Mit Abbildungen in: Jakob Steinbrenner; Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Kontextarchitektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz (Kunst und Philosophie, Band 2), 49–76.

Kunst aktiviert Kunst

Ein Framework für eine funktionale Analyse der Museumsarchitektur

Christoph Baumberger

Im Zusammenhang mit der Museumsarchitektur wie auch sonst in der Architekturtheorie und der Philosophie der Architektur werden die Ausdrücke »Funktion« und »funktional« sehr häufig verwendet, aber kaum je expliziert.[1] In diesem Aufsatz schlage ich eine Explikation des architektonischen Funktionsbegriffs vor, um am Beispiel der Museumsarchitektur ein Framework für eine funktionale Analyse von Bauwerken zu entwickeln. Im Anschluss an meinen Explikationsvorschlag, der es erlaubt, verschiedene Funktionstypen zu unterscheiden, behandle ich die praktischen und die ästhetischen Funktionen von Museumsbauten. Abschließend weise ich auf weitere Funktionen hin und verorte das vorgeschlagene Framework in einer allgemeinen Architekturtheorie.

1. Explikation des architektonischen Funktionsbegriffs

Der architektonische Funktionsbegriff knüpft an eine Verwendungsweise des üblichen Sprachgebrauchs an, nach der »Funktion« die einem Teil im Rahmen eines Ganzen zukommende Aufgabe bezeichnet.[2] Strukturell stimmt er mit dem biologischen Funktionsbegriff überein, der den Beitrag von Organen für den Erhalt eines Organismus bezeichnet, und mit dem soziologischen Funktionsbegriff, der Leistungen unter dem Gesichtspunkt ihres Beitrags

---

1 Ausnahmen sind Christoph Feldtkeller, *Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherungen an eine funktionale Betrachtung*, Braunschweig und Wiesbaden 1989; Glenn Parsons und Allen Carlson, *Functional Beauty*, Oxford 2008, Kap. 6. Über die Geschichte des architektonischen Funktionsbegriffs informieren Adrian Forty, *Words and Buildings*, London 2000, S. 174–195, und Ute Poerschke, *Funktion als Gestaltungsbegriff*, Diss. Cottbus 2005. Mein Vorschlag basiert auf Christoph Baumberger, *Gebaute Zeichen. Eine Symboltheorie der Architektur*, Frankfurt/M. 2010, S. 43–51.

2 »Funktion« wird manchmal auch bloß im Sinn von »Verrichtung« oder »Tätigkeit« verwendet, manchmal gleichbedeutend mit »Zweck« und manchmal im ursprünglichen Sinn von »Amt« oder »öffentliche Aufgabe« (Niklaus Luhmann, »Funktion«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel 1972, S. 1142).

zur Erhaltung eines sozialen Systems bezeichnet. Er unterscheidet sich aber vom mathematischen Funktionsbegriff, der für eine Beziehung zwischen zwei Mengen steht, die jedem Element der einen Menge (dem Definitionsbereich der Funktion) genau ein Element der anderen Menge (ihrem Wertebereich) zuordnet.

Nach der intendierten Verwendungsweise ist eine Funktion eines Gegenstandes relativ zu einem Ganzen, in dem der Gegenstand eine bestimmte Aufgabe hat. Dieses Ganze kann man terminologisch als System fassen. Mit einem System können jedoch unterschiedliche Ziele verfolgt werden. Funktionen sind auch relativ zu diesen Zielen, da sie mit ihnen variieren können. Zudem fragt man unter einer bestimmten Perspektive nach den Funktionen eines Gegenstandes. Wir fragen nach den Funktionen eines Museumsbaus, nicht nach den Funktionen einer Konfiguration unterschiedlichster Materialien. Funktionen sind damit auch relativ zu einem Sortal wie »Museumsbau«, das diese Perspektive festlegt. Schließlich können einem Gegenstand je nach Situation unterschiedliche Funktionen zugeschrieben werden. Eine Situation umfasst einen Zeitpunkt und weitere Faktoren, zu denen typischerweise soziale Gruppen mit ihren Interessen gehören. Denn die Funktionen eines Gegenstandes können zu verschiedenen Zeitpunkten und zum selben Zeitpunkt für verschiedene soziale Gruppen mit unterschiedlichen Interessen variieren. Eine Funktion eines Gegenstandes ist damit mindestens in vierfacher Weise relativ: zu einem System, in dem er einen bestimmten Beitrag leistet, zu den Zielen, die mit dem System verfolgt werden, zu einem Sortal S, das die Perspektive festlegt, unter der nach der Funktion gefragt wird, und zu der Situation, von der die Wahl des Sortals, des Systems und der Ziele abhängt.

Diese Klärungen legen folgende Explikation nahe: Die Funktion F eines S-Gegenstandes in einem System mit bestimmten Zielen und in einer gegebenen Situation ist der Beitrag, den der Gegenstand in der fraglichen Situation zur Erreichung der mit dem System verfolgten Ziele leisten muss. Als eigentliche Funktionen eines Gegenstandes kann man diejenigen auszeichnen, die er unter einem Standardsortal hat; also beispielsweise die Funktionen, welche die Konfiguration unterschiedlichster Materialen als Museumsbau (und nicht etwa als Orientierungspunkt) hat. Ein Gegenstand kann seine Funktionen ganz oder teilweise oder gar nicht erfüllen. Er erfüllt eine Funktion in einem System und einer Situation, wenn er seinen Beitrag zur Erreichung der Ziele, die in der fraglichen Situation mit dem System verfolgt werden, tatsächlich leistet. Von Funktionen kann auf verschiedenen Ebenen gesprochen werden. Denn was auf einer Ebene als System gilt, in dem bestimmte Gegenstände bestimmte Funktionen haben, kann auf einer anderen Ebene selbst als Gegenstand betrachtet werden, der wiederum Funktionen in einem umfassenderen System hat. Der Gegenstand, dem eine Funktion zu-

kommt, kann damit ein Teil eines Gebäudes oder ein Gebäude oder ein Ensemble von Gebäuden oder eine Stadt sein.

Ein System umfasst mehrere Gegenstände, die unterschiedliche Beiträge zur Erreichung der mit ihm verbundenen Ziele leisten. Auf der Seite des Systems ist damit der Beitrag eines Gegenstandes von Umständen und weiteren Beiträgen anderer Gegenstände zu demselben System zu unterscheiden. Auf der Seite des Gegenstandes ist sein Beitrag zum System von anderen Beiträgen zu unterscheiden, die er zu anderen Systemen leistet. Denn derselbe Gegenstand kann zu verschiedenen Systemen gehören und damit, auf verschiedene Systeme bezogen, zugleich unterschiedliche Funktionen haben.[3] Diese können je nach Art des Systems verschiedenen Typen zugeordnet werden.

2. Praktische Funktionen

Wenn das System ein Nutzungszusammenhang (Betrieb, Haushalt, Institution) und also ein Komplex von Tätigkeiten in einem weiten Sinn samt involvierten Personen und dazugehörigen Gebäuden und Einrichtungen ist, haben wir es mit praktischen Funktionen zu tun. Die allgemeine praktische Funktion eines Bauwerks (oder Gebäudeteils) besteht damit in seinem Beitrag zu einer befriedigenden Durchführung der mit dem Nutzungszusammenhang verbundenen Tätigkeiten. Dieser Beitrag wiederum besteht darin, einen geeigneten Rahmen für eine befriedigende Durchführung dieser Tätigkeiten bereitzustellen. Im Fall von Museumsbauten ist der Nutzungszusammenhang ein Museumsbetrieb. Die allgemeine praktische Funktion eines Museumsbaus für einen Museumsbetrieb besteht damit darin, einen geeigneten Rahmen für eine befriedigende Durchführung der mit dem Museumsbetrieb verbundenen Tätigkeiten bereitzustellen.

Mein Vorschlag unterscheidet sich von typischen Verwendungsweisen des Funktionsbegriffs in der Architekturtheorie. Erstens sind praktische Funktionen nur eine Art von Funktionen unter anderen. Zweitens sind praktische Funktionen nicht die Tätigkeiten, die in einem Bauwerk stattfinden (sollen), sondern das, was das Bauwerk leisten muss, damit diese Tätigkeiten in ihm in einer geeigneten Weise stattfinden können. Weder das Betrachten noch das Ausstellen von Kunst, sind praktische Funktionen eines Museumsbaus. Diese bestehen vielmehr darin, für solche Tätigkeiten einen geeigneten Rahmen bereitzustellen. Tun sie das, ist der Bau in einem praktischen Sinn funktional. Drittens sind praktische Funktionen nicht auf die Ermöglichung effizienter Bewegungsabläufe eingeschränkt, sondern umfassen als Bereit-

---

[3] Feldtkeller 1989 (wie Anm. 1), S. 71.

stellen eines geeigneten Rahmens für bestimmte Tätigkeiten zum Beispiel auch die Schaffung einer angemessenen Atmosphäre.

Zudem unterscheiden sich praktische Funktionen vom Nutzungszusammenhang und vom funktionalen Gebäudetyp, der als Sortal die Perspektive festlegt, unter der nach einer praktischen Funktion gefragt wird. Aber wenn man praktische Funktionen hinreichend unspezifisch versteht, sind sie und funktionale Gebäudetypen durcheinander bestimmbar: Ein Bauwerk ist ein Museum, wenn es die praktische Funktion hat, einen geeigneten Rahmen für einen Museumsbetrieb bereitzustellen; und ein Bauwerk hat die praktische Funktion, einen geeigneten Rahmen für einen Museumsbetrieb bereitzustellen, wenn es ein Museum ist. Von praktischen Funktionen ist oft in so unspezifischer Weise die Rede. Das ist aber weder für die Konzipierung von Museumsbauten noch für ihre Interpretation hilfreich. Eine spezifischere Beschreibung praktischer Funktionen verlangt nach einer spezifischeren Beschreibung des Museumsbetriebs, die auch die Ziele und die Situation einzubeziehen hat: Um was für eine Art von Museumsbetrieb handelt es sich? Welches sind die Ziele, die mit dem Museumsbetrieb verfolgt werden? In welcher Situation – zu welchem Zeitpunkt und aus der Sicht welcher sozialen Gruppe mit welchen Interessen – wird nach den praktischen Funktionen gefragt? Ich fokussiere im Folgenden auf Kunstmuseen und wende mich der Frage nach ihren Zielen zu. Da ich mich auf relativ allgemeine Ziele beschränke, sehe ich von der Frage nach der Situation ab.

2.1 Teilfunktionen

Mit einem Museumsbetrieb werden mehrere Ziele verfolgt. Jedem dieser Ziele entspricht eine Teilfunktion der allgemeinen praktischen Funktion. Ein Ziel eines Museumsbetriebs besteht darin, Kunstwerke zum Funktionieren zu bringen: sie zu aktivieren.[4] Einen geeigneten Rahmen für die Aktivierung von Kunst bereitzustellen, ist eine Teilfunktion eines Museumsbaus. Um fruchtbar diskutieren zu können, welche Anforderung sie an einen Museumsbau stellt, muss man drei Fragen beantworten. Erstens gilt es zu klären, wann ein Kunstwerk als solches funktioniert. Unterschiedliche Antworten auf diese Frage nach der eigentlichen Funktion von Kunst können einen Einfluss auf die Anforderungen haben, welche die fragliche Teilfunktion an den Bau eines Museums stellt.

Betrachten wir drei stark vereinfachte Alternativen. Nach einer kognitivistischen Auffassung funktioniert ein Kunstwerk als solches, wenn es verstanden wird und einen Beitrag leis-

---

[4] Für die Unterscheidung zwischen der Aktivierung und der Ausführung von Kunstwerken vgl. Nelson Goodman, *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt/M. 1987, S. 203–207.

tet zum Verstehen anderer Werke und weiterer Aspekte unserer Welt. Museen sind demnach Forschungs- und Erziehungseinrichtungen, »Laboratorien für das sinnliche Empfinden und das unerbittlich rationale kritische Denken«[5]. Sie sollen einen Rahmen bereitstellen, der zur aktiven Auseinandersetzung mit den Werken anregt und ideale Bedingungen dafür bietet, zum Beispiel durch eine Beleuchtung, welche die Werke bis in die feinsten Details zur Geltung bringt. Während diese erste Auffassung ihre Wurzeln in der Aufklärung hat, geht die zweite auf die Romantik zurück. Nach der quasi-religiösen Auffassung funktioniert ein Kunstwerk als solches, wenn es quasi-religiöse Gefühle (der Erhebung, Verehrung, Demut usw.) weckt. Museen sind demnach Kunstkathedralen oder (wie man heute sagt) »sakrale Räume«.[6] Sie sollen einen Rahmen bereitstellen, der zur meditativen Versenkung oder zur »Suche nach einer neuen Religiosität«[7] einlädt und die Entwicklung quasi-religiöser Gefühle unterstützt, zum Beispiel durch das Schaffen einer sakralen Atmosphäre. Die Einbettung der Werke in ein größeres Ganzes kann dabei wichtiger sein als die gute Erkennbarkeit ihrer feinsten Details. Nach einer hedonistischen Auffassung, die an die Tradition der Kuriositätenkabinette und Wunderkammern anschließt, funktioniert ein Kunstwerk, wenn es (ästhetisches) Vergnügen bereitet und Unterhaltung bietet. Museen sind demnach Vergnügungseinrichtungen, »Entertainment Centers«.[8] Sie sollen einen Rahmen bereitstellen, der die Massen anzieht und Aufsehen erregt, zum Beispiel durch eine spektakuläre Architektur und die Integration des Museums in große kommerzielle Komplexe. Wiederum ist die gute Erkennbarkeit weniger wichtig als eine effektvolle Inszenierung der Werke und ihres Rahmens. Natürlich gibt es weitere und differenziertere Kunstauffassungen; zudem ist es möglich, dass Kunst mehr als eine eigentliche Funktion hat. Hier ging es mir lediglich darum, dass sich je nach Auffassung der eigentlichen Funktion von Kunst die Anforderungen an den Rahmen für ihre Aktivierung unterscheiden können.

Für eine fruchtbare Diskussion dieser Anforderungen muss zweitens geklärt werden, was für eine Art von Kunst aktiviert werden soll. Denn je nach Art der Kunst stellen sich ganz andere Anforderungen an den Rahmen für ihre Aktivierung. Gemälde und Skulpturen verlangen nach Räumen mit guter Beleuchtung ohne Blendung, Spiegelung, Schlagschatten und Farbverfälschungen, Lichtobjekte und Videoarbeiten aber nach dunklen Räumen. Radierungen und Zeichnungen erfordern kleine Kabinette, zeitgenössische Installationen dagegen oft

---

5 Vittorio Magnago Lampugnani, »Die Architektur der Kunst«, in: *Museen für ein neues Jahrtausend*, hrsg. von dems. und Angelis Sachs, München u. a. 1999, S. 14.

6 Tobias Wall, *Das unmögliche Museum*, Bielefeld 2006, S. 46; Victoria Newhouse, *Wege zu einem neuen Museum*, Ostfildern-Ruit 1998, Kap. 2.

7 Mario Botta über sein Museum of Modern Art in San Francisco, zitiert in: Newhouse 1998 (wie Anm. 6), S. 61.

8 Lampugnani 1999 (wie Anm. 5), S. 14; vgl. Newhouse 1998 (wie Anm. 6), Kap. 6.

große Säle. Für Bilder und Reliefs eignen sich Ausstellungsräume im üblichen Sinn, die Präsentation von Happening- und Aktionskunst dagegen benötigt allenfalls eher eine Art Theaterräume.

Drittens muss geklärt werden, welche Mittel der Aktivierung eingesetzt werden sollen. Den Kern der Aktivierung von Kunst in einem Museum bildet nach wie vor das Ausstellen der Werke. Zu einem erweiterten Verständnis der Aktivierung, wie es für zeitgenössische Museen typisch ist, gehören aber auch Mittel wie die Kunsterziehung (durch Führungen und Vorträge), die Kunsterforschung (durch Publikationen und Tagungen) und die Kunstverbreitung (durch Begleitveranstaltungen und Museumsshops). Den einzelnen Mitteln dieser weder vollständigen noch trennscharfen Liste entsprechen Aspekte der fraglichen Teilfunktion eines Museumsbaus. Diese Aspekte bestehen jeweils darin, einen geeigneten Rahmen für den Einsatz der Mittel bereitzustellen, also beispielsweise einen geeigneten Rahmen für das Ausstellen von Kunst.

Die Aktivierung von Kunstwerken ist aber nur eines der Ziele eines Museumsbetriebs. Ein weiteres Ziel ist das Erhalten der Werke. Dafür einen geeigneten Rahmen bereitzustellen, ist also eine zweite Teilfunktion von Museumsbauten. Um entscheiden zu können, welche Anforderung sie an einen Museumsbau stellt, müssen drei analoge Fragen wie bei der ersten Teilfunktion beantwortet werden. Ich erwähne sie hier nur, da die Anforderungen, die das Erhalten von Kunst stellt, wissenschaftlich weitgehend geklärt sind:[9] Wann bleiben Kunstwerke erhalten? Was für eine Art von Kunst soll erhalten werden? Welche Mittel des Erhaltens von Kunst sollen eingesetzt werden? Den einzelnen Mittel des Erhaltens, zu denen das Konservieren und das Restaurieren gehören, entsprechen wiederum Aspekte der zweiten Teilfunktion eines Museumsbaus.

Die beiden Teilfunktionen des Bereitstellens eines geeigneten Rahmens für die Aktivierung und für die Erhaltung von Kunst können zu Konflikten führen. Hinreichendes Licht ist unerlässlich für die Aktivierung von Kunstwerken; aber ihre Erhaltung kann einen Lichtschutz erfordern. Dass Kunstwerke aus der Nähe betrachtet werden können und nicht hinter Spiegelungen verschwinden, ist unerlässlich für ihre Aktivierung; aber ihre Erhaltung kann einen Sicherheitsabstand und schützendes Glas erfordern. Die Aktivierung der Werke zu optimieren kann also bedeuten, ihre Lebensdauer zu verkürzen; und die Maßnahmen, die zur Erhaltung der Werke getroffen werden, können ihre Aktivierung gefährden.[10]

---

9 Vgl. Paul von Naredi-Rainer, *Entwurfsatlas Museumsbau*, Basel u. a. 2004, S. 44–61.

10 Nelson Goodman, »Kunst in Aktion«, in: *Symbole, Systeme, Welten*, hrsg. von Jakob Steinbrenner u. a., Heidelberg 2005, S. 35; Naredi-Rainer 2004 (wie Anm. 9), S. 52.

Solche Konflikte können nicht durch empirische Untersuchungen aufgelöst werden. Sie verlangen vielmehr nach einer Gewichtung der Ziele, die den beiden Teilfunktionen zugrunde liegen. Wie diese Gewichtung in einzelnen Fällen vorzunehmen ist, ist eine Frage für Spezialisten, nicht für Philosophen. Ich beschränke mich deshalb darauf, den Bereich der Möglichkeiten abzustecken. Karl-Heinrich Müller, der Gründer des Museums Insel Hombroich bei Düsseldorf, lehnt Lichtschutz ebenso wie Klimatisierung ab und scheint damit der Aktivierung von Kunstwerken absolute Priorität vor ihrer Erhaltung zu geben. Auf die Kritik wegen Lichtschäden, die einige der ausgestellten Werke erlitten haben, entgegnete er, dass »nichts für die Ewigkeit bestimmt ist« und es wünschenswert sei, Kunst unter natürlichen Licht- und Temperaturbedingungen zu genießen, selbst auf Kosten der Verschleißung.[11] Umgekehrt wird der Erhaltung eines Kunstwerks absolute Priorität vor seiner Aktivierung verliehen, wenn es wie die Bilderhandschrift »Les très riches heures du Duc de Berry« im Musée Condé in Chantilly für immer in einen abgedunkelten und klimatisierten Raum weggesperrt und eine Reproduktion an seiner Stelle ausgestellt wird.

Diese beiden Extrempositionen sind Ausnahmen. Im typischen Fall ist das primäre Ziel die Aktivierung der Werke, ohne aber ihre längerfristige Erhaltung zu gefährden. Um dies zu erreichen, werden beispielsweise maximale Beleuchtungsstärken für Objekte unterschiedlicher Lichtsensibilität festgelegt. Mit dem Schaulager in Basel ist dagegen eine Kunstinstitution entstanden, für die umgekehrt die Erhaltung das primäre Ziel ist, ohne aber die Aktivierung zu verunmöglichen. Als einsehbares Depot bietet es für die oft sehr raumgreifenden und empfindlichen Werke zeitgenössischer Kunst optimale konservatorische Verhältnisse und macht sie zudem für einen begrenzten Kreis von Fachleuten zugänglich.

Haben Museumsbauten weitere Teilfunktionen? Zumindest weisen typische Behauptungen, die eine positive Antwort nahe zu legen scheinen, keine solchen auf. Erstens werden mit einem Museumsbetrieb in der Regel zwar weitere allgemeine Ziele verfolgt, die nicht unter die Ziele der Aktivierung und der Erhaltung von Kunst subsumiert werden können, zum Beispiel das Sammeln von Kunst und die Förderung der Schaffung von Kunst. Aber diesen Zielen entsprechen keine praktischen Teilfunktionen von Museums*bauten*. Sie haben vielmehr beschränkenden Charakter: Der Bau sollte nicht so teuer sein, dass kein Geld mehr für die Anschaffung von Kunst übrig ist.

Zweitens wird häufig darauf hingewiesen, dass sich Kunstmuseen in jüngerer Zeit von Institutionen für das Ausstellen, Bewahren und Sammeln von Kunst zu multifunktionalen Veranstaltungsorten entwickelt haben. Aber oft handelt es sich bei den zusätzlichen Funktionen nicht

---

[11] Newhouse 1998 (wie Anm. 6), S. 26; sie erwähnt aber auch, dass sich Müller später doch gezwungen sah, UV-Abschirmungen einzubauen.

um praktische, sondern um städtebauliche, soziale oder ökonomische. So wenn das Aufwerten vernachlässigter Stadtviertel, das Verbessern des sozialen Klimas eines Vororts und die Förderung ökonomischer Perspektiven als weitere Funktionen von Museen genannt werden.[12] Wenn die zusätzlichen Funktionen dagegen praktischer Art sind, lassen sie sich entweder als Aspekte der Funktion des Bereitstellens eines geeigneten Rahmens für die Aktivierung von Kunst verstehen. Sie widerspiegeln dann einfach die Tendenz zu einem erweiterten Verständnis der Aktivierung, wie es Renzo Pianos Zentrum Paul Klee in Bern zeigt, das neben den Ausstellungsräumen und der üblichen Infrastruktur auch ein Dokumentations- und ein Veranstaltungszentrum enthält. Oder die weiteren Funktionen sind keine des Museumsbaus, sondern Funktionen eines größeren Ganzen. Sie widerspiegeln dann eine Tendenz dazu, Museen mit weiteren Institutionen zu kombinieren, beim Kunstmuseum Luzern von Jean Nouvel beispielsweise mit einem Konzerthaus und einem Kongresszentrum.

2.2 Funktionen von Teilen

Von den Teilfunktionen eines Museumsbaus sind die Funktionen seiner Teile zu unterscheiden. Die Aspekte der beiden Teilfunktionen können oft einzelnen Teilen eines Museumsbaus zugeordnet werden. Wenn man die typischen Teile vereinfachend zu Bereichen zusammenfasst,[13] ergeben sich folgende Zuordnungen: Die Auffangstrukturen, die den Außenbereich, den Eingang, die Garderobe, das Café und den Shop umfassen, sollen einen geeigneten Rahmen für die Hinführung, Erholung und Versorgung der Besucher bereitstellen. Die Präsentationsräume dienen dem Ausstellen und Erhalten der Werke. Die Veranstaltungsräume, zu denen das Auditorium, Seminarräume und Ateliers gehören, sollen geeignete Räume für den Einsatz diverser Mittel eines erweiterten Verständnisses von Aktivierung bieten. Die Büro- und Lagerräume und die Werkstätten dienen der Verwaltung, Lagerung und Restaurierung. Museen gewichten die Bereiche und ihre praktischen Funktionen sehr unterschiedlich. Während das Museum La Congiunta von Peter Märkli in Giornico ausschließlich Präsentationsräume enthält, nehmen diese beim Zentrum Paul Klee kein Drittel des Gebäudevolumens ein. Zudem sind die Bereiche je nach Museum unterschiedlich stark voneinander abgegrenzt. Während Peter Zumthor beim Kunsthaus Bregenz die Präsentationsräume einerseits und Café, Shop, Bibliothek und Verwaltungsräume andererseits in separaten, ganz unterschiedlich behandelten Baukörpern unterbrachte, sind sie bei den meisten zeitgenössischen Museen unter demselben Dach vereint.

---

12 Frank Maier-Solgk, *Neue Museen in Europa*, München 2008, S. 7–9.

13 Vgl. Stanislaus von Moos, »Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz«, in: Lampugnani 1999 (wie Anm. 5), S. 22.

Welche Anforderungen stellen die praktischen Teilfunktionen an die Teile eines Museumsbaus? Um diese Frage zu beantworten, müsste man für die Teile jedes Bereichs zeigen, welche praktischen Teilfunktionen sie haben und welche Anforderungen sich daraus ergeben. Da dies nicht zu leisten ist, betrachte ich bloß einzelne Präsentationsräume und die Teilfunktion des Bereitstellens eines geeigneten Rahmens für das Ausstellen von Kunst. Zudem diskutiere ich nur die Frage, wie neutral Präsentationsräume sein sollen. Da die Beantwortung dieser Frage eine Aufgabe für Spezialisten ist, beschränke ich mich wiederum darauf, die Spannbreite von Möglichkeiten aufzuzeigen.

Kuratoren, Künstler und Kunstkritiker fordern immer wieder neutrale Räume als angemessener Rahmen für das Ausstellen von Kunst.[14] Aber wie muss ein Raum beschaffen sein, um neutral zu sein? Der italienische Sammler Panza di Biumo hatte für seine Werke der Minimal Art versucht, den idealen »White Cube« zu schaffen, indem er Boden, Wände und Decke eines Raumes vollständig weiß streichen und alle Ecken abrunden ließ. Aber anstatt der gewünschten Neutralität erreichte er damit eine Verunsicherung des Betrachters, die ihn von der ausgestellten Kunst ablenkt. Katharina Seibt zog aus dieser Beobachtung die Lehre, dass der »neutrale Raum auch gewöhnlich sein muss im Sinne von gewohnt, und selbstverständlich im Sinne von verständlich«.[15] Dies kann über eine unterschiedliche Behandlung von Boden, Wänden und Decke und eine angemessene Beleuchtung erreicht werden. So heben sich die weißen Wände der Ausstellungssäle des Kirchner Museums von Gigon & Guyer in Davos (Abb. 1) geringfügig, aber genügend vom hellen Eichenparkettboden und der von Wand zu Wand reichenden Glasdecke ab.[16]

Die neutralen Räume des Kirchner Museums sind zurückhaltend und lenken die ganze Aufmerksamkeit auf die ausgestellten Werke. Ihr Gegensatz sind Räume, die selbst Aufmerksamkeit verlangen und die ausgestellte Kunst herausfordern. Neutrale Räume können aber auch unspezifische Räume sein, die wie die riesigen Ausstellungshallen des Nationalen Kunstzentrums in Tokio von Kisho Kurokawa für alle möglichen oder zumindest eine große Bandbreite von Kunstwerken konzipiert sind. Ihr Gegensatz sind Räume, die spezifisch für bestimmte Werke geschaffen werden. Im ersten Fall stehen neutrale Räume herausfordernden Räumen gegenüber, im zweiten Fall spezifischen Räumen.

Spezifische Räume sind für bestimmte Kunstwerke konzipiert und stehen mit diesen oder

---

14 Bice Curiger in: *Denkraum Museum,* Baden 1992, S. 30; Jean-Christophe Ammann, »Ein Haus für die Kunst«, in: *Baumeister*, 9, 1994, S. 48, 50.

15 Katharina Seibt, »Räume für Kunstwerke«, in: *Emmanuel Hoffmann-Stiftung Basel,* Basel 1991, S. 45; vgl. Markus Brüderlin, »Kunst und Architektur«, in: *Renzo Piano – Fondation Beyeler,* 2. Aufl., Basel u. a. 2001, S. 132.

16 Rémy Zaugg, der bei der Planung als Berater tätig war, hat mit *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume,* Nürnberg 1998, das am besten ausgearbeitete Plädoyer für neutrale Räume vorgelegt.

ihrem ursprünglichen Kontext in stilistischer oder charakterlicher Übereinstimmung. Die stilistische Übereinstimmung besteht bei den Milieurekonstruktionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie dem Bayerischen Nationalmuseum von Gabriel Seidl zwischen den Ausstellungsräumen und den ausgestellten Werken. Bei klassischen Galerieräumen mit farbiger Wandbespannung, Fußleisten, Gesimsen und Deckenvoluten (die viel stärker differenziert sind als neutrale Räume) besteht sie dagegen zwischen den Ausstellungsräumen und den Räumen, in denen die ausgestellte Kunst ursprünglich präsentiert wurde. Das gilt für einige Ausstellungssäle von Richard Meiers J. Paul Getty Museum in Los Angeles, die auf die Forderung des Kuratoriums hin – »Wir brauchen Umgebungen für die Kunstwerke, die eine Beziehung zu ihrem ursprünglichen Umfeld haben«[17] – von Thierry Despont im Stil klassischer Galerieräume ausgestaltet wurden (Abb. 2).

Die allgemeinere charakterliche Übereinstimmung besteht entweder zwischen den Ausstellungsräumen und den ausgestellten Werken oder zwischen den Ausstellungsräumen und den Ateliers, in denen die Werke geschaffen wurden. Das erste ist beim Museum La Congiunta (Abb. 3) der Fall, dessen raue, karge, archaische Sichtbetonräume mit dem Charakter der Plastiken und Reliefs von Hans Josephson übereinstimmen, für die sie errichtet wurden. Das zweite gilt für Atelierrekonstruktionen wie das Atelier Brancusi von Renzo Piano in Paris und in freierer Weise für Herzog & de Meurons ursprünglichen Entwurf des Parrish Art Museum in Southampton, für das sie ein Konglomerat einzelner Pavillons vorgeschlagen hatten, deren Räume bezüglich Proportionen, Dimensionen und Licht den Ateliers der ausgestellten Künstler nachempfunden sind, ohne sie aber zu imitieren. Wie in anderen neueren Museumsprojekten zielen Herzog & de Meuron hier »eigentlich auf das Gegenteil des White Cube, das heißt nicht mehr auf den neutralen Raum für eine Kunst, die wechselt und universell austauschbar ist, sondern auf einen hochspezifischen Raum, der eine Einheit mit der Kunst eingeht«.[18]

Der zweite Gegensatz zu neutralen Räumen sind herausfordernde Räume, wie sie minimalistisch orientierte Architekten genauso wie dekonstruktivistisch orientierte gebaut haben. Peter Zumthor wendet sich »dagegen, dass Museumsarchitektur sich zurücknimmt auf einen weißen Raum, der mit Gipsplatten und Dispersion ausgekleidet ist«, und fordert, »dass die Architektur als eigene Sprache erfahrbar wird, die ihre Kraft und Präsenz einbringen muss«.[19] Dass sein Kunsthaus Bregenz (Abb. 4) diese Forderung realisiert, zeigt sich unter anderem an der Behandlung des Lichts, das nicht nur eine dienende Funktion für das Ausstellen der Werke hat, sondern selbst zum Thema wird: Die Wahrnehmung seiner Veränderung in Zeit und

---

17 Lampugnani 1999 (wie Anm. 5), S. 47 f.
18 Jacques Herzog, zitiert in: Maier-Solgk 2008 (wie Anm. 12), S. 189.
19 *Kunstmuseen*, hrsg. von Gerhard Mack, Basel u. a. 1999, S. 103.

Raum wird zum eigentlichen Erlebnis des Museumsbesuchs.[20] Peter Eisenman dagegen verlangt: »Architektur sollte die Kunst herausfordern. Wir müssen dieses Verständnis von Architektur als dienender Profession verdrängen.«[21] Was Eisenman in Bezug auf sein Wexner Center for the Arts sagt, gilt auch für die Galerie Alter Meister in Groningen von Coop Himmelb(l)au (Abb. 5). Die Architekten rühmen an ihr, dass es bisher noch niemand geschafft habe, darin eine vernünftige Ausstellung zu gestalten.

Um zu einer Einschätzung der drei Raumtypen zu gelangen, müsste man die sich beträchtlich unterscheidenden Varianten der einzelnen Typen an konkreten Beispielen untersuchen. Ich kann hier lediglich in sehr allgemeiner Weise auf einige Chancen und Gefahren hinweisen. Neutrale Räume stellen im günstigen Fall einen Rahmen für das Ausstellen von Kunst bereit, der die Werke weder überhöht noch erdrückt oder in Konkurrenz zu ihnen tritt und sie damit gut zur Geltung bringt. Im ungünstigen Fall isolieren sie aber die Werke und distanzieren den Betrachter. Spezifische Räume führen im günstigen Fall dazu, dass sich die ausgestellten Werke und die Ausstellungsräume gegenseitig verstärken. Die Räume machen dann einerseits auf Merkmale der Werke aufmerksam, die in einem neutralen Raum allenfalls übersehen würden; und die Werke tragen andererseits zum Charakter der Räume bei. Im ungünstigen Fall degradieren sie die Werke aber zu bloßen Dekorationen. Auch herausfordernde Räume können dazu führen, dass sich die ausgestellten Werke und die Ausstellungsräume gegenseitig verstärken, weniger durch Übereinstimmung in Stil oder Charakter als durch Kontraste oder Wettstreit. Im ungünstigen Fall mag sich aber die Kunst gegen die Architektur nicht behaupten (was nicht immer an der Qualität der Kunst liegt).

Abschließend setze ich die drei Raumtypen in Beziehung zu den beiden Fragen nach der eigentlichen Funktion von Kunst und nach der Art der ausgestellten Kunst. Die Frage nach den Mitteln der Aktivierung entfällt durch den Fokus auf die Präsentationsräume und das Ausstellen von Kunst. Auf den ersten Blick scheint man die Raumtypen eindeutig einzelnen Auffassungen über die eigentliche Funktion von Kunst zuordnen zu können: neutrale Räume mit ihrer nüchternen Studiumsatmosphäre der kognitivistischen Auffassung, spezifische Räume, die die Werke in ein größeres Ganzes einbetten, der quasi-religiösen Auffassung und spektakuläre herausfordernde Räume der hedonistischen Auffassung. Aber diese Zuordnung ist keineswegs zwingend. Die erwähnten Chancen spezifischer und herausfordernder Räume zeigen, dass auch sie geeignet sein können, wenn Kunst primär kognitiv funktioniert. Ebenso können neutrale und herausfordernde Räume geeignet sein, wenn Kunst primär quasi-religiös

---

[20] Ebd., S. 13 f.

[21] Peter Eisenman, »Schwache Form«, in: *Architektur im Aufbruch*, hrsg. von Peter Noever, München 1991, S. 39.

funktioniert. Neutrale Räume werden von Victoria Newhouse in ihrer einflussreichen Monografie unter dem Titel »Das Museum als sakraler Raum« behandelt; und den herausfordernden Räumen des Kunsthauses Bregenz wird oft eine sakrale Aura zugeschrieben.[22] Und auch neutrale und spezifische Räume können geeignet sein, wenn Kunst primär hedonistisch funktioniert. Neutrale Räume können – wie bei Zaha Hadids Riesenskulptur des MAXXI in Rom – Teil einer Spektakel-Architektur sein; und wenn das für neutrale Räume gilt, dann umso mehr für spezifische. Aber auch wenn sich Raumtypen und Kunstauffassungen nicht eindeutig zuordnen lassen, stellen sich je nach Auffassung über die eigentliche Funktion von Kunst unterschiedliche Anforderungen an die Ausgestaltung eines Raumtyps.

Was die zweite Frage angeht, ist klar, dass sich neutrale (insbesondere unspezifische) Räume für eine relativ große Bandbreite von Werken eignen. Sie mögen besonders geeignet sein für die sich als autonom verstehende Kunst der Moderne, können aber gerade aufgrund der resultierenden Verfremdung auch für vor- oder nachmoderne Kunst, die für bestimmte Kontexte geschaffen wurde, fruchtbar sein. Spezifische Räume setzen voraus, dass bekannt ist, welche Werke ausgestellt werden; sie sind in der Regel für die Werke geeignet, für die sie konzipiert wurden. Herausfordernde Räume eignen sich für relativ wenige Werke. Besonders erfolgreich sind sie, wenn die ausgestellte Kunst für die Räume geschaffen wurde, wie die Lichtinstallation, die James Turrell für die Eröffnung des Kunsthauses Bregenz inszenierte. Anstelle der Räume sind in diesem Fall die Werke spezifisch.

3. Ästhetische Funktionen

Museumsbauten haben neben praktischen oft auch ästhetische Funktionen. Sie sollen nicht nur einen geeigneten Rahmen für die Aktivierung und Erhaltung von Kunst bereitstellen, sondern selbst als Kunst funktionieren. In diesem Kapitel entwickle ich im Anschluss an Nelson Goodman eine Erklärung ästhetischer Funktionen, die gut in das vorgeschlagene Framework passt und damit kompatibel ist, dass Museumsbauten als solche auch praktische Funktionen haben.

3.1 Ästhetische als symbolische Funktionen

Goodmans Erklärung basiert auf einer kognitivistischen Auffassung der eigentlichen Funktion von Kunst und expliziert kognitive Funktionen als symbolische Funktionen.[23] Ein Museumsbau funktioniert demnach nur dann ästhetisch, wenn er als Symbol funktioniert. Als Symbol

[22] Newhouse 1998 (wie Anm. 6), Kap. 2; von Moos 1999 (wie Anm. 13), S. 15.
[23] Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/M. 1997.

zu funktionieren, ist aber keine hinreichende Bedingung, um ästhetisch zu funktionieren, da nicht jedes symbolische Funktionieren ästhetisch ist. Ein Verkehrsschild ist ein Symbol, aber kein ästhetisches. Und auch ein Museumsbau kann in einer nichtästhetischen Weise symbolisieren; zum Beispiel wenn er aufgrund seiner Entstehungsgeschichte für Vetternwirtschaft steht. Ein Museumsbau funktioniert tendenziell dann als ästhetisches Symbol, wenn sein symbolisches Funktionieren bestimmte Charakteristika aufweist, die sogenannten »Symptome des Ästhetischen«. Dieser Vorschlag verlangt einige Bemerkungen zur Symboltheorie von Goodman, die ihm zugrunde liegt.[24]

Der zentrale Grundbegriff dieser Theorie ist der Begriff der Bezugnahme. Er wird als sehr allgemeiner Ausdruck gebraucht, der alle Weisen des Für-etwas-Stehens umfasst. Ein Symbol ist alles, was in irgendeiner Weise (zumindest vorgeblich) auf etwas Bezug nimmt. Der relevante Symbolbegriff lässt sich durch die Abgrenzung von drei Missverständnissen erläutern. Symbole sind erstens nicht eine spezielle Art von Zeichen; vielmehr ist jedes Zeichen ein Symbol: etwas, das für etwas steht. Das ist eine terminologische Festlegung. Symbole sind zweitens nicht eine spezielle Art von Gegenständen; vielmehr kann jeder Gegenstand als Symbol verwendet werden. Das ermöglicht es, auch Bauwerke als Symbole zu verstehen. Drittens ist kein Gegenstand für sich genommen ein Symbol; ein Gegenstand kann vielmehr nur im Rahmen eines Symbolsystems ein Symbol sein. Das hat zur Folge, dass Symbolfunktionen relativ zu einem Symbolsystem sind.

Verschiedene Typen von Symbolfunktionen können unterschieden werden. Denotation ist die Bezugnahme eines Symbols auf einen oder mehrere Gegenstände, auf die es zutrifft. Ein Name denotiert seinen Träger, ein Prädikat die Gegenstände in seiner Extension und ein Porträt sein Sujet. Bauwerke denotieren in der Regel nicht; sie können dennoch als Symbole gelten, wenn sie exemplifizieren. Die Exemplifikation verläuft in die umkehrte Richtung zur Denotation und ist die Bezugnahme eines Gegenstandes auf ein Symbol, das ihn denotiert, oder auf eine Eigenschaft, die er besitzt. Ein Stoffstück im Musterbuch eines Stoffhändlers fungiert als Muster für seine Farbe, sein Material und seine Textur, nicht aber für seine Größe und die Beschaffenheit seines Randes. Wer Stoff genau wie das Muster bestellt, will keine kleinen Stückchen mit Zickzackrand. Das Stoffstück fungiert nur für diejenigen seiner Eigenschaften als Muster, auf die es Bezug nimmt. Das sind die Eigenschaften, die es exemplifiziert. Ein Gegenstand kann Eigenschaften exemplifizieren, die er bloß metaphorisch besitzt. Die metaphorischen Eigenschaften, die ein Gegenstand als ästhetisches Symbol exemplifiziert, drückt er aus. Denotation, Exemplifikation und Ausdruck sind einfache Symbolfunktio-

[24] In Baumberger 2010 (wie Anm. 1) entwickle ich auf der Grundlage der Arbeiten von Goodman eine Symboltheorie der Architektur.

nen, die zu komplexen Bezugnahmeketten kombiniert werden können. Indirekte Bezugnahmen über solche Ketten werden oft als «Anspielungen» bezeichnet. Einer der wenigen Museumsbauten, die denotieren, ist Santiago Calatravas Quadracci Pavillon des Milwaukee Art Museum in Wisconsin mit seinen auf und ab bewegbaren, flügelförmigen Sonnenschutzdächern (Abb. 6). Er denotiert einen Vogel, der auf den Michigansee hinausfliegt, an dessen Ufer das Bauwerk steht, exemplifiziert beispielsweise Eleganz und Fragilität, drückt Dynamik und Stolz aus und spielt auf Freiheit an, da der denotierte Vogel Freiheit exemplifiziert.

Das sind in groben Umrissen die Weisen, in denen ein Museumsbau als Symbol funktionieren kann. Als ästhetisches Symbol funktioniert er tendenziell dann, wenn sein symbolisches Funktionieren bestimmte Symptome des Ästhetischen aufweist. Diese Symptome sind Exemplifikation, multiple und indirekte Bezugnahme, syntaktische und semantische Dichte und relative Fülle.[25] Die Begriffe der Exemplifikation und der indirekten Bezugnahme wurden bereits eingeführt; multiple Bezugnahme liegt vor, wenn ein Symbol mehrere (oft zusammenhängende und aufeinander einwirkende) Symbolfunktionen erfüllt. Syntaktisch dicht ist ein Symbolsystem, wenn gewisse minimale Differenzen unterschiedliche Symbole konstituieren; semantisch dicht, wenn Symbole für Dinge bereitstehen, die sich nur durch gewisse minimale Differenzen voneinander unterscheiden. Relativ voll ist ein Symbol, wenn vergleichsweise viele seiner Aspekte symbolisch signifikant sind. Der Quadricci Pavillon exemplifiziert und nimmt in multipler und indirekter Weise Bezug. Minimale Veränderungen des Pavillons würden ein anderes Symbol konstituieren und könnten Auswirkungen darauf haben, was er exemplifiziert. Zudem sind im Vergleich mit einem Diagramm, bei dem es nur auf die Abszissen- und Ordinatenwerte ankommt, relativ viele seiner Aspekte symbolisch signifikant. Das symbolische Funktionieren des Pavillons weist also alle fünf Symptome auf, was ein Hinweis darauf ist, dass er als ästhetisches Symbol funktioniert (womit noch nichts über seinen ästhetischen Wert ausgesagt ist).

Goodmans Vorschlag, der ästhetische Funktionen als symbolische Funktionen erklärt, lässt sich leicht in das entwickelte Framework integrieren. Das System ist im Fall von symbolischen Funktionen ein Symbolsystem. Das primäre Ziel, das wir mit einem solchen System verfolgen, ist der kognitivistischen Auffassung zufolge das Verbessern des Verstehens. Die allgemeine symbolische Funktion eines Museumsbaus (oder eines seiner Teile) besteht damit in seinem Beitrag zu einem geeigneten Symbolsystem, das unser Verständnis des Baus, anderer Bauten und weiterer Aspekte unsere Welt verbessert. Die einzelnen Symbolfunktionen eines Museumsbaus sind Teilfunktionen dieser allgemeinen symbolischen Funktion. Der Vor-

---

[25] Goodman 1997 (wie Anm. 23), S. 232–235; Goodman 1987 (wie Anm. 4), S. 192–196.

schlag schließt zudem keineswegs aus, dass Museumsbauten als solche praktische Funktionen haben. Um dies zu zeigen, diskutiere ich einige Beispiele, bei denen die Symbolfunktionen von Museumsbauten in direkter Beziehung stehen zu ihren praktischen Funktionen.

3.2 Symbolische und praktische Funktionen

Museumsbauten können erstens ihren praktisch funktionalen Gebäudetyp exemplifizieren, zum Beispiel indem sie etwas denotieren, was zu ihm in einer geeigneten Beziehung steht. Das einem traditionellen chinesischen Gefäß nachgebildete Shanghai Museum von Xing Tonghe exemplifiziert seinen Gebäudetyp, indem es einen der Ausstellungsgegenstände denotiert, für deren Aktivierung und Erhaltung es einen geeigneten Rahmen liefern soll. Oder sie exemplifizieren ihren Gebäudetyp, indem sie Merkmale exemplifizieren, die typisch sind für Museumsbauten, wie die Shed-Dachstruktur beim Museum Liner in Appenzell von Gigon & Guyer (Abb. 7). Oder indem sie auf Museumsbauten anspielen, die beispielhaft sind für ihren Gebäudetyp. James Stirlings Neue Staatsgalerie in Stuttgart exemplifiziert den Typ des Kunstmuseums, indem sie auf Schinkels Altes Museum in Berlin anspielt, das dafür beispielhaft ist. Die Anspielung verläuft über die Exemplifikation grundlegender geteilter Strukturmerkmale: In beiden Fällen legt sich um eine zentrale Rotunde das Hauptgebäude mit einer nach vorne offenen Rechtecksform, an deren Peripherie die enfiladenartig aufgereihten Räume untergebracht sind.[26] Museumsbauten können sich ihrem praktisch funktionalen Typ gegenüber aber auch neutral verhalten oder gar etwas symbolisieren, was mit ihm inkompatibel ist oder zumindest in Spannung zu ihm steht. Der zylinderförmige Betonbau des Hirshhorn Museum in Washington von Gordon Bunshaft, Skidmore, Owings und Merrill mit der schlitzartigen Fensteröffnung (Abb. 8) spielt nach Charles Jencks auf einen Betonbunker mit ringsum laufendem Maschinengewehrschlitz an.[27] Ein Museum ist aber kein Bunker.

Zweitens können Museumsbauten ihre praktischen Funktionen exemplifizieren, zum Beispiel indem sie Merkmale exemplifizieren, die in geeigneter Beziehung stehen zu den Teilfunktionen des Bereitstellens eines geeigneten Rahmens für die Aktivierung und die Erhaltung von Kunst. Beides ist beim Sprengel Museum in Hannover (Abb. 9) der Fall. Der Bau betont einerseits die Funktion des Bewahrens, indem er aufgrund des Walls, der um das Museum läuft, Eigenschaften wie Geschlossenheit exemplifiziert. Da sich dieser Wall an der Eingangsseite zum begehbaren, mit Treppenstufen versehenen Hügel wandelt, dessen Ober-

---

[26] Wobei Stirlings Rotunde jedoch in ironischer Umkehr von Schinkels kuppelüberwölbtem »Pantheon der Künste« als oben offener Hohlzylinder gestaltet ist, dessen Mauern zudem wie die einer Ruine bewachsen sind.

[27] Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur,* Stuttgart 1988, S. 20.

flächenstruktur sich zudem ins Innere fortsetzt, betont der Bau andererseits die Funktion des Aktivierens, indem er damit zusammenhängende Eigenschaften wie Offenheit und Zugänglichkeit exemplifiziert. Aber wiederum können sich Museumsbauten ihren praktischen Funktionen gegenüber auch neutral verhalten oder etwas symbolisieren, was mit diesen inkompatibel ist oder zumindest in Spannung zu ihnen steht. Die Anspielung des Hirshhorn Museum auf einen Bunker mit Maschinengewehrschlitz steht zumindest in Spannung zur Funktion des Bereitstellens eines geeigneten Rahmens für die Aktivierung von Kunst. Nach Jencks teilt das Museum durch die Anspielung etwas mit wie: »Haltet die moderne Kunst in diesem befestigten Bollwerk vom Publikum fern und schießt auf die Leute, die es wagen, sich zu nähern.«[28]

Funktionale Gebäudetypen und praktische Funktionen sind aber keineswegs das Einzige, was Museumsbauten symbolisieren können. Zudem fordert mein Vorschlag nicht, dass sie symbolisiert werden sollten. Ein Museumsbau kann seine praktischen Funktionen erfüllen und befriedigend sein, auch wenn er weder seinen Gebäudetyp noch seine praktischen Funktionen exemplifiziert. Mindestens so wichtig wie die Frage, ob er das tut, sind die Fragen, welchen Charakter ein Museumsbau und seine Räume haben, und ob ihr Charakter die Erfüllung der praktischen Funktionen unterstützt oder gefährdet. Der Charakter eines Baus oder Raums kann, etwas vereinfacht, über seine Symbolfunktionen expliziert werden.[29] Der Charakter eines Museumsbaus oder Ausstellungsraums und der Charakter der ausgestellten Werke können übereinstimmen oder kontrastieren. Das erste ist beim Josephson-Museum in Giornico (Abb. 3) der Fall: Die Räume und Josephsons Arbeiten exemplifizieren beide etwas Karges, Rohes und Archaisches. Das zweite ist beim Kirchner Museum in Davos (Abb. 1) der Fall: Während die Ausstellungsräume vornehme Zurückhaltung, ätherische Leichtigkeit und gelassene Ruhe ausdrücken, drücken Kirchners Gemälde schonungslose Aufdringlichkeit, erdige Schwere und beunruhigende Dynamik aus. Ist eine Übereinstimmung oder ein Kontrast zwischen dem Charakter des Raumes und dem Charakter der ausgestellten Werke für deren Aktivierung fruchtbarer? Auf diese Frage gibt es, meine ich, keine allgemeine Antwort.

4. Ausblick und Einordnung

Museumsbauten haben über ihre praktischen und ästhetischen Funktionen hinaus auch städtebauliche, ökonomische, soziale und viele weitere Funktionen, die zumindest teilweise zu ihren eigentlichen Funktionen gehören. Städtebauliche Funktionen von Museumsbauten, die in

---

[28] Ebd.

[29] Für eine symboltheoretische Explikation des (spezifischen) Charakters eines Artefakts wie z.B. eines Bauwerks vgl. Christoph Baumberger und Georg Brun, »Identities of Artefacts«, im Erscheinen.

der jüngeren Gegenwart den Entwurf häufig stärker bestimmen als die praktischen Funktionen, betreffen den Beitrag eines Baus für die Stadt, den Stadtteil oder das Quartier, in dem er steht. Das kann beispielsweise ein Beitrag zur Klärung einer städtebaulichen Situation oder ein Beitrag zur Aufwertung eines vernachlässigten Stadtviertels sein. Ökonomische Funktionen von Museumsbauten betreffen ihren Beitrag zur wirtschaftlichen Entwicklung. Das kann beispielsweise ein Beitrag zu einem ökonomischen Aufschwung oder ein Beitrag zu einem ausgeglichnen Budget des Museumsbetriebs sein. Der sprichwörtliche Bilbao-Effekt – die gezielte Aufwertung von Orten durch spektakuläre Bauten bekannter Architekten – betrifft primär städtebauliche und ökonomische Funktionen. Soziale Funktionen von Museumsbauten betreffen ihren Beitrag für die gesellschaftliche Entwicklung. Dies kann beispielsweise ein Beitrag zu einer angemessenen sozialen Durchmischung oder ein Beitrag zu einer Verbesserung des sozialen Klimas sein. Eine ausführlichere Untersuchung hätte erstens diese und weitere Funktionen in das vorgeschlagene Framework zu integrieren, indem die jeweiligen Systeme und ihre Ziele spezifiziert und darüber Teilfunktionen identifiziert werden. Dabei ist mit Abgrenzungsproblemen zu rechnen. Betrachtet man beispielsweise eine florierende Ökonomie und eine gute soziale Durchmischung als Ziele einer Stadt oder eines Stadtteils, umfasst die städtebauliche Funktion ökonomische und soziale Teilfunktionen. Um dies zu verhindern, sind die Ziele, auf die sich städtebauliche Funktionen beziehen, enger zu fassen. Zweitens müssten die Beziehungen zwischen den verschiedenen Funktionen und die Anforderungen diskutiert werden, die sich aus den weiteren Funktionen für die Museumsarchitektur ergeben.

Das vorgeschlagene Framework für eine funktionale Analyse der Museumsarchitektur lässt sich problemlos für alle möglichen Bauaufgaben verallgemeinern. Ich schließe mit zwei Bemerkungen zu seiner Einordnung in eine allgemeine Architekturtheorie. Eine solche unterscheidet zumindest drei grundlegende Aspekte von Bauwerken: Konstruktion, praktische Funktion und Form.[30] Damit ist die Funktionstheorie, die ich am Beispiel der Museumsarchitektur entwickelt habe, einerseits weiter als üblicherweise vorgesehen, denn neben praktischen Funktionen umfasst sie zum Beispiel auch ästhetische, städtebauliche, ökonomische und soziale Funktionen. Andererseits ist die Funktionstheorie nur ein Teil einer umfassenden Architekturtheorie. Zu einer solchen gehören zumindest auch eine Konstruktions- und eine Formtheorie. Das zeigt sich schon daran, dass ein Museumsbau einerseits praktisch funktional, aber formal oder konstruktiv nicht besonders geglückt sein kann. So wird beispielsweise Renzo Pianos Fondation Beyeler in Riehen bei Basel von Kuratoren und Künstlern aus praktisch funktionaler Perspektive als Bau, der sich ganz in den Dienst der Kunst stelle, hoch ge-

[30] Fritz Neumeyer, »Nachdenken über Architektur«, in: *Quellentexte zur Architekturtheorie,* hrsg. von dems., München 2002, S. 25.

lobt, während Architekturkritiker und Architekten ihn oft aufgrund räumlicher oder konstruktiver Überlegungen kritisieren. Andererseits kann ein Museumsbau praktisch disfunktional, aber formal oder konstruktiv geglückt oder zumindest interessant zu sein. So wird beispielsweise Frank Lloyd Wrights Guggenheim Museum in New York für seine formalen Qualitäten bewundert, während insbesondere Kuratoren und Künstler es wegen seiner nur sehr begrenzten Funktionstüchtigkeit heftig kritisieren.