empfindlichen Objekten und so die chronologische Ordnung mit der Gegenwart anfang. Der Umbau sei „immer ein Kompromiss zwischen dem Gebäude und unseren Anforderungen“ gewesen.

Für den Neubau von Kolumba hat sich das Museumsteam sechs Jahre lang mit der Auswahl des Architekten beschäftigt. Die eigentliche Planungs- und Bauzeit dauerte dann weitere zehn Jahre, da das Museum die Architektur in enger Absprache mit Peter Zumthor entwickelte. Während der Planungs- und in der Bauphase ist es Kraus darum gegangen, das Verhältnis zwischen Museum und Architektur auszuloten, um einen spezifischen Raum für die Kunst zu schaffen. Eine leitgebende Frage sei dabei gewesen: „Wie schafft man es, ein Gebäude zu haben, das selbst schon einem Kunstanspruch gerecht wird? Wie kann dann dieses Gebäude dennoch einen Zweck erfüllen, dennoch dienen? Ich weiß bis heute nicht, ob Peter Zumthor es akzeptieren würde, wenn ich sage, dass seine Architektur dient. Ich kann nur sagen, dass sie es tut. Sie dient, obwohl sie, oder vielleicht sogar, weil sie – das ist der Widerspruch, den man da denken muss – so stark ist.“

Dabei vertritt Kraus die Auffassung, dass es eine Trennung von funktionalen und expressiven Elementen an sich nicht gebe, sondern dass expressive Elemente immer auch in ihrer Funktionalität beachtet werden müssten. Er führt dafür das Beispiel einer Steckdose in einer Wand an, die einerseits für die Funktionalität eines Raums entscheidend ist, andererseits aber einen ästhetischen Einfluss auf diesen Raum ausübt: „Die Funktion der Wand ist nicht zu trennen von ihrer ästhetischen Qualität. Wenn ich weiß, dass die ästhetische Qualität besser ist ohne die Steckdose, dann ist die nicht vorhandene Steckdose eine Funktion, ist die nicht vorhandene Steckdose ein dienendes Element. Durch den Begriff des Dienens wird die Selbstständigkeit der Architektur in keiner Weise geschmälert. Im Gegenteil, sie kann in ihrer Präzision sogar gesteigert werden.“

Bei einer dienenden Architektur denkt Kraus also keineswegs an die Neutralität des *white cube*, sondern an die Nutzung der Möglichkeiten, die ein gebauter Raum für das Ausstellen von Kunstwerken bietet.



Das Mercedes-Benz Museum in Stuttgart von UNStudio.
© Daimler AG.

Die Museumsgebäude aus Sicht der Architekturkritik

Wendet man sich den Fachkritiken zu, fällt für alle drei Museen die Häufung metaphorischer Vergleiche ins Auge. Das Mercedes-Benz Museum wird als „kraftvoll“ (*Bauwelt* 17/06, S. 34) und wie die „Wangen einer Kurbelwelle“ (*Bauwelt* 15/02, S. 9) beschrieben. Es sei eine „unwirkliche Anderwelt“ und eine „Feier mit Pomp und Circumstance“ (*dbz* 5/06, o. S.).¹² Auch die Architekturkritiken der Feuilletons überregionaler Tageszeitungen sind von einer Fülle metaphorischer Beschreibungen gekennzeichnet („zu Beton erstarrter Wirbelsturm“, *taz* vom 19. Mai 2006; „Knäuel“, *SZ* vom 6. Mai 2006; „kryptoanthroposophische Welle, die die Ebenen durcheinanderspült“, *FAZ* vom 22. April 2002; „vom Himmel gefallenes, außerirdisches Riesenmetallherz“, *FAS* vom 21. Mai 2006). Das Ruhr Museum werde „zu einer vibrierenden Eigenwelt mit filmischen Qualitäten“ (*Bauwelt* 32/06, S. 19), und sei durch ein „suggestives romantisch-düsteres Interieur“ (*Bauwelt* 5/10, S. 24) beziehungsweise durch „dirty white cubes“ (*Bauwelt* 32/06, S. 11) charakterisiert. Angesichts der freistehenden orangen Rolltreppe, die den Eingang in das Museum darstellt, sprechen die Feuilleton-Artikel von einem „riesigen Rüssel“ (*FAZ* vom 25. August 2006) und von „glühenden Treppen“ (*SZ* vom 11. April 2010). Das Gebäude sei ein „industrielles Fossil“ (*NZZ* vom 31. August 2006), das einer „Transplantation“ (*SZ* vom 2. Mai 2007) unterzogen wurde, um zum Museum zu werden. Auch für Kolumba gibt es eine Bandbreite an Metaphern, welche die Fach- und Feuilletonkritiken zur Beschreibung der Architektur verwenden („sepulchral“, *Baumeister* 11/07, S. 58; „archaisch“, *db* 03/08, S. 53; „wirksam“ *dbz* 09/05, S. 27; „zuheilende Wunde“, *FAZ* vom 18. November 2008; „klare Poesie“ und „puristische Sinnlichkeit“, *FAS* vom 15. September 2007; „aus dem Inneren Kräfte ab[gebend]“, *FAZ* vom 18. November 2008).



Das Ruhr Museum in Essen von Rem Koolhaas und Heinrich Böll.
© Ruhr Museum, Foto: Brigida González.



Kolumba, das Kunstmuseum des Erzbistums Köln von Peter Zumthor.
© Kolumba, Foto: Hélène Binet.

Der entscheidende Punkt dabei ist, dass die Artikel aus diesen Metaphern keine analytischen Folgerungen für das jeweilige Gebäude oder das Museum ziehen, sondern sie meist rein deskriptiv verwenden. Sie stellen damit eine Vielzahl von Bezugspunkten zu unterschiedlichen Bereichen her (Technik, Medizin, Religion et cetera), ohne sich auf eine Deutung festzulegen.¹³ Damit erfüllen sie ein wesentliches Merkmal der Definition „ikonischer“ Architektur nach Charles Jencks.¹⁴

Die nur vagen Stilzuschreibungen durch die Kritiken (zum Beispiel „blobistisch“, *dbz* 5/06; „Computerbarock“, *FAS* vom 21. Mai 2006; „Science-Fiction-Architektur“, *NZZ* vom 9. März 2006) können auf allgemeine Entwicklungen der Architektur in den vergangenen Jahrzehnten zurückgeführt werden.¹⁵ Auf diese Weise ist aber nicht erklärbar, dass die Kritiken – von wenigen Ausnahmen abgesehen¹⁶ – kein Interesse an der Funktion des Gebäudes als Museum haben. Das könnte daher rühren, dass die Gebäude vorwiegend in ihren divergierenden ikonischen Bedeutungsebenen gesehen und damit ungeachtet ihrer Nutzung wahrgenommen werden. Wenn Vergleiche mit anderen Museen gezogen werden, finden diese auf rein architektonischer und nicht auf museologischer Ebene statt. Das Mercedes-Benz Museum wird aufgrund seiner Rampen etwa mit dem Guggenheim Museum in New York verglichen (*NZZ* vom 19. Mai 2006), das Ruhr Museum hinsichtlich der Umnutzung einer industriellen Struktur mit der Tate Modern (*Bauwelt* 32/06, S. 20).

Die Kritiken gehen stärker als auf die Verbindung zwischen Architektur und Museum auf die Entstehungsgeschichte der jeweiligen Projekte und auf ihre politischen Hintergründe ein. Für das Ruhr Museum wird etwa die gesamte Entwicklung und Umnutzung des Zollverein-Areals besprochen und die Bedenken des Denkmalschutzes diskutiert.¹⁷

Die Berichterstattung über Kolumba bezieht immer wieder die besondere städtebauliche Situation des Museums ein, auch wenn der Protest der um den Erhalt ihres stadthistorischen Erbes besorgten Kölner Bevölkerung größtenteils nicht erwähnt wird. Einige der Fachartikel weisen auf Peter Zumthors Vergangenheit als Denkmalpfleger hin, was seinem Kölner Vorgehen eine richtungsweisende Legitimität verleihen soll. Gerade die Fachartikel spielen öfters in kritischer Weise auf den kirchlichen Bauherrn an. Auch für das Mercedes-Benz Museum findet sich derartige Kritik. Das Gebäude mache in Zeiten der Krise „den Ackermann“ und sei ein „automobiles Warenwunderwialaweia [sic!]“ (*dbz* 5/06, o. S.). Die Indiennahme der Institution Museum für eine Automarke spielt dabei eine geringere Rolle als die Indiennahme der Architektur, denn es gehe hauptsächlich um die „Inszenierung der Architektur und mit ihr des Produkts“ (*db* 7/06, S. 30).

Fazit: Die Musealisierung der Museumsarchitektur

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Museumsleiter zwar die Ikonizität ihrer Gebäude beachten, dabei allerdings versuchen, diese Bedeutungsoffenheit unter Nivellierung des architektonischen Diskurses zu funktionalisieren. Die Architekturkritiken hingegen sind vorwiegend an den künstlerischen und ikonischen Qualitäten der Museumsarchitektur interessiert. Mit dieser Perspektive entheben sie den Museumsbau der Sphäre eines in einer bestimmten Umgebung für einen bestimmten Zweck errichteten Gebäudes. Doch gerade damit thematisieren sie umgekehrt auch die Verbindung von Museum und Architektur. Denn die assoziative Art, mit der die Kritiken die Museumsgebäude betrachten, repräsentiert den Umgang mit den Exponaten des Museums, die als authentische und auratische Objekte spezifisch mehrdeutig sind und den Betrachter zu „subjektiven

wie *objektivierbaren Bezügen*“ herausfordern.¹⁸ Die metaphorischen Beschreibungen stecken in diesem Sinn einen objektivierbaren Bedeutungsrahmen der Architektur ab.

In den Gesprächen mit den Museumsleitern wurde deutlich, dass die Interdependenz zwischen Museum und Architektur die größte Herausforderung bei der Entstehung aller drei Gebäude war, da die ästhetische Wirkung der Architektur jederzeit einen Einfluss nicht nur auf die museale Funktionalität des Gebäudes, sondern auch auf die inhaltliche Gestaltung der jeweiligen Ausstellung hat. Es kommt nicht darauf an, ob es sich dabei um eine eigens für die jeweilige Institution geplante Architektur oder um eine vorgefundene bauliche Struktur handelt. Das Ruhr Museum musste in seiner inhaltlichen Gestaltung auf die Substanz des Industriedenkmals reagieren. Doch auch das Mercedes-Benz Museum, das als Paradebeispiel eines die Bedürfnisse des Museums respektierenden Planungs- und Bauprozesses gelten darf, musste seine museologische Konzeption an die Materialität des fertiggestellten Gebäudes anpassen. In den Gesprächen wurde aber auch deutlich, dass keiner der Museumsleiter dazu bereit gewesen wäre, zugunsten eines möglicherweise einfacher zu handhabenden Gebäudes auf eine ikonische, viel beachtete Architektur zu verzichten. Die Museumsleiter behandeln die Museumsarchitektur letztlich wie ein Exponat, das verschiedene kuratorische Anforderungen und Bedeutungsebenen in sich trägt, die es zu berücksichtigen gilt. Gleichzeitig spiegeln sich in den drei Gebäuden museologische Fragestellungen wider. Das Mercedes-Benz Museum thematisiert durch seine „*Schraubbewegung*“, „*Allsichtigkeit*“ und „*Blickbeziehungen*“ (Betz) die epistemischen „*Wahrnehmungsordnungen*“ des Museums.¹⁹ Das Ruhr Museum reflektiert mit der Setzung der Kohlenwäsche als „*Exponat Nummer eins*“ (Borsdorf) den Umgang mit und das Ausstellen von kulturellem Erbe. Die Fragmentierung und Veränderung von kulturhistorischen Objekten durch ihre Musealisierung wird in der aufgeschnittenen, mit Infrastruktur erweiterten Kohlenwäsche sichtbar gemacht. Kolumba zeigt mit der Einhausung des Grabungsfelds und der Kapelle ähnliche Tendenzen. Beide werden auf diese Weise zum „*Metamuseum*“.²⁰ Darüber hinaus kann bei Kolumba der „*dienende Kunstanspruch*“ (Kraus) der Architektur als Antwort auf die Diskussion über die Vor- und Nachteile einer „*neutralen*“ und flexiblen gegenüber einer ästhetisch prägnanten Museumsarchitektur angesehen werden.²¹

Aus diesen Schlussfolgerungen wird deutlich, dass sowohl die Architekturkritiken als auch die Museumsleiter zu

einer Musealisierung der Museumsarchitektur beitragen. Gleichzeitig ist die Museumsarchitektur ein stadträumlich oftmals gut sichtbares und durch seine Formensprache auffallendes Gebäude, das zudem auch mediale Aufmerksamkeit auf sich zieht. Daraus folgt, dass die zeitgenössische Museumsarchitektur eine gesellschaftliche Orientierung an der Idee des Museums ermöglicht – am reflexiven Umgang mit Dingen und Raum, an der Auseinandersetzung mit Authentizität, Aura und Schönheit. Im Museum werden Interpretationen angeboten, die eine Orientierung des Denkens, der Wahrnehmung und damit letztlich auch des Handelns ermöglichen. Die Museumsarchitektur repräsentiert so die *Repräsentativität* der Objekte des Museums und überträgt die Möglichkeit sozialer Orientierung auf den Raum außerhalb des Museums.

Anmerkungen

- ¹ In den vergangenen zehn Jahren (1. Januar 2002 bis 31. Dezember 2011) meldete die Architektur-Plattform *BauNetz* allein für Deutschland 37 neue Museumsbauten, Umbau- und Erweiterungsprojekte noch nicht mitgezählt (Quelle: www.baunetz.de, eigene Berechnungen). Diese Zahl ist nur ein Richtwert, spiegelt in jedem Fall aber das mediale und architektonische Interesse an der Museumsarchitektur wider.
- ² Eine „*Spielwiese*“, wie Vittorio Lampugnani kritisch anmerkt: „Die Architektur der Kunst. Zu den Museen der neunziger Jahre“, in: Vittorio M. LAMPUGNANI und Angel SACHS (Hrsg.), *Museen für ein neues Jahrtausend: Ideen, Projekte, Bauten*. München u. a. 1999, S. 11–14, hier S. 14.
- ³ Von Schinkels Altem Museum (1830) über das Guggenheim Museum in New York (1959) bis zur Neuen Staatsgalerie in Stuttgart (1984), immer führte die Frage nach der Architektur zu teils heftigen Auseinandersetzungen. Die Akademie der Künste wollte das Alte Museum lieber in ihren eigenen Räumlichkeiten beherbergt sehen, das Guggenheim wird bis heute in seiner Funktionalität diskutiert und die Neue Staatsgalerie stieß mit ihrem postmodernem Design auf harsche Kritik in den (Fach-)Medien.
- ⁴ Kontrovers diskutierte und international beachtete Beispiele aus den vergangenen Jahren sind zum Beispiel das Museum für Arabische Kunst und Kultur in Umm-al-Fahm/Israel, das Nationalmuseum in Beijing, das Museum of Liverpool, das Museum für moderne Kunst in Warschau und die Projekte des Louvre und des Guggenheim in Abu Dhabi.
- ⁵ Anthony GIDDENS, *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*, Frankfurt und New York 1997 [1984], S. 39. Giddens bezieht sich allgemein auf den

- Raum, der aber gerade in seiner gebauten Form dazu beiträgt, „Interaktionen in der einen oder anderen Weise zu konzentrieren“ (ebd. S. 431). Er überwindet damit das Problem der Soziologie, Architektur und Raum als Dualität von Produkt und Produzent sozialer Strukturen auffassen zu müssen und bietet eine Möglichkeit, methodisch auf beides zugleich fokussieren zu können.
- 6 Eine der wenigen größeren empirischen Studien stammt von Albena YANEVA, *The Making of a Building. A Pragmatist Approach to Architecture*, Oxford u. a. 2009. Neben kleineren Studien (etwa: Andrea FRASER, „Isn't This a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)“, in: Ivan KARP (Hrsg.), *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations*, Durham und London 2006, S. 135–160) finden sich vor allem Überblicksbände mit einer teils theoretischen Fundierung (etwa: Victoria NEWHOUSE, *Towards a New Museum*, (exp. ed.), New York 2006; Paul v. NAREDI-RAINER, *Entwurf atlas Museumsbau*, Basel u. a. 2004; Suzanne GREUB und Thierry GREUB (Hrsg.), *Museen im 21. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Bauten*, München u. a. 2008).
- 7 Der Zeitraum, in dem die berücksichtigten Artikel veröffentlicht wurden, liegt zwischen Mitte 1997 und Anfang 2010, von der Wettbewerbsentscheidung des ersten (Kolumba) bis zur Eröffnung des letzten (Ruhr Museum) der drei Museen. In die Analyse einbezogene Tageszeitungen sind die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ), *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), *Süddeutsche Zeitung* (SZ) und die *Tageszeitung* (taz). Für die Fachpresse wurden sieben der bedeutendsten deutschsprachigen Architekturzeitschriften einbezogen, die eine eigene Kategorie „Museen“ in ihren Jahresinhaltsverzeichnissen führen, also einen Schwerpunkt in diesem Bereich aufweisen: *Bauwelt* (mit Sonderausgabe *StadtBauwelt*), *Deutsche Bauzeitschrift* (dbz), *Deutsche Bauzeitung* (db), *Baumeister*, *Die Denkmalpflege* (DD), *Werk, Bauen und Wohnen* (wb+w) und *Wettbewerbe Aktuell* (wa). *Arch+* und *Architektur und Wettbewerbe* wurden zunächst ebenfalls berücksichtigt, haben aber über keines der drei Museen berichtet.
- 8 „Repräsentative“ Kultur ist die für eine Gesellschaft als Orientierung dienende Bedeutungsaushandlung gesellschaftlicher Phänomene durch Experten (vgl. Friedrich TENBRUCK, „Repräsentative Kultur“, in: Hans HAFERKAMP (Hrsg.), *Sozialstruktur und Kultur*, Frankfurt 1990, S. 20–53). Die Auswertung der Kritiken steht außerdem im Bewusstsein der These von Juan Pablo Bonta, es sei möglich, „eine vollständige Theorie der Bedeutungen von Architektur und Kunst aus der sorgfältigen Analyse der Kritik zu entwickeln“ (Juan Pablo BONTA, *Über Interpretation von Architektur. Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*, Berlin 1982, S. 14).
- 9 Vgl. dazu die Klassierung von Museumsarchitektur von Thierry GREUB, „Die Museen zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Spekulationen“, in: GREUB und GREUB 2008 (wie Endnote 6), S. 11.
- 10 Der offizielle Museumsdirektor des Mercedes-Benz Museums ist gleichzeitig der Leiter der so genannten Classic-Abteilung des Unternehmens und war mit dem Bau und der Einrichtung des Museums nur am Rand beschäftigt.
- 11 Das Museum legt Wert darauf, schlicht „Kolumba“ genannt zu werden, um nicht seinen institutionellen Charakter zu betonen, sondern die Geschichte des Orts. Die Kirche St. Kolumba wurde im 2. Weltkrieg zerstört, woraufhin entdeckt wurde, dass die Kirche selbst nicht nur mehrere Vergrößerungen hinter sich hatte, sondern auch auf einem antiken römischen Wohnhaus fußte. Die jetzige Kapelle wurde von Gottfried Böhm aus den Überresten der Kirche gebaut. Die Architektur Zumthors entspricht der Tradition des Standorts in der Hinsicht, als sie auf dem Vorgefundenen weiterbaut.
- 12 Es werden die Organe und nicht die jeweiligen Autoren angegeben. Zu den Autoren allgemein: Für die Fachzeitschriften halten sich Autoren mit architektonischer und solchen mit anderweitiger Ausbildung die Waage. In den Feuilletons hat nur ein Autor Architektur studiert (jeweils sofern Studienabschluss feststellbar und gleichgültig der tatsächlich ausgeübten Profession; bei Doppelstudium wurde das Architekturstudium gezählt).
- 13 Zur Rolle der Metapher in der Beschreibung von Architektur vgl. Adrien FORTY, „Spatial Mechanics: Scientific Metaphors in Architecture“, in: Peter GALISON und Emily THOMPSON, *The Architecture of Science*, Cambridge und London 1999, S. 213–231.
- 14 Charles Jencks sieht ikonische Gebäude dadurch definiert, dass sie „many and often divergent likenesses to the most bizarre and contradictory things“ aufweisen (vgl. Charles JENCKS, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London 2005, S. 22). Er erweitert so das religiöse Verständnis von Ikonen um die Pluralisierung der Beziehung von Signifikant und Signifikat.
- 15 Als eines von 10 Merkmalen „moderner“ Architektur beschreibt Jürgen Pahl die „Überwindung raum-zeitlich gebundener, geschlossener Konventionen (Stile) zugunsten vielfältiger, Raum-Zeit-unabhängiger, offener Erfindungen.“ (vgl. Ákos MORA-VÁNSZKY, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume*, München, London, New York 1999, S. 42)
- 16 Ein Artikel zu Kolumba deutet auf den vom Museumsteam geplanten Wandel des Museumskonzepts durch das neue Gebäude hin: Mit Kolumba „erhält das ehemalige Diözesanmuseum ein eigens für die Sammlung bestimmtes Haus, in dem Werke verschiedener Epochen sich gegenseitig zum Schwingen

bringen“ (NZZ vom 15. September 2007). Für das Ruhr Museum findet sich folgendes Beispiel: „Ausstellung und Industriekultur gehen eine packende Verbindung ein“ (NZZ vom 21. Januar 2010). An eine Besprechung des Ruhr Museums schließt ein Artikel zum Ausstellungsgestalter HG Merz an, in dem auch museologische Belange diskutiert werden (*Bauwelt* 05/2010, S. 30–31).

- ¹⁷ So zum Beispiel die diese Entwicklung auslösende *Internationale Bauausstellung Emscher Park* (1989–1999) und der folgende Masterplan von Koolhaas/OMA (*StadtBauwelt* 153/02, S. 3; *Bauwelt* 11/03, S. 15). Außerdem werden Schwierigkeiten bei der Finanzierung und unterschiedliche kommunal-, landes- und EU-politische Interessen hinsichtlich des Umbaus der Kohlenwä-sche besprochen (z. B. *FAZ* vom 25. November 2004 und *taz* vom 1. Dezember 2006). Einige der Artikel kritisieren den Umgang mit dem denkmalgeschützten Bestand scharf („*brutale Ruhr-Folklore*“, *SZ* vom 22. August 2006; „*Geschichtsabriß*“, *FAZ* vom 25. November 2004). Diese Kritik verstummt aber weit gehend nach Eröffnung des Museums.
- ¹⁸ Heiner TREINEN, „Das Museumswesen: Fundus für den Zeitgeist“, in: Heike KIRCHHOFF und Martin SCHMIDT (Hrsg.), *Das magische Dreieck. Die Museumsausstellung als Zusammenspiel von Kuratoren, Museumspädagogen und Gestaltern*, Bielefeld 2007, S. 27–40, hier S. 32.
- ¹⁹ „Die Anordnung der Dinge im Raum kann Wahrnehmungsordnungen schaffen, die das Mit- und Ansehen steuern und steigern, die Aha-Effekte und Choques, wie Benjamin die blitzhafte Erkenntnis nannte, herstellen“. Vgl. Gottfried KORFF, „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum“, in: Martina EBERSPÄCHER, Gudrun M. KÖNIG, Bernhard TSCHOFEN (Hrsg.), Gottfried KORFF, *Museumsdinge. deponieren – exponieren*, Köln u. a. 2007, S. 167–178, hier S. 172.
- ²⁰ Ein „Metamuseum“ ist nach Mieke Bal dadurch charakterisiert, dass es seine eigenen Zeigetechniken mit ausstellt. Vgl. Mieke BAL, „Sagen, Zeigen, Prahlen“, in: DIES., *Kulturanalyse*, Frankfurt am Main 2006, S. 72–116.
- ²¹ Diese Diskussion begleitete das Museum seit seiner Entstehung, fand seit den 1980er-Jahren aber zu einem neuen Höhepunkt. Frank Maier-Solgk resümiert den aktuellen Stand dieser Diskussion wie folgt: „Die Frage des Verhältnisses der Architektur zur ausgestellten Kunst, die vor fünfzehn Jahren noch eine Debatte über die vermeintliche Dominanz der Architektur ausgelöst hatte, scheint heute weitgehend pragmatisch gelöst. Einerseits hat sich die Architektur weiter zu einer Kunstform sui generis entwickelt, die als Großskulptur interpretierbar wäre, andererseits bleibt sie stärker funktionalistisch an Anforderungen orientiert“.

Vgl. Frank MAIER-SOLGK, „Globales Spiel oder site specific? Perspektiven der zeitgenössischen Museumsarchitektur“, in: Julian NIDA-RÜMELIN Jakob STEINBRENNER (Hrsg.), *Kunst und Philosophie. Kontextarchitektur*, Ostfildern 2010, S. 9–30, hier S. 13.

Verfasser

Pablo v. Frankenberg, M. A.

Doktorand

Universität Tübingen

Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft

Burgsteige 11 (Schloss)

72070 Tübingen

p.v.frankenberg@gmx.de