

/ecm – educating/curating/managing 2016-2018

Master Thesis

SPANNUNGSFELD MUSEUM:

Annäherung an eine zeitgemäße Institution im historischen Gebäude

Maria-Magdalena Thimet

Wien, Juni 2018

Betreut von

Renate Höllwarth und Martina Griesser-Stermscheg

Abstract

Wie agiert die zeitgemäße „Institution Museum“ im Spannungsfeld zwischen ihrem Selbstverständnis und der Symbolik ihres historischen Gebäudes? Welche gestalterischen Objekte setzt sie ein, um ihre Intentionen, Aktivitäten und Inhalte an der Fassade und in der unmittelbaren Umgebung des Bauwerks ablesbar zu machen?

Der erste Teil der Arbeit folgt, analog der Doppelbedeutung des Begriffs *Museum*, getrennt den Entwicklungsgeschichten von Idee und Gebäudetyp Museum.

Im Hauptteil der Arbeit zeichnen fotografische Annäherungen an drei historische Museumsbauten in Österreich und Deutschland auf, welche Objekte die jeweilige „Institution Museum“ in ihrem Umfeld und an ihrer Fassade platziert, um die Diskrepanz zwischen Intention und Gebäude zu *überschreiben*. Die Annäherung folgt den Wegen der sich nähernden BesucherInnen und verdeutlicht so ihre Wahrnehmung dieser Objekte oder *Nachrichten*. Im Anschluss werden ausgewählte *Nachrichten* der drei Museen hinsichtlich ihres Bezugs zur gebauten Umgebung und ihrer Aussagen über das institutionelle Selbstverständnis analysiert. Aufgrund der Indizien, die diese Untersuchungen erbringen und die für jedes Museum aggregiert werden, lässt sich abschließend der Grad der wahrnehmbaren *Überschreibung* bewerten.

How does the contemporary “museum as an institution” operate in the conflict between its self-image and the symbolism of its historical building? Which creative objects does it employ to make its intentions, activities and contents perceivable on the façade and in the immediate vicinity of the building?

In line with the double meaning of the term *museum*, the first part of the paper pursues the evolution of the idea of the *museum* and of the museum as a type of building separately.

In the main section of the paper, photographic approaches to the buildings of three historical museums in Austria and Germany record the objects that each “museum as an institution” positions in its surroundings and on its façade in order to *override* the discrepancy between intention and building. The approach follows the paths of the visitors walking towards the museum, thus clarifying their perception of these objects or *messages*. This is followed by an analysis of selected *messages* of the three museums with regard to their relationship to the buildings in the surroundings and to their statements concerning their institutional self-image. To conclude, the degree of perceivable *overriding* is assessed based on the evidence aggregated for each museum and yielded by this analysis.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Einblick: Idee und Ort	4
2.1	Die „Institution Museum“	5
2.1.1	Von der privaten zur öffentlichen Sammlung - Die Museumsidee	7
2.1.2	Von der Öffnung der Museen zur Museumskritik	8
2.1.3	Dialogbereitschaft – das reflexive Museum	11
2.2	Museum: das Gebäude	14
2.2.1	Museumsbau - Prototyp eines öffentlichen Gebäudes	16
2.2.2	Historismus	18
2.2.3	Wahrnehmung und Symbol	19
3	Anblick: Fotografische Annäherungen	22
3.1	Beispielhafte Darstellung der angewendeten Analysemethode	22
3.1.1	Wahrnehmung der <i>Nachricht</i>	23
3.1.2	Untersuchungsebenen und Kriterien	24
3.1.3	Grad der <i>Überschreibung</i>	26
3.2	Analyse der Annäherungen an drei Fallbeispiele	27
3.2.1	Österreichisches Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst Wien	28
3.2.2	Museum für Naturkunde – Leibniz Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung Berlin	40
3.2.3	Linden-Museum/Staatliches Museum für Völkerkunde Stuttgart	48
4	Ausblick	60
5	Anhang	63
5.1	Literaturverzeichnis	63
5.2	Abbildungsverzeichnis	65
5.3	Lebenslauf	67

1 Einleitung

Das Sammeln, das Zusammentragen und Zusammenstellen von Gegenständen, seien es der Natur entnommene oder von Menschen erzeugte Objekte, ist fest in der Kultur der Menschheit verwurzelt. Schon immer haben Menschen Dinge, die ihnen fremd waren, die für sie einen besonderen Wert oder eine besondere Bedeutung hatten, *aufbewahrt* und damit vor dem Verfall geschützt. Das Sammeln und Bewahren ist immer noch Kernaufgabe aller Museen. Öffentliche Museen erfüllen diese Aufgaben innerhalb der Grenzen eines Regelsystems und tragen in doppelter Hinsicht gesellschaftliche Verantwortung: Sie fungieren und funktionieren als kulturelles Gedächtnis und gleichzeitig als dessen Vermittler. Um eine Sammlung materieller Dokumente sowohl zu bewahren als auch der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können, braucht jedes Museum - vergleichbar mit anderen ortsgebundenen Institutionen wie Schulen oder Universitäten - einen eigens dafür geschaffenen, abgeschlossenen Ort, das Museumsgebäude. Neben seinem praktischen Nutzen, der „[...] darin [besteht], einen geeigneten Rahmen für eine befriedigende Durchführung der mit dem Museumsbetrieb verbundenen Tätigkeit bereitzustellen“¹, hat das Museumsgebäude auch eine symbolische Funktion. Um der oben genannten gesellschaftlichen Verantwortung gerecht zu werden, öffnen sich im Idealfall die „Institution Museum“ und auch das Museumsgebäude einer möglichst breiten Besucherschicht. Sie bieten Zugang für alle und sind damit Ort der Erinnerung und des Lernens und Diskursraum in einem.²

Die anhaltende Diskussion um Gestalt und Ausdruck aktueller Museumsbauten ist von Begriffen wie „Signet-Architektur“ oder „neue Bescheidenheit“ geprägt. Bei dieser Betonung ihrer Symbolfunktion stellt sich die Frage, ob Museumsbauten die Inhalte und Werte der jeweiligen Institution widerspiegeln. Die vorliegende Arbeit folgt dieser Frage und legt dabei den Fokus auf diejenigen Museen, deren Gebäude im Stil des Historismus errichtet und damit in ihrer Gestalt und Wirkung konträr zum oben beschriebenen Idealbild sind.

Welche Wirkung hat ein Museum, dessen institutionelles Leitbild sich zwar den Herausforderungen stellt, die eine globalisierte Gesellschaft mit veränderter Kommunikation und

■ ¹ Christoph BAUMBERGER, Kunst aktiviert Kunst. Ein Framework für eine funktionale Analyse der Museumsarchitektur, in: Julian NIDA-RÜMELIN und Jakob STEINBRENNER (Hg.), Kontextarchitektur, Ostfildern, 2010, S. 52. ■

² Vgl. Christian HÖLZL und Franz PICHORNER, in: Christian HÖLZL und Franz PICHORNER (Hg.), Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution, Wien, 2014, S. 8.

veränderten kollektiven Ritualen mit sich bringt, während gleichzeitig der Museumsbau, in dem die Institution ihre Tätigkeit erfüllt, aber seit dem 19. Jahrhundert unverändert blieb? In dieser Arbeit wird beleuchtet, wie Museen in diesem Spannungsfeld zwischen Selbstverständnis und räumlich wahrnehmbarer Außenwirkung agieren, wo ihre Absicht erkennbar ist, das Bauwerk zu *überschreiben*, dessen Symbolfunktion den von ihnen definierten Inhalten und Ansprüchen entgegenwirkt. Wie kommuniziert die Institution nach außen, um ihr Gebäude für alle BesucherInnen zu öffnen und die Haltung der jeweiligen Institution an der räumlichen Begrenzung und darüber hinaus sichtbar zu machen?

„Wenn Museen das optisch geistige Erfassen von Dingen voraussetzen, lässt sich als die spezielle Basisfunktion der Museen folgern 'die Fähigkeit zu sehen einzupfen'.“³

Sicher beginnt das optische Wahrnehmen des Gesamtkonzeptes Museum nicht erst im Inneren, in den Ausstellungsräumen, sondern bereits auf dem Weg dorthin, bei der Annäherung der BesucherInnen an das Bauwerk. Denn „[d]as Gebäude steht an erster Stelle des Museumsinventars“⁴, wie Museumsdirektor Rudi Oxenaar feststellt.

Der erste Teil der Arbeit beschreibt, analog zu den lexikalischen Definitionen des Begriffs *Museum*, getrennt die Idee und den Gebäudetyp, um damit einen Einblick in das Gefüge Museum zu geben. Die theoretische Annäherung an die Museumsidee befasst sich zunächst mit der im Kontext von Aufklärung und Revolution entstehenden Idee, die es mit sich bringt, dass erstmals ein fester Ort entsteht, an dem Gegenstände dauerhaft aufbewahrt und öffentlich zugänglich gemacht werden.⁵ Von dort verfolgt sie die Spur dieser Idee bis ins 21. Jahrhundert, um hier die aktuelle Positionierung der „Institution Museum“ vorzunehmen. Dem folgt eine kurze Abhandlung zum Museumsgebäude, ein Blick auf die Bauaufgabe Museum und damit auf den abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck errichteten Ort, der im 18. Jahrhundert seinen Anfang nimmt und innerhalb sehr kurzer Zeit zu einem prägenden Gebäudetyp wird, der die Stadtzentren maßgeblich formiert und symbolisch definiert. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen dabei der Stil, die Ordnung und die Formgebung des Historismus, der für die Museumsarchitektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist.

■
³ Nelson GOODMAN, in: Nelson GOODMAN, Das Ende des Museums, in: Vom Denken und anderen Dingen, Berlin, 1987, S. 254.

⁴ Vgl. Ronald de LEEUW, Die Zukunft der Alten Meister. Neue Konzepte in Holland – das Rijksmuseum in Amsterdam, in: Christian HÖLZL und Franz PICHORNER (Hg.), Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution, Wien, 2014, S. 229.

⁵ Vgl. Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 47.

Der zweite Teil der Untersuchung dokumentiert an drei Fallbeispielen anhand einer Abfolge von Fotografien die räumliche Annäherung an ein Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, ein Naturkundemuseum und ein Völkerkundemuseum und zeigt damit die Außenwirkung der drei Gebäude auf. Die einzelnen Fotostandpunkte folgen dabei den durch Ort und Umgebung vorgegebenen Bewegungsmöglichkeiten der MuseumsbesucherInnen.

Diese Museen wurden stellvertretend für die Problemstellung nach diesen Kriterien ausgewählt: Das jeweilige Gebäude wurde im Stil des Historismus am Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts als Museumsbau geplant und die drei Museen unterscheiden sich nach Sammlungsinhalt und fachwissenschaftlicher Einordnung.

In einem zweiten Schritt werden einzelne Aspekte der Gebäudegestaltung beleuchtet, um die sichtbaren Bauteile auf wahrnehmbare Brüche, *Überschreibungen* und Irritationen hin zu untersuchen. Die auf diese Weise methodisch-systematisch gesammelten Daten sind die Grundlage für einen Abgleich mit den im institutionellen Leitbild definierten Grundsätzen, Zielen, Werten und Überzeugungen des jeweiligen Museums. Auch hier wird jedes Fallbeispiel nach definierten Aspekten befragt, um mit den so gewonnenen Erkenntnissen eine Bewertung der vorgefundenen kommunikativen Mittel vornehmen zu können. So sollen im Ergebnis räumlich-gestalterische Möglichkeiten dargestellt werden, die Museen anwenden können, um sich aktiv und wirkungsvoll im Spannungsfeld zwischen gegenwartsbezogener, kultureller Reflexion und historischer Bewahrung zu positionieren.

2 Einblick: Idee und Ort

Wie das Wiener Weltmuseum es geschafft hat, sich als zeitgemäßes ethnologisches Museum neu zu erfinden. [...] Einen kritischen, freien Blick auf die Geschichte des eigenen Hauses zu finden, erscheint hier, inmitten geballter Habsburgerseligkeit [...] unmöglich [...]. Kaum hat man also den Heldenplatz überquert und den marmornen Pomp des Treppenhauses durchschritten, erlebt man, wie Engelsman und seine Kuratoren mit Humor, Intelligenz und Bescheidenheit das Weltbild auseinandernehmen, für das die architektonischen Macht- und Überlegenheitsgesten draußen stehen.⁶

So beschreibt Jörg Häntzschel im Oktober 2017 in einem Artikel der Süddeutschen Zeitung den Eindruck, den er von seinem Besuch im Weltmuseum Wien, dem ehemaligen Völkerkundemuseum, mitgenommen hat. Die aktualisierte Dauerausstellung der im kolonialistischen Entdeckungsfieber⁷ zusammengetragene Objekte wird, seit das Haus nach einer langen Sanierungs- und Umbauphase im Jahr 2017 wiedereröffnet wurde, ebenso intensiv wie kontrovers diskutiert. Der Autor beschreibt in seinem Beitrag eine zeitgemäße Institution in einem historischen Gebäude mit imperialer Symbolfunktion. Er weist damit genau auf das Spannungsfeld hin, das Thema dieser Untersuchung ist. Das 1907 im Stil des Späthistorismus fertiggestellte Corps de Logis der Neuen Burg, in dem die Sammlung untergebracht ist, veranschaulicht sehr deutlich die Problemstellung dieser Arbeit, auch wenn es nicht als Museumsbau geplant wurde.

Auch der Kunsthistoriker Wouter Davidts verdeutlicht in seinem Artikel „Architecture´s Lost Case“, welche Bedeutung Museumsverantwortliche im Bemühen um eine inhaltliche Neuausrichtung dem Gebäude zugestehen, in dem sie agieren, denn „Although architecture is stable, fixed by nature and thus motionless, museums seem to look upon it as the most appropriate medium to break new ground. Architecture is the medium par excellence to redefine and rearticulate their institutional position as well as their attitude.“⁸

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die *Überschreibungen*, d.h. auf diejenigen gestalterischen Elemente, die Form und Ordnung des Bauwerks stören und über die räumliche Begrenzung des Museums hinaus auf seine Besucherinnen und Besucher wirken. Aus Gründen der Erreichbarkeit beschränkt sich das Untersuchungsgebiet der fotografischen Annäherung auf Österreich und Deutschland. Folgerichtig konzentriert sich auch die theoretische Annäherung an das Thema auf diese beiden Länder.

■
⁶ Jörg HÄNTZSCHEL, Die verbotenen Trompeten des Yurupani, in: Süddeutsche Zeitung vom 25.10.2017. ■

⁷ Ebenda.

⁸ Wouter DAVIDTS, Rethinking the Museum. Architecture´s lost Case, in: Viktor KITTLAUSZ, Winfried PAULEIT (Hg.) Kunst-Museum-Konzepte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld, 2006, Seite 73.

2.1 Die „Institution Museum“

Der Begriff *Museum* hatte, historisch betrachtet, vielfältige Bedeutungen. Allerdings ist es „gegenwärtig üblich, Museen über öffentlich präsentierte Sammlungen und bestimmte Tätigkeiten zu definieren [...]“⁹ Da diese Arbeit die gegenwärtige Institution in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt, liegt ihr die in den aktuell gültigen ethischen Richtlinien für Museen vom International Council of Museums¹⁰ festgelegte Definition zugrunde:

Ein Museum ist eine gemeinnützige, auf Dauer angelegte, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung, die zum Zwecke des Studiums, der Bildung und des Erlebens materielle und immaterielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.

Als Ergänzung dazu gilt die in den Key Concepts of Museology fixierte Bestimmung des Begriffs, die sich auf die ICOM Definition bezieht:

There are two levels of institutions, according to the nature of the need they are intended to satisfy. This need may be first of all biological [...] or secondly the result of the demands of living in a society [...]. In so far as they meet a social need (sensory relation to objects) museums belong to the second category. ICOM defines museum as a permanent institution in the service of society and its development. In this sense the institution is a construction created by man in the museal [...] field, and organized in order to enter into sensory relationship with objects. The museum institution, created and maintained by society, rests on a collection of standards and rules (preventive conversation, forbidden to touch objects or display substitutes while presenting them as originals) which are founded on a value system: preservation of heritage, preservation of works of art and unique pieces, the dissemination of current scientific knowledge etc. Emphasising the institutional nature of museum thus means strengthening its normative role and the authority it has in science and the fine arts, for example, or the idea that museums remain „in the service of society and its development.“¹¹

Zur Erläuterung der in dieser Definition angesprochenen „social need“ und ihrer Einstufung bietet Klaus F. Röhl einen normsoziologischen Erklärungsansatz an: „Soziale Institutionen sind vergleichsweise stabile, dauerhaft aufeinander bezogene Verhaltensmuster, die in einer sozialen Gruppe wichtigen Bedürfnissen dienen und daher für legitim gehalten und mit

■ ⁹ Anke te HEESSEN, *Theorie des Museums zur Einführung*, Hamburg, 2012, S. 13. ■

¹⁰ Zitiert nach: ICOM *Ethische Richtlinien für Museen (Code of Ethics for Museums)*. Die englische Fassung lautet: „A museum is a non-profit making permanent institution in the service of society and of its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, the tangible and intangible evidence of people and their environment.“

¹¹ André DESVALLÉES, François MAIRESSE (Hg.), *Concepts of Museology*, in http://icom.museum/fileadmin/user_upload/Key_Concepts_of_Museology/Museologie._Anglais_BD.pdf.

sozialen Sanktionen durchgesetzt werden.“¹² Diese gesellschaftlichen Bedürfnisse lassen sich in einer Pyramide abbilden, deren Basis die vitalen, biologischen Grundbedürfnisse, wie Hunger und Durst bilden, auf einer zweiten Stufe ist das Bedürfnis nach Sicherheit und damit nach Ordnung, Gesetzlichkeit und Verhaltensregelung abgebildet.“¹³

Die eingeführte Begriffsbestimmung führt zu dem Schluss, dass die Arbeit eines gemeinnützigen, zum Dienste an der Gesellschaft tätigen Museums nur auf einer ebenso dauerhaften institutionellen und finanziellen Basis kontinuierlich möglich ist. Folglich muss die Arbeit der Trägerschaft, d.h. der Person oder Organisation, die für den Fortbestand, die Weiterentwicklung und die Finanzierung eines Museums Verantwortung trägt, rechtlich abgesichert sein. Jedes öffentliche Museum bedarf also einer Rechtsform, die dafür geeignet ist, diese Kontinuität zu gewährleisten. Die häufigsten juristischen Personen in Museumsträgerschaften sind Einrichtungen des Bundes, der Länder oder der Kommunen, andere Körperschaften des öffentlichen Rechts, eingetragene Vereine oder Stiftungen und Anstalten des öffentlichen Rechts.¹⁴

Über diese Rechtsform hinaus müssen der Auftrag der Institution und die Anforderungen, die sie an sich selbst stellt, definiert sein, um auch für die inhaltliche Arbeit eines Museums Kontinuität herzustellen. Sehr verkürzt ist das in den Standards für Museen so zusammengefasst: „Leitbild und Museumskonzept bilden die Grundlage für die Museumsarbeit. Sie bedingen sich gegenseitig, dienen der Orientierung und drücken das Selbstverständnis des Museums aus.“¹⁵

Es sei darauf hingewiesen, dass in Deutschland Auftrag und Aufgaben von Museen üblicherweise keiner gesetzlichen Regelung unterliegen, in Österreich gilt seit dem Jahr 2002 das Bundesmuseen-Gesetz für all jene Museen, die auf Grund dieses Gesetzes als wissenschaftliche Anstalt öffentlichen Rechts betrieben werden.

■
¹² Klaus F. RÖHL, Rechtssoziologie-online.de, §62 (Stand: September 2012), <https://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozinfo/> (Stand: 01.02.2018). ■

¹³ Vgl. Ebenda.

¹⁴ Vgl. Markus WALZ http://www.nrw-stiftung.de/museumshandbuch/inhalt/1_2.pdf (Stand: 29.01.2018).

¹⁵ Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Standards für Museen, in <http://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf>.

2.1.1 Von der privaten zur öffentlichen Sammlung - die Museumsidee

Von der Definition des Museums als Institution des Sammelns, Bewahrens und Ausstellens von Dingen ausgehend, soll nun ein schlaglichtartiger Rückblick auf die Entwicklungsgeschichte dieser Einrichtung dabei helfen, ihre gegenwärtige Situation nachvollziehbar zu machen.

„Der moderne Begriff des Museums bezieht sich [...] in erster Linie auf die Repräsentation“¹⁶ und damit auf die öffentliche Zugänglichkeit der Sammlung. Zwar gab es bereits im 18. Jahrhundert Museen, die in einem sehr begrenzten Umfang der Öffentlichkeit zugänglich waren. Eine entscheidende Rolle in der Begründung der Museumsidee spielt die Öffnung des Pariser Louvre, als dort 1793 in Folge der französischen Revolution das Musée Français gegründet wird. In dem Moment, als die Objekte der Vergangenheit, ob aus kirchlicher oder königlicher Sammlung, in den Besitz der Nation übergehen, werden sie „der ideelle und materielle Besitz aller [wird], die damit das Recht haben - um ein Wort der Zeit zu verwenden - ihn zu genießen. Museen werden zu sozialen Orten, um die man sich als Gemeinschaft und Nation sammelt.“¹⁷ Warum das öffentliche, allen BürgerInnen zugängliche Museum in kürzester Zeit zu einem Erfolgsmodell wird, macht Gottfried Fliedl deutlich: „Es ist *diese* Idee des Museums als eines im empathischen Sinn Öffentlichkeit herstellenden wie von ihr getragenen zivilisatorischen Rituals (Duncan 1995; Offe 2000), das das Museum zum Projekt der Moderne macht und ein vielfaches interessiertes und positives Echo in Europa auslöst.“¹⁸

Mit ihrer öffentlichen Präsentation gingen Sammlungen über in die eigenständige „Institution Museum“, die Teil einer staatlichen Organisation und Verwaltung ist. Jetzt spricht nicht mehr der Sammler, der die Gegenstände auswählt und zusammenstellt, sondern der Staat zu den Besucherinnen und Besuchern. „Die Überführung des Sammlungs- in den Museumsge-danken ist von Anfang an nationalstaatlich gebunden und soll - so die Vorstellung der Zeit - identitätsstiftend wirken.“¹⁹ Damit rückt eine weitere Tätigkeit von Museen in den Fokus: der Bildungsauftrag, die „Belehrung“ des Volkes. Somit wird die Institution zum utilitaristischen Instrument demokratischer Erziehung.²⁰

■ ¹⁶ Anke te HEESSEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 23. ■

¹⁷ Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 47.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Anke te HEESSEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 54

²⁰ Vgl. Ebenda.

Das 19. Jahrhundert wird zur Gründerzeit von Museen. Dabei konstituieren sich die Sammlungen der Institutionen nicht nur aus den Gegenständen, die aus privatem Besitz in staatliche Obhut übergehen, sondern auch aus Objekten, die sie sich gewaltsam und damit unrechtmäßig aneigneten. „[...] sie profitieren auch von der politischen, militärischen und wirtschaftlichen Ungleichheit unter den Gesellschaften und Staaten.“²¹

Auch das erstarkende Bürgertum engagiert sich mit der Gründung von Museumsvereinen, die sich daran beteiligen, Sammlungen zusammenzustellen und überall dort als Mäzene auftreten, wo es an Objekten zur Realisierung von modernen Museen fehlt.²²

2.1.2 Von der Öffnung der Museen zur Museumskritik

Das Entstehen der modernen Museen fällt zusammen mit einer Weiterentwicklung der wissenschaftlichen Disziplinen. Im Ergebnis führt das zur Gründung immer neuer Museumstypen, die sich immer differenzierteren Fachgebieten zuwenden. Zum einen bedingen diese Spezialisierung und das ständige Anwachsen der Sammlungsbestände eine Unterteilung in Schau- und Studiensammlung. Diese Zweiteilung verschärft die Spannung zwischen Forschung und Bildung, zwei nicht einfach zu vereinbarende Funktionen der Museen. Andererseits reagieren Museen damit auf die Herausforderung, einem Publikum gegenüberzustehen, das zunehmend nicht mehr nur aus Experten besteht, sondern auch aus wissbegierigen Laien.

„Während zuvor noch in oftmals gedrängter Fülle versucht wurde, die Gesamtheit der Sammlungen auszustellen, konzentrierte sich die Ausstellung jetzt auf die herausragenden, meist ästhetisch wertvollsten Stücke, während die weniger bedeutenden ins Museumsdepot und die Studiensammlung verbannt wurden.“²³ Den Objekten in den Schausammlungen geht damit ihr räumlicher und inhaltlicher Kontext verloren, sie sind fremd im Raum und zueinander fremd, sie sprechen nicht mehr für sich selbst.

■ ■
²¹ Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 48.

²² Vgl. Ebenda, S. 49.

²³ Walter HOCHREITER, Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800 - 1914, Darmstadt, 1994, S. 193.

Es ist nun Aufgabe der Institution, den verlorengegangenen Zusammenhang wieder herzustellen und für das immer größer werdende Publikum nachvollziehbar zu machen. Damit entwirft sie ein Weltbild, eine Repräsentation, die niemals objektiv, sondern immer spezifisch gefärbt ist und damit eine politische Dimension bekommt. Insofern spiegeln sich in der Arbeit der Museen auch immer die politische Position und die gesellschaftliche Entwicklung eines Staates wider.

An dieser Stelle soll ein kurzer Exkurs der Frage nachgehen, wer in dieser Zeit für den Entwurf dieser Weltbilder im institutionellen Gefüge Museum verantwortlich ist, wer also zu den BesucherInnen spricht. Zum einen ist eine Kustodin, ein Kustode im Museum tätig. „Im Laufe des 19. Jahrhunderts versteht man darunter ein Amt, dessen Inhaber nicht eine Präsentation beaufsichtigt, sondern als wissenschaftlicher Bearbeiter und Vermehrer der Sammlung des Museums tätig ist.“²⁴ Zum anderen sind es die von der Museumsträgerschaft bestellten Direktorinnen oder Direktoren der Museen, die die Verantwortung für das Gesamtprogramm tragen. Es ist ihre Handschrift, die sich in den Ausstellungen, in der Auswahl der Werke, die sie zeigen und den Inhalten, die sie erzählen, ablesen lässt. Zunehmend rücken, wie Gottfried Fliedl feststellt, auch praktische Themen in den Fokus der Museumsarbeit, denn: „Die Riten und Strukturen, die heute selbstverständlich sind, müssen durchgesetzt werden: Es bedarf der Beaufsichtigung, der organisierten Rundgänge, der Absperrungen und Hinweise, der Beschriftungen, der Kataloge oder der 'Vermittlung'.“²⁵ Der Begriff Vermittlung, als das *zwischen zwei Dingen Befindliche* bezieht sich auf die Rolle eines Mittlers zwischen Individuum, Kultur und Gesellschaft, eine Rolle, die sich ebenfalls im 19. Jahrhundert herausbildet. Sie wird notwendig, da immer weitere Teile der Bevölkerung, im Einklang mit den Plädoyers von Reformern, Einlass in die Museen fordern. „Hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Funktion transformierten sich Museen so von Einrichtungen der Selbstverständigung und In-Group-Bildung einer Elite zu Institutionen der Bildung und Erziehung einer Masse der Bevölkerung.“²⁶

Doch kaum haben Museen ihre Funktion als Bildungsanstalt definiert, geraten sie am Beginn des 20. Jahrhunderts als gegenwartsferne Einrichtungen in die Kritik. „Sie richtet sich gegen

■ ²⁴ Anke te HEESEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 25. ■

²⁵ Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 50.

²⁶ Joachim BAUR, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Joachim BAUR (Hg.) Museumsanalyse, Bielefeld, 2013, S. 29.

eine Institution, deren Widersprüchlichkeit in der Zersetzung dessen liegt, was sie zur Geltung bringen soll.“²⁷

Denn mit der parallel zu den Museumsgründungen laufenden Entwicklung der Gewerbeausstellungen als eigenständiger Ausstellungskultur, die mit ihren kurzfristigen, stets wechselnden Auftritten ohne Anspruch auf Dauerhaftigkeit vor allem zum Spiegel des technologischen Fortschritts werden, tritt die Diskrepanz zum historisierenden Gestus der Museen umso klarer hervor. So lautet eine der grundlegenden reformerischen Forderungen an Museen: „[Sie] sollen nicht nur die Vergangenheit bewahren, sondern auch die Gegenwart reflektieren, interpretieren und mitgestalten.“²⁸ Diese Gegenwart ist zunehmend durch die Industrialisierung und die damit verbundenen gesellschaftlichen Veränderungen gekennzeichnet. Im Bemühen um eine zeitgemäße Ausrichtung der Institution werden einerseits immer neue Museen gegründet, die sich aktueller Themen annehmen und andererseits bereits bestehende Museen reformiert, sei es durch veränderte Darstellungsweisen oder durch das Sammeln und Ausstellen von Objekten der Gegenwart. Der Versuch, lebendige Werte der Gegenwart²⁹ in diese auf Erinnerung angelegte Institution zu bringen, führt zu temporären Ausstellungen und bringt schließlich die zeitgenössische Kunst in die Museen.

„Der von Anfang an artikulierte Widerstand der *künstlerischen Avantgarden* gegen das Museum erneuert sich immer wieder und macht gerade an Kunstmuseen den Widerspruch von retrospektiv-bewahrender und sich dem ästhetischen Fortschritt öffnender Museumspolitik allenthalben spürbar [...].“³⁰

Der Rückblick auf die Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, auf die vielen Museumsgründungen, die Öffnung dieser Museen und ihre Bildungsfunktion für das Volk macht klar, wie sehr Museen damit zu eben den Orten werden, die Klaus F. Röhl mit seiner normspezifischen Definition einer Institution beschrieben hat.

Insbesondere Tony Bennett (1995) betont dabei – an Michel Foucaults Studien zur Gouvernementalität geschult – die Zweischneidigkeit dieses Prozesses. Zum einen wirkte die Öffnung des Museums als Demokratisierung, indem

■
²⁷ Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 51.

²⁸ Susanne KÖSTERING, Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 53.

²⁹ Vgl. Anke te HEESSEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 103.

³⁰ Gottfried FLIEDL, Das Museum im 19. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 51.

sie bislang ausgegrenzten Gruppen Zugang und Teilhabe ermöglichte. Zum anderen gliederten sich Museen damit in die Reihe moderner Agenturen der Selbst- und Sozialdisziplinierung ein. Indem das Museum bestimmte Verhaltensweisen forderte und abweichende sanktionierte, einen bestimmten Geschmack und Wissenskanon als erstrebenswert vorstellte und überdies die Mechanismen permanenter Sichtbarkeit, des Sehens und Gesehenwerdens, einüben und verinnerlichen ließ, wirkte es 'zivilisierend', d.h. bürgerlich normierend, auf sein Publikum ein. Es entwickelte sich damit auch zu einem Instrument des Regierens und der Herrschaft durch Kultur.³¹

2.1.3 Dialogbereitschaft – das reflexive Museum

Es ist gerade die künstlerische Avantgarde, die in den Zwischenkriegsjahren neue Darstellungsweisen in der Ausstellungspräsentation entwickelt. So soll der Einsatz neuer technischer Medien wie Film oder Fotografie dazu beitragen, die Museen an die Gegenwart heranzuführen.

„Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde diese modernistische Art des Ausstellens aber nicht obsolet: '[...] [Es] fanden in den Ausstellungen immer wieder experimentelle Gestaltungselemente wie Großfotos und Fotomontagen zum Zweck ideologischer Rhetorik Verwendung'.“³² Museen werden zu dieser Zeit in einer nie da gewesenen Weise instrumentalisiert. Sie werden dazu genutzt, die nationalsozialistische Weltanschauung an die BesucherInnen zu vermitteln und stehen im Dienst des totalitären Staates. Gleichzeitig wird erneut die Position gestärkt, die mit der Anbindung der Institution an die Gegenwart überwunden werden sollte, die Museen werden wieder zu weihevollen und historisierenden Orten der ewigen Werte.³³ Gleichzeitig werden zahlreiche Sammlungsbestände im Zuge von Enteignungen durch wertvolle Objekte ergänzt. Diesem Thema haben sich viele Museen erst in den letzten Jahren zögerlich angenähert und angenommen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ändert sich daran wenig: „Museen sollen 'kein wichtiges Ziel der zunehmend im Sand verlaufenden Entnazifizierungskampagne' gewesen sein. Auch wenn man spätestens seit 1948 nach 'vorne geblickt habe' (Hoffmann 1996,13), habe man damit keine neuen Wege beschritten, sondern inhaltlich wie personell an der Vergangenheit angeknüpft.“³⁴

■
³¹ Joachim BAUR, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Joachim BAUR (Hg.) Museumsanalyse, Bielefeld, 2013, S. 29-30. ■

³² Anke te HEESSEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 129.

³³ Vgl. Ebenda, S. 129.

³⁴ Hans-Walter KEWELOH, Museen in der Bundesrepublik (1945-1990), in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 65.

In den 1960er Jahren beteiligen sich die Institutionen an der kritischen Auseinandersetzung mit den herrschenden Gesellschaftsstrukturen. Der Ruf nach einem „Museum für alle“ fordert einen offenen, allen zugänglichen „Lernort [...], den man ohne Schwellenangst betritt und an dem sich alle Bürgerinnen und Bürger mit den Veränderungen und Brüchen in allen Bereichen des kulturellen Lebens auseinandersetzen können.“³⁵ Um der Anforderung eines niederschweligen Zugangs gerecht zu werden, rückt die Museumspädagogik in den Fokus der Aufmerksamkeit. Es gilt, das Museum für alle sozialen Schichten interessant zu machen. Dabei kommt der Re-Kontextualisierung der Objekte, wie sie schon Anfang des 20. Jahrhunderts, als die Sammlungen in Schau- und Depotsammlungen getrennt wurde, gefordert war, erneut eine besondere Bedeutung zu. „[...] die Objekte [sollen] nicht allein mit Vorwissen, sondern durch Assoziation und sorgfältige Beobachtung erschlossen werden können. Die Aufwertung der sinnlichen Erkenntnismöglichkeiten des Menschen (und Besuchers) steht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.“³⁶

Wieder sind es die zeitgenössischen KünstlerInnen, die in den 1970er Jahren mit ihren Arbeiten eine kritische Position zur „Institution Museum“ einnehmen. Sie stellen die Institutionalisierung der zeitgenössischen Kunst in Frage und fordern eine Öffnung der Museen, sie erhofften sich als Folge ein transparenteres und demokratischeres Agieren der Institution. Diese Öffnung sollte auch den Museumsbauten ablesbar sein: „Man soll schon von außen erkennen können, was sich im Inneren abspielt.“³⁷

Im Zuge dieser Öffnung der Museen für neue Besucherschichten etablieren sich groß angelegte, ausgesprochen medienwirksame Sonderausstellungen, die eine ihrem Format angemessene Publikumsresonanz erzeugen. Und gerade hier verschafft sich eine neue Stimme Gehör, denn mit einer „Trennung der Tätigkeitsbereiche der KustodInnen als SammlungsverwalterInnen und der KuratorInnen, die gemeinsam mit ArchitektInnen Ausstellungen produzieren“³⁸, kann sie sprechen, ohne der „Institution Museum“ anzugehören. Der Begriff „New Museology“ grenzt sich von den Inhalten der traditionellen wissenschaftlichen Museumskunde ab, indem er die soziale und politische Rolle der „Institution Museum“ zur Diskussion stellt. „New Museology zeigt, dass ein Museum eine sensibel

■
³⁵ Ebenda, S. 66. ■

³⁶ Anke te HEESSEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 153.

³⁷ Hans-Walter KEWELOH, Museen in der Bundesrepublik Deutschland (1945-1990), in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum, Stuttgart, 2016, S. 68.

³⁸ Monika SOMMER, Museologie und Museumsgeschichten, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch der Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, 2013, S. 19.

reagierende Institution mit ideologischen Prägungen und zeittypischen Entwicklungen ist, die nicht als eine in sich geschlossene Einrichtung den Kanon des Wissens deponiert.“³⁹

Damit steht auch die Rolle der passiven MuseumsbesucherIn zur Disposition, Partizipation und Interaktivität rücken in den Fokus der Museumsverantwortlichen, denn Museen „sind Möglichkeitsfelder paralleler Wirklichkeiten, die den Prozess in den Vordergrund stellen und ihre Besucher an diesem teilhaben lassen.“⁴⁰

Die Herausforderungen, denen sich die zeitgemäße „Institution Museum“ stellen muss, skizziert Joachim Baur in seinem Text „Was ist ein Museum?“:

Ohne ihr etabliertes Standbein, das Sammeln und Bewahren von Objekten und ihr Ausstellen auf Grundlage wissenschaftlicher Expertise, aufzugeben, müssten Museen sich in ihrer Thematik und ihrem Erscheinungsbild öffnen, um ihrer sozialen Verantwortung gerecht zu werden. [...] Im Konzept des Museums als Forum erscheint die altherwürdige Institution mithin als Ort des Dialogs und der Debatte, der Innovation und des Experiments, der Partizipation und Demokratie.⁴¹

Es ist nicht zu übersehen, dass viele Museen in Zeiten immer knapper werdender Finanzierung durch die öffentliche Hand in eine ökonomische Zwangslage geraten. Der Druck eigene Einkünfte zu generieren nimmt zu. Als Konsequenz diese Entwicklung lässt sich erkennen, „dass die langfristig orientierten Museumsaufgaben des Sammelns, Bewahrens und Erforschens der Sammlungsbestände in der budgetären Zuteilung, in der medialen Wahrnehmung und vielleicht auch im Augenmerk so mancher Museumsgeschäftsführung hinter die eher kurzfristigen und publikumsorientierten Ziele des Ausstellens und Vermittelns zurückgetreten sind.“⁴²

■
³⁹ Anke te HEESEN, Theorie des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 148. ■

⁴⁰ Agnes HUSSLEIN-ARCO, Vermitteln, Sammeln, Bewahren, Dokumentieren, Forschen, Ausstellen. Aber wie? Was? Und für wen eigentlich?, in: Christian HÖLZL und Franz PICHORNER (Hg.), Brauchen wir Museen?, Wien, 2014, S. 139.

⁴¹ Joachim BAUR, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Joachim BAUR (Hg.) Museumsanalyse, Bielefeld, 2013, S. 40.

⁴² Paul FREY, 15 Jahre österreichisches Bundesmuseen-Gesetz und Museumsausgliederung – Rückschau, Einsichten, Ausblick, in: Christian HÖLZL und Franz PICHORNER (Hg.), Brauchen wir Museen?, Wien, 2014, S. 68.

2.2 Museum: das Gebäude

„Architecture most cogently supports the functioning of institutions. Buildings do not only give shape and identity to institutions, they also provide them with a material framework to purport their program. In doing so, they structurally endorse and ideologically enforce the respective operations the latter perform. But most importantly, buildings sanction the utterly paradoxical assignment of institutions.“⁴³

Damit betont Wouter Davidts das Zusammenwirken von Architektur und „Institution Museum“. In diesem Kapitel tritt das *Museum* als Gebäude, als der Ort, an dem die Sammlungen aufbewahrt, erforscht, ausgestellt und vermittelt werden in den Vordergrund. Das Gebäude fällt unter den Oberbegriff Bauwerk, der sich laut dem Kommentar zur HOAI⁴⁴ so definieren lässt: „Unter einem „Bauwerk“ versteht man eine 'unbewegliche, durch Verwendung von Arbeit und Material in Verbindung mit dem Erdboden hergestellte Sache' [...]. Es gehören damit nicht nur die *Gebäude*, sondern auch alle „Ingenieurbauwerke“⁴⁵ dazu. [...] Unter Gebäude sind [...] selbstständig benutzbare, überdachte bauliche Anlagen, die von Menschen betreten werden können und geeignet sind, dem Schutz von Menschen, Tieren oder Sachen zu dienen, zu verstehen [...].“⁴⁶ Der Begriff „Bau“ beschreibt sowohl Bauwerk als auch Gebäude.

Häufig wird, wie auch im Text von Wouter Davidts, der Gebäudetypus Museum in Verbindung mit dem Begriff *Architektur* genannt, daher soll eine Definition dieses Begriffs dabei helfen, die Abgrenzung zwischen Bauwerk, Gebäude und Architektur erkennbar zu machen.

Vitruv beantwortet die Frage: *Was ist Architektur?* schlüssig und eindeutig: „architectura ist das Fach, die Disziplin, das Berufsgebiet des Architekten.“⁴⁷

Damit lag die Betonung auf der Herstellung, dem Bauen von Architektur. Mittlerweile hat sich der Bedeutungsschwerpunkt zum Ergebnis hin verschoben, ein Bauwerk oder Gebäude wird damit zu Architektur. Das Brockhaus-Lexikon wiederum definiert Architektur als „[...] Bau-

■ ⁴³ Wouter DAVIDTS, *Double Bind, Initiative, Imagination, Institutions and Architecture*, in *Triple Bond*, Amsterdam, 2017, S. 53-54. ■

⁴⁴ Die Honorarordnung für Architekten und Ingenieure ist eine Verordnung des Bundes zur Regelung der Honorare für Architekten- und Ingenieurleistungen in Deutschland.

⁴⁵ Ist ein Gebäude nur zum vorübergehenden Aufenthalt von Menschen geeignet und bestimmt, handelt es sich dabei um ein Ingenieurbauwerk.

⁴⁶ Wolfgang KOEBLE, Ulrich LOCHER, Horst LOCHER, Werner FRICK, *Kommentar zur HOAI, (Honorarordnung für Architekten und Ingenieure)*, München, 2009, S. 166-167.

⁴⁷ Günther FISCHER, *Vitruv NEU oder Was ist Architektur?* Basel, 2010, S.174.

kunst, [sie] steht am Anfang der bildenden Künste, sie ist die am meisten zweckgebundene und eine Folge der Selbsthaftwerdung der Völker.“⁴⁸ Damit taucht ein neuer Begriff auf, die Baukunst. Von dieser Begriffsdeutung lässt sich ableiten, dass nicht alles Gebaute, alle Bauwerke per se Architektur sind.

Die reale Bautätigkeit in entwickelten Gesellschaften bringt innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts – wenn auch in sehr unterschiedlicher Menge und Zusammensetzung - immer das gesamte qualitative Spektrum an Gebäuden hervor: banale und ansprechende Zweckbauten, mißlungene und gelungene Gebäude mit Gestaltungsanspruch, klassische und revolutionäre Meisterwerke der Baukunst. Welcher Ausschnitt dieser Bauproduktion jedoch jeweils als „Architektur“ bezeichnet wird, ist letztlich eine Frage der Sprachregelung, der herrschenden Konventionen.⁴⁹

Diese Arbeit konzentriert sich auf zwei Begriffe, um das Bauwerk Museum zu beschreiben: Gebäude und praktische Funktion des Gebäudes, wie unten definiert. Alle Gebäude lassen sich durch drei wesentliche Aspekte beschreiben: durch ihre Konstruktion, ihre Form und ihre praktische Funktion. Darüber hinaus ist eine Einordnung von Gebäuden nach ästhetischen, städtebaulichen, ökonomischen und sozialen Funktionen möglich. Da Konstruktion und Form eines Museumsbaus Aspekte sind, die nach den Regeln des Stils und des Zeitgeistes stetem Wandel unterliegen, soll dieser Arbeit die Definition des Begriffs Museumsgebäude hinsichtlich der praktischen Funktion zugrunde liegen, wie sie Christoph Baumberger vornimmt:

„Die allgemeine praktische Funktion eines Museumsbaus für einen Museumsbetrieb besteht darin, einen geeigneten Rahmen für eine befriedigende Durchführung der mit dem Museumsbetrieb verbundenen Tätigkeiten bereitzustellen. [...] 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 Ausstellungen 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.“⁵⁰

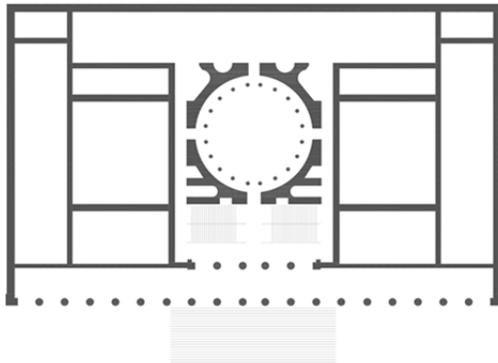
Eine eingehende Darstellung des Museumsbetriebs und der damit verbundenen Tätigkeiten und Ziele würde jedoch über den für diese Arbeit festgelegten Rahmen hinausgehen.

⁴⁸ Brockhaus, Architektur (allgemein). <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/architektur-allgemein> (Stand 27.2.2018).

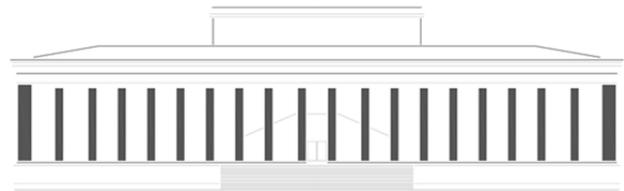
⁴⁹ Günther FISCHER, Vitruv NEU oder Was ist Architektur? Basel, 2010, S.174.

⁵⁰ Christoph BAUMBERGER, Kunst aktiviert Kunst. Ein Framework für eine funktionale Analyse der Museumsarchitektur, in Julian NIDA-RÜMELIN, Jakob STEINBRENNER (Hg.), Kunst und Philosophie. Kontextarchitektur, Ostfildern, 2010, S. 52.

2.2.1 Museumsbau – Prototyp eines öffentlichen Gebäudes



B_AM_001 Grundriss



B_AM_002 Ansicht

Die Entwicklung eines eigenen Gebäudetyps für Museen beginnt erst in der Folge von Aufklärung und Revolution, dem Zeitpunkt also, an dem die ersten abgeschlossenen Orte entstehen, die sowohl eine dauerhafte Aufbewahrung von Sammlungen als auch den öffentlichen Zugang durch BesucherInnen ermöglichen. Dieser öffentliche Zugang zum kulturellen Erbe war Grundlage für die Entstehung einer „bürgerlichen Öffentlichkeit im Museumswesen.“⁵¹

Als eines der ersten öffentlich zugänglichen Museen wurde Anfang des 19. Jahrhunderts das Alte Museum (siehe Abb. B_AM_001/002) in Berlin eröffnet, „ein Geschenk des Königs an ein aufstrebendes bildungsbürgerliches Publikum [...]“⁵² Die Konzeption seines Gebäudes und sein Museumsauftrag lassen sich nahezu identisch in sehr vielen der neu gegründeten Museen dieses Jahrhunderts wiederfinden. Aus diesem Grund stehen die Ideen, die diesem Kunstmuseum zugrunde liegen, hier beispielhaft für die Entstehung des öffentlichen Museums und des Museumsbaus.

Im Alten Museum vereinigen sich die Ideen des Architekten Karl Friedrich Schinkel und des Staatsmanns Wilhelm von Humboldt. Der Architekt sah die Zweckbestimmung des Museums in zwei zentralen Aspekten, die sich aus den aufklärerischen Bestimmungen des Kunstmuseums ableiten ließen: dem ästhetischen Genuss (Erfreuen) und dem Bildungsanspruch

⁵¹ Walter HOCHREITER, Vom Musentempel zum Lernort, Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800 – 1914, Darmstadt, 1994, S. 9.

⁵² Ebenda, S. 40.

(Belehren).⁵³ Für Humboldt, der als Staatsrat entscheidende Impulse in der Bildungspolitik Preußens setzte, ist „Bildung [...] nichts anderes, als der Versuch, die Individualität zu befähigen, sich auch ihrer Freiheit bedienen zu können [...].“⁵⁴ Innerhalb des humanistischen Bildungskonzepts Humboldts kam der ästhetischen Erziehung durch die Kunst eine erstrangige Stelle zu. Aus diesen beiden Theorien setzte sich seine Museumspolitik zusammen, sie „wollte das Museum als Institut freier Selbstbildung verankern.“⁵⁵

Mit dem Anspruch des Alten Museums, dem bürgerlichen Museumspublikum nicht nur den Zugang zur Kunst zu gewähren und damit den Kunstgenuss zu ermöglichen, sondern die Kunst zum Mittel der Bildung zu machen, wurden die Gemälde in chronologischer Ordnung und getrennt nach Malschulen präsentiert, um so die Geschichte der Kunst nachvollziehbar zu machen. Hier begründete sich das Konzept, die innere Struktur der Museen analog zu wissenschaftlichen Klassifikationen und logischen Ordnungssystemen aufzubauen. Der Bildungsanspruch endete aber nicht damit, die BesucherInnen an stilistische Epochen und lineare Zeitabfolgen heranzuführen, sondern ging, wie Walter Hochreiter es formuliert, darüber hinaus:

Ebenso bildete das Museum keineswegs nur den neutralen Aufbewahrungsort wertvoller Kulturgüter, die der Öffentlichkeit zu Bildungszwecken zur Verfügung gestellt wurden. Es trennte den Besucher vielmehr von der äußeren Welt und verlangte in der neuen Kultstätte Museum ein andächtiges Verhalten[...]. Das Museum konstituiert die Grenze zwischen Profanem und Sakralem [...]. Der Kunsttempel Schinkels und Humboldts leitete sich nicht von der christlichen Kirche ab, sondern entsprang gemäß ihrer klassisch-humanistischen Bildungstheorie dem antiken Tempel.⁵⁶

So wirken Fassadengestaltung und Raumabfolge dieses Prototyps eines Museumsgebäudes zusammen, sind die Präsentation der Sammlung, die Museumskonzeption und das Gebäude zum ersten Mal aufeinander abgestimmt. Der so entstandene Typ eines repräsentativen Gebäudes geht eine sehr dauerhafte Verbindung mit dem Begriff Museum ein, die bis heute nachwirkt.

■ ⁵³ Vgl. Anke te HEESEN, Theorie des Museums, zur Einführung, Hamburg, 2012, S. 57. ■

⁵⁴ Walter HOCHREITER, Vom Musentempel zum Lernort, Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800 – 1914, Darmstadt, 1994, S. 14.

⁵⁵ Ebenda.

⁵⁶ Ebenda, S. 38-39.

2.2.2 Historismus

Die Museumsgebäude der in Kapitel 3 analysierter Fallbeispiele wurden in den Jahren zwischen 1868 und 1911 errichtet und können damit der Stilepoche des Historismus zugeordnet werden. Ein schlaglichtartiger Einblick soll Entstehung und Idee dieser Gedankenwelt erläutern. Unter dem Begriff Historismus kann, vereinfachend ausgedrückt, eine Art und Weise des Denkens oder ein Bewusstsein verstanden werden, das sich im Besonderen auf Geschichte und auch auf historisches Denken konzentriert.

Die Entstehung des Historismus ist eingebettet in einen ganzen Komplex von Krisenerfahrungen. Dabei handelt es sich zum einen um die Erfahrung der Revolution und ihres Scheiterns bei dem Versuch, politische Freiheit durch Terror und Diktatur zu verwirklichen. [...] Der zentrale Impuls historischen Denkens und des Historismus als geisteswissenschaftliche Bewegung zu Beginn des 19. Jahrhunderts resultierte aus den Erfahrungen eines beschleunigten gesamtgesellschaftlichen Wandels, die den historischen Rückgriff auf die vergangenen Realisationsformen der menschlichen Existenz zum Zwecke der Lösung drängender Orientierungs- und Identitätsprobleme notwendig machte.⁵⁷

Dieser Bewegung liegen Bedürfnisse zugrunde, die sich mit denen der Romantik vergleichen lassen: Es ist der Versuch des Menschen, sich der zeitgenössischen, von Fortschritts-optimismus und Funktionalität geprägten Gegenwart zu entziehen, um sich wieder mit der ihm entfremdeten Natur zu vereinigen.

Die Architektur des 19. Jahrhunderts ist folgerichtig vom Rückgriff auf historische Stile gekennzeichnet. Dabei ist „das Historische in den zeitgemäßen Bauwerken [...] die Idee, die der Architekten Gegenwart mit der Antike oder der Romanik und Gotik über die Zeiten hinweg verbindet.“⁵⁸ So wird der Geist der Antike in den Bauwerken der Architekten gegenwärtig. Den Definitionen der Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger folgend⁵⁹, lassen sich verschiedene Stilphasen des Historismus bestimmen: den 1840 einsetzenden romantischen Historismus, der durch eine langsame Ablösung vom Formenkanon des Klassizismus und zunehmendem Stilpluralismus geprägt ist. Ab 1870 wird er vom strengen Historismus abgelöst, der eine Rückkehr zum *reinen* Stil mit sich bringt und schließlich ab 1890 in den Späthistorismus mündet, der sich in eklektischer Stilvermischung auf die Dekorelemente der Bauwerke konzentriert.

■
⁵⁷ Friedrich JAEGER, Jörn RÜSEN, Geschichte des Historismus. Eine Einführung, München, 1992, S. 24. ■

⁵⁸ Stefan LINDL, Kategorien historischer Authentizität in Architektur und Denkmalschutz, Augsburg, 2016, S. 17.

⁵⁹ Vgl. Renate WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien, 1970, S. 149-152.

Im Historismus deutet sich der Pluralismus der modernen Industriegesellschaft mit der Möglichkeit zur individuellen Wahl an [...]. Die wahlweise Anwendung, Abwandlung und Kombination der jeweils geeigneten Elemente verschiedener historischer Stile erleichtert einerseits die Anpassung an neue Bauaufgaben und neue Konstruktionen. Andererseits gelingt nur selten die volle Durchdringung mit der Technik. Die auf einer ganz anderen technischen und geistigen Grundlage gewachsenen Epochenstile sinken zur willkürlichen Dekoration herab.⁶⁰

An dieser Stelle ist ein kurzer Hinweis auf das Thema Denkmalpflege oder auch Denkmalschutz unverzichtbar, denn selbstverständlich sind die betrachteten Museumsgebäude in Wien, Berlin und Stuttgart als Einzeldenkmale in die Denkmallisten der Länder eingetragen. Im Brockhaus-Lexikon ist der Begriff Denkmalpflege definiert: „alle Maßnahmen zur Erhaltung künstlerisch oder kulturgeschichtlich wertvoller Zeugnisse der Vergangenheit. Zu diesen zählen neben bedeutsamen Einzelbauwerken auch Gesamtanlagen, z.B. historische Stadtkerne [...]“⁶¹ Die untersuchten Museumsbauten werden demzufolge im Interesse der Öffentlichkeit von den zuständigen Denkmalschutzbehörden vor Zerstörung und Veränderung bewahrt. Eine eingehende Darlegung der genehmigungspflichtigen Veränderungen können den Denkmalschutzgesetzen der Länder entnommen werden.⁶²

2.2.3 Wahrnehmung und Symbol

Was die BetrachterIn an einem Gebäude wahrnimmt, hängt, stark vereinfacht ausgedrückt, von der Art der sichtbaren Einzelteile, deren Beziehung zueinander und dem Ordnungssystem der Einzelteile ab. Mit dem Begriff Wahrnehmung oder auch Perzeption wird der Prozess bezeichnet, mit dem der Mensch die Reize, die er aus seiner Umwelt und seinem Körper aufnimmt, verarbeitet und im Ergebnis Informationen daraus gewinnt.

■
⁶⁰ Werner MÜLLER, dtv-Atlas Baukunst, Band 2, Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart, München, 2015.

⁶¹ BROCKHAUS-LEXIKON, Denkmalpflege, <https://brockhaus.de/ecs/julex/article/denkmalpflege> (Stand: 31.03.2018).

⁶² Bundesland Österreich, <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184> (Stand: 31.03.2018)

Land Berlin, Denkmalschutzgesetz, <https://gesetze.berlin.de/jportal/?quelle=jlink&query=DschG+BE&psml=bsbeprod.psml&may=true&aiz=true>, (Stand: 31.03.2018)

Land Baden Württemberg, Denkmalschutzgesetz, <https://www.landesrecht-bw.de/jportal/?quelle=jlink&query=DSchG+BW&psml=bsbawueprod.psml&max=true&aiz=true> (Stand: 31.03.2018).

Verkürzt dargestellt, ist die Wahrnehmung der gebauten Umgebung das Produkt aus den - ganz überwiegend optischen - Reizen, die von dort kommen und deren Interpretation durch die Wahrnehmenden unter Nutzung der in der Reizsituation zur Verfügung stehenden Gedächtnisinhalte und vorgegebener Wahrnehmungsmuster.⁶³ Ein wahrgenommenes Zeichen, für das es einen vereinbarten, definierten Inhalt gibt, kann nur dann zur Information werden, wenn es bereits zum Repertoire der Empfänger gehört, sie also seine Bedeutung kennen.

Für diese Arbeit sollen die Ausführungen und Definitionen von Christoph Baumberger wegweisend sein, der zunächst festlegt, dass jedes Zeichen ein Symbol ist, etwas, das für etwas steht, sich auf etwas bezieht. In diesem Sinn kann jedes Zeichen als Symbol verwendet werden, also auch Bauwerke.

Ein Bauwerk ist nicht für sich ein Symbol, sondern kann nur im Rahmen eines Bezugssystems als solches verstanden werden, zum Beispiel durch Bezugnahme auf ein Symbol, das es beschreibt, abbildet oder darstellt oder auf eine Eigenschaft, die es besitzt. Darüber hinaus kann ein Gebäude etwas ausdrücken, indem es sich auf eine Metapher bezieht oder als komplexe Bezugskette auf etwas anspielt.⁶⁴ Ein Gebäude kann somit auch eine Idee ausdrücken, aber nur, indem es auf diese Idee Bezug nimmt. Somit drücken sich in den drei untersuchten Fallbeispielen die Ideen ihrer Gründer aus, der Wille des Kaisers, die Interessen der Handelsgeographischen Gesellschaft oder der Akademie für Wissenschaft, die in den deutschen Kolonien nach Trophäen jagen. Daraus folgt, dass am Stil der Bauwerke das zu dieser Zeit gültige Wertesystem ablesbar ist.

Die historisierenden Museumsgebäude spielen mit ihrer Formensprache auf die Werte und Merkmale an, für die der Staat steht: sie bilden sie beispielhaft ab und repräsentieren den Staat. „Viele Museumsbauten des 19. Jahrhunderts vermitteln hegemoniale Kunst- und Geschichtsbilder lehrhaft bereits durch die äußere Fassadengestaltung und die innere Ausstattung des neuen Bautypus.“⁶⁵ Diese Fassadengestaltung ist von Geschlossenheit und strengem Ordnungssystem geprägt und erzeugt in ihrem übersteigerten Maßstabsverhältnis eine monumentale Wirkung auf die sich annähernden BesucherInnen.

■
⁶³ Vgl. Arthur BRÜHLMEIER, Psychologie der Wahrnehmung, [http: www. bruehlmeier.info/wahrnehmung.htm](http://www.bruehlmeier.info/wahrnehmung.htm) (13.02.2018) ■

⁶⁴ Vgl. Christoph BAUMBERGER, Gebaute Zeichen. Zu den Bedeutungsweisen von Bauwerken, in Jörg GLEITER (Hg.), Symptome Design. Dinge, Zeichen und ihre Wirkung, Bielefeld, 2014, S.1-10.

⁶⁵ Monika SOMMER; Museologie und Museumsgeschichten, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch der Ausstellungstheorie und -praxis, Wien, 2013, S.15-16.

Zudem gelingt es durch den zentral angeordneten Museumseingang, der nur über einen vorgelagerten Treppenlauf erreichbar ist, eine deutliche Grenze zwischen profanem städtischen Raum und „sakralem Ort“ zu ziehen.

Eine ganz andere Wirkung erzielen einige neuere Museumsbauten. Mit der Forderungen nach einem „Museum für alle“, einem, wie eingangs bereits beschrieben, allen zugänglichen Ort des Diskurses ist auch die Forderung nach einem *offenen* Museumsgebäude verbunden, wie es z.B. in den Planungen für das Centre Pompidou⁶⁶ in Paris definiert wurde: „Auf der Platzseite des Centre wird am deutlichsten, daß dieser Bau keinen Anfang und kein Ende hat. Es gibt keine Grenzlinie zwischen Innen und Außen. [...] Das Kulturzentrum sollte an allen Stellen offen sein, damit das Publikum von jedem Standort aus direkt in das Gebäude gelangen könnte. [...] Das Aufweichen der starren Architektur verhindert die Schwellenangst. [...] Das Niveau des Gebäudes geht nahtlos in die Platz- und Straßenfläche über.“⁶⁷

Zeitgemäße Museumsinstitutionen, die ihrem Auftrag in Museumsgebäuden des Historismus nachgehen, stehen damit vor einer schier unlösbaren Aufgabe: Sie wollen trotz ihrer monumental-abweisend wirkenden Gebäude als Orte wahrgenommen werden, die niederschwellig für breite Bevölkerungsschichten zugänglich sind. Folglich versuchen sie, die Symbolkraft ihrer im historisierenden Stil errichteten Museumsgebäude durch hinzugefügte, von den BesucherInnen wahrnehmbare Objekte mit einer ganz anderen Aussage gleichsam zu *überschreiben*. Diese Objekte sollen also Botschaften der jeweiligen Museumsinstitutionen nach außen transportieren. All diese neben dem historischen Museumsgebäude *hinzuwahrgenommenen* Objekte, die durch die jeweilige „Institution Museum“ am Museumsgebäude oder in seinem erweiterten Umfeld platziert wurden, werden in der vorliegenden Arbeit als *Nachricht* bezeichnet. Die Bandbreite reicht dabei vom Massenkommunikationsmittel Plakat oder Fahne über einen modernen Schriftzug an der Fassade bis hin zu einem baulichen Eingriff in das Museumsgebäude, wie z.B. eine räumliche Erweiterung durch ein zusätzlich angefügtes Eingangsbauwerk oder den Wiederaufbau zerstörter Gebäudeteile. Der nun folgende Hauptteil dieser Arbeit geht der Frage nach, inwieweit den drei beispielhaft ausgewählten Museen in Stuttgart, Wien und Berlin diese *Überschreibungen* gelingen.

■
⁶⁶ Die offizielle Bezeichnung lautet: Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou. ■

⁶⁷ Alexander FILS, Das Centre Pompidou in Paris. Idee – Baugeschichte – Funktion, München, 1980, S. 71-75.

3 Anblick: Fotografische Annäherungen

In allen drei Fallbeispielen verliefen die Annäherungen auf die gleiche Weise: Sie folgten den durch die urbanen Räume vorgegebenen Bewegungsmöglichkeiten der BesucherInnen in Richtung des jeweiligen Museums. Dieser Weg, der aus der Umgebung des Museumsgebäudes zum Eingang hinführt, wurde durch Fotografien dokumentiert, die im Abstand von etwa zehn Meter aufgenommen wurden. Der Abstand der einzelnen Standpunkte wurde dabei maßgeblich durch die Struktur des Verkehrsraums vorgegeben. Um möglichst viele *Nachrichten* am Museumsgebäude und in seinem näheren Umfeld erfassen zu können, sind je Fallbeispiel zwei Annäherungen aus unterschiedlichen Richtungen dokumentiert. Die so entstandenen Bildsequenzen zeichnen auf, wie die BesucherInnen das Museumsgebäude und die *Nachrichten* in der Annäherung optisch wahrnehmen.

Die in der Annäherung an das jeweilige Museumsgebäude methodisch-systematisch gesammelten Daten zu den einzelnen *Nachrichten* bilden die Grundlage für eine Analyse, deren Ziel es ist, den Grad der *Überschreibung*, den die einzelne *Nachricht* erreicht, aufgrund von Indizien bewerten zu können.

„Im Wahrnehmungsprozess bilden und aktualisieren wir unser Wissen, da von außen kommende Informationen vorhandene Inhalte im Gedächtnis aktivieren, die nach den Prinzipien höchstmöglicher Wahrscheinlichkeit, Verständlichkeit und Widerspruchsfreiheit erweitert und aktualisiert werden.“⁷⁰ Diese Aussage von Axel Buether bildet eine der Grundlagen der Analysemethodik der erfassten *Nachrichten*. Da Wahrnehmung subjektiven Interpretationen ausgesetzt ist, sind die oben beschriebenen Bildsequenzen Teil dieser Arbeit und nicht nur Quellenmaterial. Mit ihnen wird es möglich, die Annäherung an die Museumsgebäude nachzuvollziehen; gleichzeitig bieten sie Spielraum für mögliche alternative Interpretationen.

3.1 Beispielhafte Darstellung der angewendeten Analysemethode

Um Aussagen hinsichtlich des Grads der *Überschreibung* durch die wahrgenommenen *Nachrichten* machen zu können, ist eine Analysemethode notwendig, die jede dieser

⁷⁰ Axel BUETHER, Die Sprache des Raumes, in: Alexandra ABEL, Bernd RUDOLF (Hg.), Architektur wahrnehmen, Bielefeld, 2018, Seite 61.

Nachrichten nach festgelegten Kriterien untersucht und damit eine objektive Bewertung möglich macht. Bewertet wird mit dieser Analyse letztlich, wie hoch der Grad der *Überschreibung* durch die einzelne *Nachricht* ist, d.h. wie wirksam die einzelne *Nachricht* – und letztlich die Gesamtheit der von jedem untersuchten Museum analysierten *Nachrichten* – ist, um außerhalb des historischen Museumsgebäudes die Intention der zeitgemäßen Institution, die dort agiert, ablesen zu können. Denn wie eingangs bereits dargestellt, besteht bei allen untersuchten Fallbeispielen eine erhebliche Diskrepanz zwischen dem institutionellen Selbstverständnis und der Funktion des Museumsgebäudes als Symbol.

Um die Analysemethode nachvollziehbar zu machen, sollen nun anhand der exemplarischen Analyse einer *Nachricht* die Einzelschritte dieser Methode dargestellt werden.

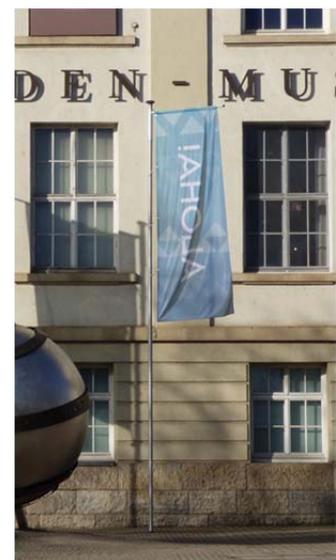
3.1.1 Wahrnehmung der *Nachrichten*

Hier soll exemplarisch eine der *Nachrichten*, in diesem Fall eine der drei Fahnen (siehe Abb. S_LM_001/002), analysiert werden, die dem Vorplatz des Stuttgarter Linden-Museum hinzugefügt wurden, siehe auch Kapitel 3.2.3.

Die Bildsequenzen der fotografischen Annäherungen werden in einem ersten Schritt um eine kurze Beschreibung des baulichen Umfelds des jeweiligen Museumsgebäudes ergänzt. Damit werden auch alle *Nachrichten*, wie in Kapitel 2.2.2 als Objekt definiert, erfasst, die auf dem Weg zum Gebäude, auf dem Vorplatz oder unmittelbar an der Fassade wahrnehmbar sind.



S_LM_001



S_LM_002

Unter allen auf den Fotografien erkennbaren *Nachrichten*, die dem historischen Museumsgebäude durch die Institution hinzugefügt wurden, wird zunächst eine Auswahl von 3 bis 5 Objekten getroffen, deren genaue Beschreibung der Farbe, Form, Material, Abbildung etc. Ausgangspunkt der Analyse ist und die notwendige Basis dafür schafft.

Um hier auf das bereits genannte Beispiel zurückzukommen: Das vor dem Linden-Museum platzierte Objekt Fahne hat eine Größe von 4 x 1.5 m, die Stoffbahn ist an ihrer linken Schnittkante durchgängig an einer 7 m hohen Aluminiumstange befestigt. Die obere Schnittkante ist in einem waagrechten Profil verankert, das mit der Aluminiumstange dauerhaft verbunden ist. Die Fahne ist zwischen zwei Fenstern des weit über Straßenniveau liegenden Erdgeschosses in einem Abstand von 4 m vor der Fassade des Museumsgebäudes positioniert. Mit ihrer Größe von 6 m² bedeckt die Stoffbahn zirka 2% der Hauptfassade des Gebäudes. Der Farbton der Fahne bewegt sich zwischen Lichtblau und Pastellblau, ein Farbton mit hohem Weißanteil und mittlerer Farbtintensität. Auf der Stoffbahn sind in weißer Farbe Schriftzug und Muster aufgedruckt, die sich auf die aktuelle Sonderausstellung beziehen, aber selbst aus kurzer Distanz nur sehr bedingt lesbar sind.

3.1.2 Untersuchungsebenen und Kriterien

Die Analyse der wahrgenommenen und im Einzelnen beschriebenen *Nachrichten* teilt sich auf zwei Ebenen auf, die jeweils unterschiedliche Kriterien bewerten. Die erste Untersuchungsebene betrachtet die Beziehung zwischen der gestalterisch-architektonischen Botschaft der jeweiligen *Nachricht* und der Aussage des historischen Museumsgebäudes. Dafür bilden Jörg Kurt Grütters Ausführungen zur Beziehung des Gebauten zur Umgebung eine maßgebliche Basis:

Vereinfacht können wir drei grundsätzlich verschiedene Arten einer solchen Beziehung unterscheiden. Die erste Möglichkeit ist das Anpassen: Das neu zu Bauende übernimmt formal, materialtechnisch usw. die Sprache der bestehenden Umgebung. Das Gebaute kann aber auch einen Kontrast zur Umgebung bilden, sich bewusst absetzen als etwas Spezielles, Anderes. Die dritte Möglichkeit ist die der Konfrontation: Gebautes und Umgebung stehen einander als Gegensätze gegenüber.⁷¹

In der vorliegenden Arbeit soll „das neu zu Bauende“ durch „*Nachricht* der Institution“ ersetzt werden, „bestehende Umgebung“ bezieht sich auf das Museumsgebäude und das unmittelbar

■
⁷¹ Jörg Kurt GRÜTTER, Grundlagen der Architekturwahrnehmung, Wiesbaden, 2015, S. 119. ■

daran angrenzende Umfeld. Auf dieser Grundlage lassen sich die gesendeten *Nachrichten* hinsichtlich ihrer Beziehung zur gebauten Umwelt analysieren. Im Rückgriff auf die von Jörg Kurt Grütter eingeführten Begriffe angepasst, kontrastierend oder konfrontativ zur Umgebung, soll das Verhältnis zwischen historischem Museumsgebäude bzw. unmittelbar daran angrenzendem Umfeld und den hinzugefügten *Nachrichten*, d.h. Objekten betrachtet werden. Die zweite Untersuchungsebene lehnt sich an das von Schulz von Thun definierte Vier-Seiten-[Kommunikations-]Modell an. [...] „dieses Modell postuliert, dass jede Nachricht, die ein Sender einem Empfänger übermittelt, eine Einheit darstellt, die vier *Botschaften* gleichzeitig umfasst [...].“⁷² Demzufolge vermittelt jede Nachricht einen Sachinhalt, eine Selbstoffenbarung, eine Beziehungsaussage und einen Appell. Der Sachinhalt bezieht sich auf die gesendete Information, die Selbstoffenbarung auf die Botschaft, die etwas über den Sender vermittelt, die Beziehung definiert die Haltung von Sender und Empfänger zueinander und der Appell sagt aus, wozu der Sender den Empfänger veranlassen möchte.⁷³

Obwohl sich Schulz von Thuns „Vier-Seiten-Modell“ auf die interpersonelle Kommunikation bezieht und in erster Linie dazu dient, die Kommunikation zwischen Personen zu analysieren und zu verbessern, sollen zwei von ihm verwendete Begriffe für die Analysemethode dieser Arbeit entlehnt werden: die Begriffe Sachinhalt und Selbstoffenbarung. Übertragen auf diese Arbeit gilt damit: Jede von der „Institution Museum“ gesendete *Nachricht* enthält eine Botschaft, die entweder vorrangig einen Sachinhalt vermittelt oder die vorrangig mit der Intention, den Zielen, Inhalten und Werten korrespondiert, die im Leitbild der Institution verankert sind. Grundsätzlich vermittelt jede *Nachricht* beide Botschaften, die Bewertung orientiert sich jedoch am Schwerpunkt, der in der *Nachricht* enthalten ist. Als Ergänzung wird die wahrgenommene *Nachricht* hinsichtlich ihrer Verständlichkeit und Klarheit bewertet. Anhand der skizzierten Untersuchungsebenen lässt sich nun die fotografisch erfasste und beschriebene *Nachricht*, in diesem Beispiel die mittlere Fahne vor dem Linden-Museum, beispielhaft analysieren, um Indizien für eine Überschiebung festzustellen.

Auf Untersuchungsebene 1, also auf der Ebene, auf der die Beziehung zwischen *Nachricht* und gebauter Umgebung analysiert wird, lassen sich folgende Aussagen treffen: Durch die Größe der Stoffbahn, die immerhin 2% der Hauptfassade abdeckt, die Wahl des Materials und

■
⁷² Eva TRAUT-MATTAUSCH, Dieter FREY, Kommunikationsmodelle, in: Hans-Werner BIERHOFF, Dieter FREY, Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen, 2006, S. 539-540.

⁷³ Vgl. Ebenda.

dessen Farbton setzt die Fahne einen Kontrast zum historischen Gebäude. Da die Fahne im Abstand von 4 Metern zum Gebäude zwischen zwei Fenstern des Erdgeschosses positioniert ist, wird in die strenge Gliederung der Fassade nur wenig eingegriffen, der Kontrast wird dadurch abgemindert. Auch durch die Tatsache, dass sich der Farbton des Fahnedrucks kaum vom Farbton des Fahnenmaterials abhebt, mildert die kontrastierende Beziehung der *Nachricht* ab.

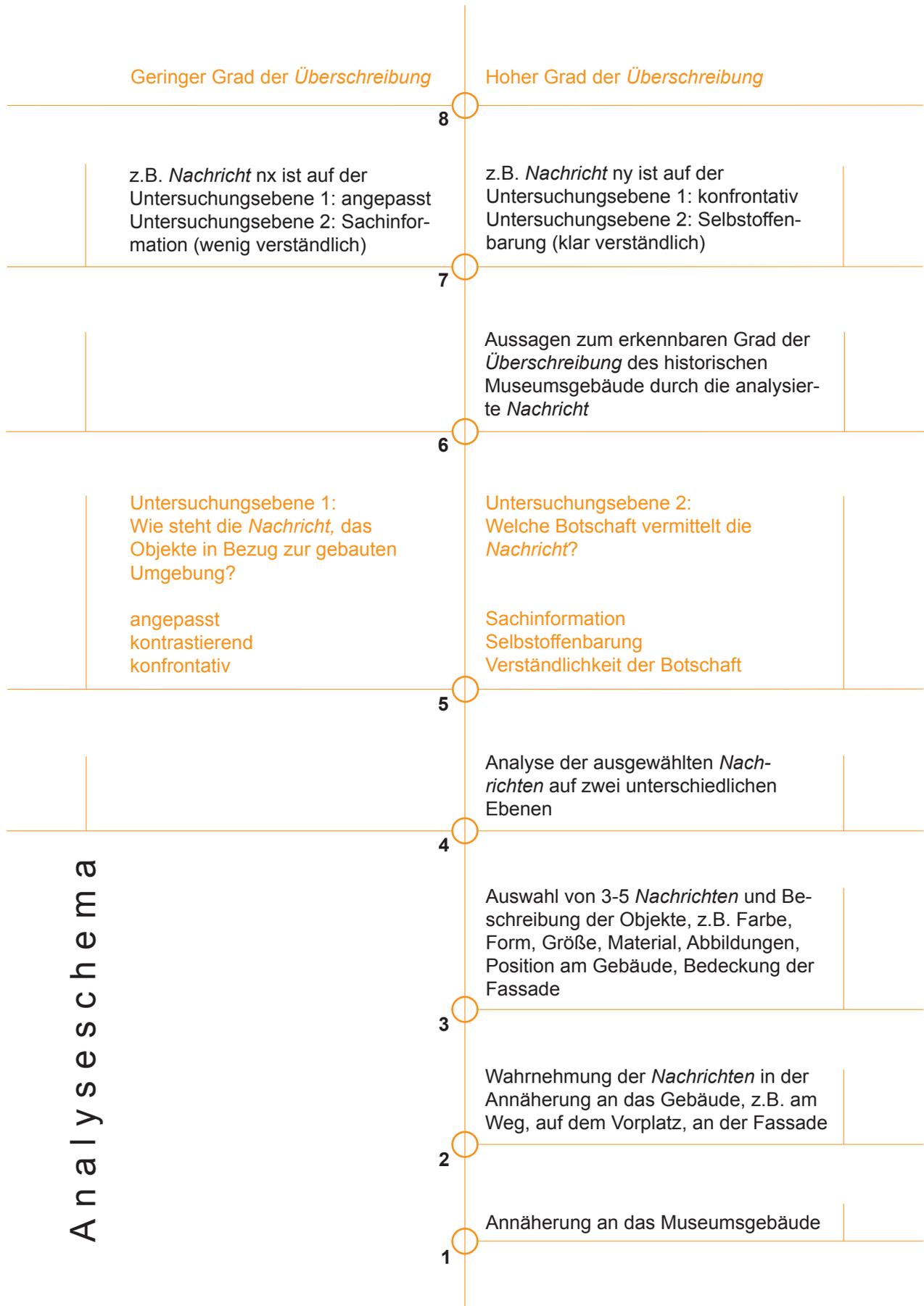
Die Analyse auf Untersuchungsebene 2, die sich mit Aussagen zur Botschaft der *Nachricht* befasst, ist eindeutig: Die Botschaft vermittelt nur Sachinhalte, da sie lediglich auf die aktuelle Sonderausstellung verweist bzw. als Ergänzung zum großformatigen Ausstellungsplakat gelesen werden kann. Sie sagt damit nichts über die Intentionen der „Institution Museum“, die im Leitbild festgeschrieben sind aus, enthält also keine Selbstoffenbarung. Da, wie bereits beschrieben, die Farben von Fahnenstoff und -druck kaum kontrastieren, ist die Information, die mit der Botschaft vermittelt werden soll, auch aus nächster Nähe kaum verständlich. Damit können zwei Aussagen hinsichtlich der analysierten *Nachricht* getroffen werden: Ihr Bezug zur gebauten Umgebung ist mäßig kontrastierend, der Schwerpunkt der Botschaft liegt auf der Sachinformation, die jedoch wenig verständlich ist.

3.1.3 Grad der *Überschreibung*

Die Bedeutung des Begriffs *Überschreibung* ist hier der Informatik entlehnt; dort bezeichnet er das Überschreiben von Dateien oder Speicher im Zusammenhang mit der Programmierung eines Computers. Für diese Analyse gelten folgende Grundannahmen: Das historische Bauwerk als Symbol korrespondiert nicht mit der Intention einer zeitgemäßen „Institution Museum“, die in diesem Bau ihren Aufgaben nachgeht. Das Ziel der Institution ist es folglich, diese Diskrepanz durch die *Nachrichten*, die sie in das erweiterte Umfeld des Museumsgebäudes sendet, zu *überschreiben*. So soll die Wahrnehmung der historischen Symbolik durch die BesucherInnen nicht erst in der Ausstellung dekonstruiert werden, sondern schon vor dem Betreten des Museums. Die BesucherInnen bilden und aktualisieren also, um noch einmal Axel Buether zu zitieren „Im Wahrnehmungsprozess ... ihr Wissen über das Museum“.

Die Einordnung der Indizien, die das Ergebnis der Analyse auf den beiden Untersuchungsebenen sind, in das Bewertungsschema folgt folgenden Festlegungen: Ist der Bezug der *Nachricht* zur gebauten Umgebung angepasst, so ist der Grad der *Überschreibung* gering. Umgekehrt gilt: Stehen die *Nachricht* und das Museumsgebäude mit seiner näheren

Analyseschema



Umgebung im Gegensatz zueinander, so ist der Grad der *Überschreibung* hoch. Denn je stärker sich die *Nachricht* von der gebauten Umgebung abhebt, umso fremder wirkt sie zur Umgebung und umso mehr wird sie als „Eingriff“ wahrgenommen.

Gleichzeitig gilt: Bleibt die Botschaft der *Nachricht* vorrangig auf der Sachebene, d.h. vermittelt sie nur Information, so hat sie einen geringen Grad der *Überschreibung*; je mehr der Schwerpunkt der Botschaft auf der Selbstoffenbarung, also der Vermittlung von Zielen, Inhalten und Werten aus dem Leitbild der „Institution Museum“ liegt, umso höher ist der Grad der *Überschreibung*, umso mehr dringt von der Intention nach außen. An dieser Stelle fließt die Aussage zur Verständlichkeit, zur Lesbarkeit der Botschaft mit in die Bewertung ein.

Zurück zum Beispiel der Fahne vor dem Linden-Museum: Ihr Bezug zur gebauten Umgebung ist mäßig kontrastierend, der Schwerpunkt der Botschaft liegt auf der – optisch wenig klaren – Sachinformation, so bewirkt die *Nachricht* damit insgesamt einen geringen bis mäßigen Grad der *Überschreibung*.

3.2 Analyse der Annäherungen an drei ausgewählte Fallbeispiele

Die vorliegende Arbeit analysiert die Annäherung an drei Museen, die unterschiedliche Kriterien erfüllen: Das österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien ist ein Bundesmuseum, das Museum für Naturkunde – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung in Berlin ist eine Stiftung des öffentlichen Rechts und das Linden-Museum/Staatliches Museum für Völkerkunde ist ein Landesmuseum. So verschieden Museumstyp und Trägerschaft der drei Fallbeispiele sind, so ähnlich sind sich die Museumsgebäude, in denen sie ihrem gesellschaftlichen Auftrag nachgehen. Es sind Bauwerke, die in den Jahren 1871 bis 1911 errichtet wurden und damit dem Epochenstil des Historismus bzw. Neoklassizismus angehören. Jedes der drei Fallbeispiele wurde als öffentlich zugängliches Museumsgebäude geplant und realisiert - ein weiteres maßgebliches Auswahlkriterium. Und nicht zuletzt standen nur die Gebäude für eine Untersuchung zur Wahl, denen in der Annäherung eindeutige *Nachrichten* der jeweiligen Institution an die BesucherInnen zugeordnet werden konnten.

Das Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien steht exemplarisch für die Diskrepanz, die sich in erster Linie aufgrund seiner Sammlung, zu der auch zeitgenössische Kunst gehört, und seinem Museumsgebäude ergibt.

Die Institutionen Berliner Museum für Naturkunde und Linden-Museum / Völkerkundemuseum in Stuttgart müssen sich nicht nur der Herausforderung eines Gebäudes stellen,

das mit hegemonialer Geste überkommene Geschichtsbilder vermittelt, sondern ebenso sehr mit Sammlungen, deren Bestände durch gewaltsame Aneignung erweitert wurden.

Der Grad der *Überschreibung* ergibt sich, wie bereits dargestellt, durch

- den Abgleich zwischen der Gestalt der *Nachricht* und dem Stil des Museumsgebäudes (Untersuchungsebene 1) und
- durch den Grad, in dem die jeweilige Museumsinstitution mit der *Nachricht* ihre Intentionen und Ziele nach außen trägt (Untersuchungsebene 2).

Deshalb soll zunächst jeweils ein kurzer Blick auf den Stil des Museumsgebäudes, auf Absicht und Zweck, die für die Gründung der Institution ausschlaggebend waren, und auf das aktuelle Leitbild dabei helfen, einen Eindruck des Spannungsfelds zu vermitteln, in dem die zeitgemäße Institution im historischen Gebäude agiert.

Dem folgen Skizzen, die zum einen der räumlichen Orientierung dienen und zum anderen die exakten Wege der Annäherung abbilden. Anschließend werden die ausgewählten Nachrichten mit der bereits dargestellten Methode analysiert und als Ergebnis der jeweilige Grad der *Überschreibung* abgeleitet.

3.2.1 Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien

Auf Initiative des Kunsthistorikers Rudolf von Eitelberger wird mit Unterstützung des Ministerpräsidenten Erzherzog Rainer im Jahr 1864 das „k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie“, eröffnet. Von Eitelberger wurde zum ersten Direktor des Museums berufen. Er war von der Gründungsidee des South Kensington Museum in London beeinflusst und sah es als dringend notwendig an, „daß ein Museum die handwerkliche und ästhetische Verbesserung der Produktion der täglichen Gebrauchsgüter fördere, [da] [...] sich die akademische Kunstauffassung von den Bedürfnissen des täglichen Lebens entfernt habe.“⁷⁴ Auf dieser Idee fußt das Museum, das, ohne eigenen Sammlungsbestand gegründet, zunächst in provisorischen Räumen untergebracht wird. Die beengte Situation führt schnell zu dem Beschluss, ein eigenes Museumsgebäude vor dem Stubentor an der gerade entstehenden Ringstraße zu errichten. Der Umzug in das von dem Architekten Heinrich von Ferstel geplante Bauwerk erfolgt 1871. Der daran angrenzende Neubau der Kunstgewerbe-

■
⁷⁴ Peter NOEVER, Die Geschichte des Hauses, in: Peter NOEVER (Hg.), MAK. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München, 1995, S. 6. ■

schule soll in „unmittelbarer Zusammenarbeit mit dem Museum erstmalig die systematische Ausbildung junger Kunsthandwerker ermöglichen [...]“.⁷⁵ Doch bereits 1909 wird die Kunstgewerbeschule vom Museum getrennt und zum selbstständigen Institut. Das Museum erhält mit dem Erweiterungsbau an der Weiskirchnerstraße einen weiteren Ausstellungstrakt. „Die Abteilung des Museums hatte sich von Vorbildern zu Anregern verwandelt. Man sammelte Kunstwerke jetzt um ihrer selbst willen und nicht nur als vorbildliches Anschauungsmerkmal.“⁷⁶ Peter Noever, der 1986 zum Direktor des bereits 1947 in „Österreichisches Museum für angewandte Kunst“ umbenannte Museum berufen wird, ergänzt die Ausrichtung des Museums durch den Aufbau einer Sammlung von Gegenwartskunst.

Das Österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst wird auf Grundlage des Bundesmuseen-Gesetzes von 2002 aus der Hoheitsverwaltung des Bundes ausgegliedert und zu einer wissenschaftlichen Anstalt öffentlichen Rechts. Dabei bleiben die Sammlung und das Museumsgebäude im Besitz der Republik Österreich, werden aber mittels Leihverträgen dem Museum zur dauerhaften Nutzung überlassen. Die ausgegliederte Betriebsorganisation des „Unternehmens“ Museum wird von einer Doppelspitze aus Direktor und Geschäftsführerin geleitet, in wirtschaftlicher Hinsicht durch ein aufsichtsratsähnliches Kuratorium kontrolliert und durch den Bundeskanzler beaufsichtigt.⁷⁷ Die damit verbundenen budgetären Einschränkungen haben eine Hierarchie in der Wahrnehmung der musealen Kernaufgaben zur Folge: Der Fokus liegt nun auf dem Ausstellen und dem Vermitteln, weniger auf dem Sammeln und Erforschen von Objekten.

Auch das Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, kurz MAK genannt, stellt sich der Aufgabe, die Wege und Umstände, die Objekte den Sammlungen zugeführt haben, nachzuvollziehen: „Auf Basis des Kunstrückgabegesetzes begann im MAK 1998 die Überprüfung im Hinblick auf Objekte, die während der NS-Zeit entzogen worden waren. Die Recherchen erfolgen in Kooperation mit der Kommission für Provenienzforschung. Seit 1998 wurden über 60 Dossiers erstellt und mehr als 400 Objekte restituiert.“⁷⁸

■
⁷⁵ Ebenda, S. 7. ■

⁷⁶ Ebenda, S. 8.

⁷⁷ Vgl. Paul FREY, 15 Jahre österreichisches Bundesmuseen-Gesetz und Museumsausgliederung – Rückschau, Einsichten, Ausblick, in: Christian HÖLZL, Franz PICHORNER(Hg.), Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution, Wien, 2014, S. 63-66.

⁷⁸ MAK, https://www.mak.at/sammlung/forschung/provenienzforschung_und_restitution (Stand: 19.03.2018).

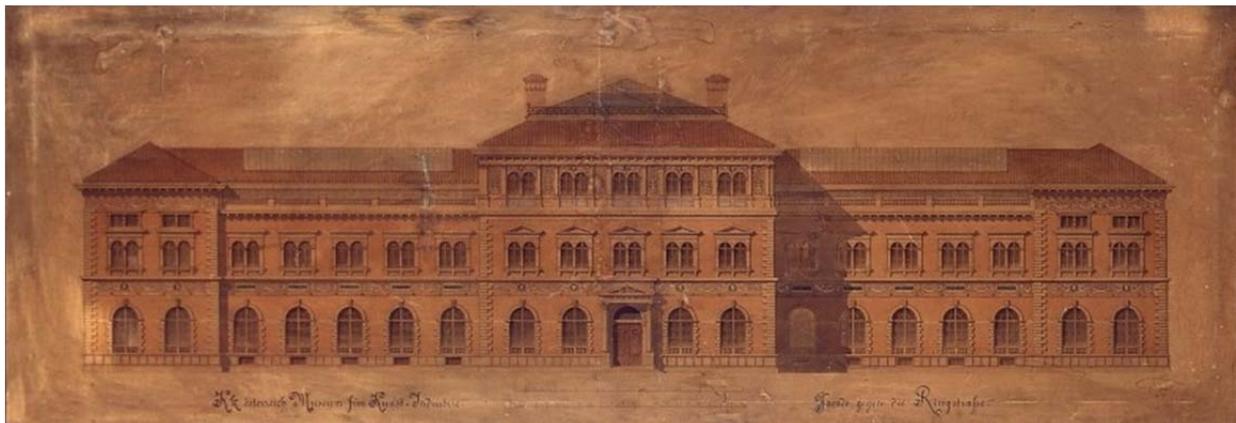
Seit nunmehr sieben Jahren steht die Arbeit des MAK unter dem Leitthema „Veränderung durch angewandte Kunst.“⁷⁹ Eine ausführliche Darstellung dieses Leitthemas lässt sich dem MAK Mission Statement entnehmen, an dieser Stelle ist nur ein kurzer Einblick möglich:

Das MAK ist ein Museum und Labor für angewandte Kunst an der Schnittstelle zu Design, Architektur und Gegenwartskunst. Seine Kernkompetenz besteht in der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit diesen Bereichen, um auf Basis der Tradition des Hauses neue Perspektiven zu schaffen und Grenzbereiche auszuloten. [...] Das MAK ist ein Museum für Kunst und Alltag. [Es] thematisiert unsere Zukunft, indem es gesellschaftspolitisch relevante Fragestellungen mit Perspektiven und Ansätzen der Gegenwartskunst, der angewandten Kunst, des Design und der Architektur konfrontiert und als treibende Kraft für einen positiven Wandel unserer Gesellschaft vor allem in sozialer, ökologischer und kultureller Hinsicht eintritt. [...]

Das MAK ist ein Ort der Begegnung, Interaktion und Interkreativität. Es ist ein internationales Forum des kulturellen und künstlerischen Austausches und des Dialogs mit DesignerInnen, KünstlerInnen und ArchitektInnen auf künstlerischer und wissenschaftlicher Ebene.

Das MAK fördert die Verknüpfung unterschiedlicher Kreativbereiche; es durchbricht damit selbstreferenzielle Tendenzen einzelner Kunstsparten und liefert wertvolle inhaltliche Erkenntnisse, die zu einem besseren wechselseitigen Verständnis beitragen.

Das MAK ist ein Ort innovativen Lernens, der durch Erarbeitung neuartiger Zugänge ein besseres Verständnis von angewandter Kunst, Design, Architektur und Gegenwartskunst eröffnen will.⁸⁰



W_MAK_001

Das in dreijähriger Bauzeit errichtete Museumsgebäude an der Ringstraße lässt sich der Stilepoche der Neorenaissance zuordnen, die sich, als eine der wichtigsten Spielarten des Historismus, vor allem der Formensprache der Hochrenaissance bedient. Häufig wird der Beginn dieser Stilepoche mit dem Namen Gottfried Semper in Verbindung gebracht, der, wie der Kunsthistoriker Heinrich Habel feststellt: „die Renaissance zur Basis einer umfassenden

⁷⁹ MAK, https://www.mak.at/das_mak/geschichte (Stand: 19.03.2018).

⁸⁰ MAK, https://www.mak.at/das_mak/mission_statement (Stand: 19.03.2018).

Stilbildung⁸¹ gemacht hat. Allerdings entstehen die ersten Gebäude, die als „Beispiel einer Imitation italienischer Renaissance-Architektur“⁸² gelten können, bereits Anfang des 19. Jahrhunderts.

Der Museumsbau gehört der „Periode des 'strengen Historismus' an, die durch „die korrekte Übernahme und zugleich schöpferische Anpassung idealtypischer Formen an neue Aufgaben geprägt ist.“⁸³ Diese Phase des Historismus ist durch das Bemühen der Architekten gekennzeichnet, ihre Bauwerke, die im Rückgriff auf historische Stile entstehen, in möglichst enger Anlehnung an die überlieferte Formensprache zu gestalten. Bei der Wahl des Stils spielen funktionale Aspekte eine bedeutende Rolle, so ist kulturellen Bauwerken wie Opern- und Schauspielhäusern, aber eben auch Museumsgebäuden der Neorenaissance-Baustil vorbehalten. Denn die Planer gestalten ihre Entwürfe in dem „Bestreben [...], durch übergreifende Formen und pathetische Instrumentation die Würde eines Baus besonders herauszustellen.“⁸⁴ Obwohl sich das Gebäude des MAK stilistisch streng an die auch von Museumsgründer Rudolf von Eitelberger propagierten Formen der Renaissance hält, lässt die Beschreibung der Konstruktion durch den Architekten Heinrich Ritter von Ferstel doch deutlich erkennen, wie sehr der Stil der Vergangenheit auch hier vorwiegend als Fassadendekoration verschliffen wird⁸⁵:

Bei vorzüglicher Konstruktion war doch eine grosse Einfachheit der aufzuwendenden architektonischen Mittel vorgeschrieben. Man entschied sich für Ziegel-Rohbau mit nur sparsamer Anwendung von Quaderstein [...]. Sehr einfache Profilierung bei beinahe gänzlicher Vermeidung von Bildhauer-Ornament hat denn doch zu irgend einem dekorativen Ersatz führen müssen, und die an dem Gebäude des Museums für Kunst-Industrie ganz passend angebrachte Sgraffito-Malerei, in Verbindung theilweise mit eingefügten Majolika-Medaillons, hat denn auch in den Friesen [...] ausgedehnte Anwendung gefunden. Durch diese Sgraffito-Technik hat der Putz [...] eine Art Ueberleitung gefunden, und ausserdem eine künstlerische Verwerthung, welche den Kostenpunkt wenig erhöht. All'das fügte sich prächtig in den Charakter der italienischen Renaissance.⁸⁶

■ ■
⁸¹ Nach: Gerd UEKERMANN, *Renaissancismus und Fin de Siècle: Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin, 1985, S. 7.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda, S. 9.

⁸⁴ Ebenda. (Selbstverständlich gilt dies auch für ArchitektInnen und PlanerInnen, soweit sie zu dieser Zeit bereits tätig waren).

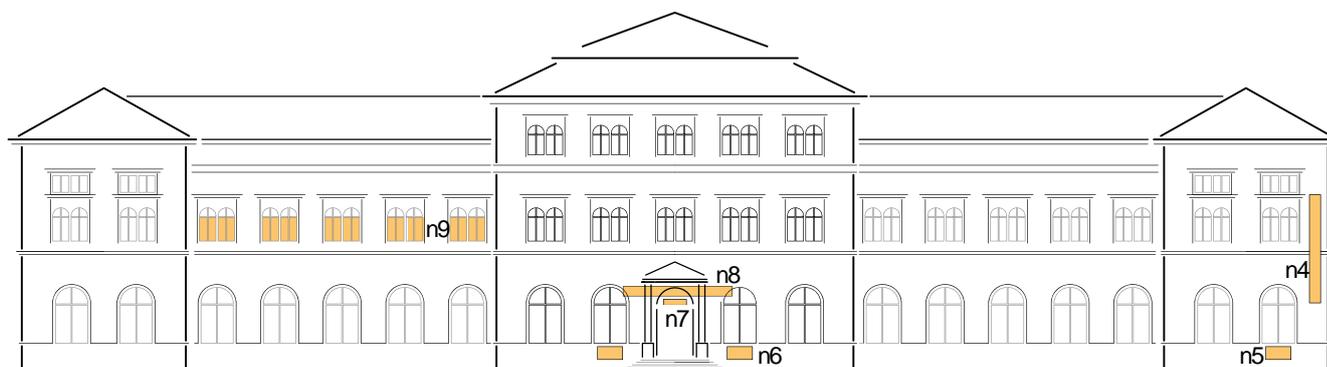
⁸⁵ Werner MÜLLER, Gunther VOGEL, *dtv-Atlas der Baukunst, Band 2, Baugeschichte von Romanik bis zur Gegenwart*, München, 2015, S. 535.

⁸⁶ Österreichische Nationalbibliothek, *Allgemeine Bauzeitung Wien*, 1871, http://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_Leoc.pdf (Stand: 20.03.2018).

Annäherung
Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst Wien
Lageplan des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n1 bis n3
und dem Verlauf der beiden fotografischen Annäherungen



Ansicht des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n4 bis n9



Fotografische Annäherung A (11. März 2018 / 13.00 Uhr und 19.00 Uhr)
Bilder: W_MAK_101 bis W_MAK_120_N



W_MAK_101



W_MAK_102



W_MAK_103



W_MAK_104



W_MAK_105



W_MAK_106



W_MAK_107



W_MAK_108



W_MAK_109



W_MAK_110



W_MAK_111



W_MAK_112



W_MAK_113



W_MAK_114



W_MAK_115



W_MAK_116



W_MAK_117_N



W_MAK_118_N



W_MAK_119_N



W_MAK_120_N

Fotografische Annäherung B (11. März 2018 / 14:00 Uhr)
Bilder: W_MAK_201 bis W_MAK_212



W_MAK_201



W_MAK_202



W_MAK_203



W_MAK_204



W_MAK_205



W_MAK_206



W_MAK_207



W_MAK_208



W_MAK_209



W_MAK_210



W_MAK_211



W_MAK_212

Die Bildsequenz A, siehe Fotos W_MAK_101 bis W_MAK_120_N dokumentiert die Annäherung an das Museumsgebäude aus dem Stadtzentrum kommend. Es geht entlang der Wollzeile, vorbei am Dr. Karl-Lueger-Platz bis zum Stubenring, einem der neun Straßenabschnitte, die sich zur Wiener Ringstraße fügen. Das MAK ist Teil dieses im 19. Jahrhundert als Repräsentations-Boulevard angelegten Straßenfolge, dessen charakteristische Grundzüge bis heute unverändert sind.

Das Gebäude grenzt unmittelbar an den Straßenraum mit seiner Doppelallee an. Dieser Longitudinalraum mit seiner Achse drängt die Selbstständigkeit der vertikalen Hauptfassade zurück.⁸⁷ Damit ist keine frontale Annäherung an den zentral im axial-symmetrischen Bauwerk gelegenen Haupteingang des Museums möglich. Da sich der Straßenraum vor dem Zugang nicht aufweitet und keinen offenen Platz bildet, bietet das Umfeld des Gebäudes seinen BesucherInnen nur einen räumlich eng begrenzten Ort der Begegnung und des Aufenthalts. Sobald in der Annäherung an das Museumsgebäude die Hauptfassade sichtbar wird, gerät auch *Nachricht n4*, ein lang gezogenes, unmittelbar an der rechten Außenecke der Fassade angebrachtes, farbig bedrucktes Banner in das Blickfeld. Erst nach Überquerung der Ringstraße fällt ein unter dem Banner platzierter Bildschirm auf, der in das Mauerwerk des Gebäudesockels eingelassen ist und mit Ziffer *n5* benannt ist. Der Blick in Richtung Museumseingang rückt *Nachricht n3* in den Fokus der Aufmerksamkeit: ein schräg zur Gebäudekante, unmittelbar auf dem Gehweg positioniertes, freistehendes Segment der Bauwerksfassade inklusive eines kompletten Fensters.

Im erweiterten Umfeld des nur über vier Stufen erreichbaren Eingangsportals finden sich vier weitere Objekte, die sich als *Nachrichten* der „Institution Museum“ lesen lassen: zwei Schaukästen *n6*, die links und rechts der Portalrahmung, auf einer Höhe mit dem Bildschirm *n5* in das Sockel-Mauerwerk eingebaut sind, der Schriftzug „MAK“ *n7*, der auf der Schmuckfläche im Bogenfeld des Portals verankert ist und das unmittelbar darüber positionierte, quer gespannte farbig bedruckte Banner *n8*. Wie in der bei Nacht aufgenommenen Bildsequenz W_MAK_117_N bis W_MAK_120_N deutlich erkennbar ist, entfaltet der Schriftzug von *Nachricht n4* seine Wirkung auf die BesucherInnen erst mit der einsetzenden Dämmerung. Dies gilt in noch größerem Maß für die nur bei Dunkelheit wahrnehmbare *Nachricht n6*, das aus fünf Fenstern der ersten Etage leuchtende, intensive farbige Licht.

■
⁸⁷ Jörg Kurt GRÜTTER, Grundlagen der Architekturwahrnehmung, Wiesbaden, 2015, S. 158. ■

Die Annäherung B, in der Bildsequenz W_MAK_201 bis W_MAK_212 erfasst, zeichnet die Bewegungsmöglichkeit der BesucherInnen nach, die auf ihrem Weg zum Museumsgebäude zunächst den Ausstellungstrakt passieren, der auf dessen Rückseite im Osten liegt. Zuvor überspannt die Stubenbrücke den Wienfluss. Auf ihren Pylonen findet sich *Nachricht n1*, vier weiß lackierte, überdimensionale, abstrahierte Köpfe, deren Blick nach Norden ausgerichtet ist. Beim weiteren Voranschreiten fällt in Höhe des Eingangs zum Ausstellungstrakt ein farbig bedrucktes Banner auf, das quer zu den Fahrbahnen der Weiskirchnerstraße aufgespannt ist – die *Nachricht n2*.

Mit der in Kapitel 3.1 dargestellten Analyse­methode werden im nächsten Schritt die *Nachrichten* mit den Ziffern *n1*, *n3*, *n7*, sowie *n9* untersucht, um auf Grundlage der dadurch ermittelten Indizien eine Einordnung hinsichtlich ihres Grads der *Überschreibung* vornehmen zu können. Die Auswahl dieser vier aus der Vielzahl der wahrgenommenen Nachrichten, die durch die „Institution Museum“ nach außen gesendet werden, legt den Schwerpunkt auf jene Botschaften, deren Inhalt dauerhaft in den städtischen Kontext wirken.

Die Ergebnisse der einzelnen *Nachrichten* werden zum Schluss aggregiert. Die Bandbreite der ausgewählten und analysierten *Nachrichten* soll zu einer Objektivierung des Gesamtergebnisses beitragen und seine Validität erhöhen.



W_MAK_002



W_MAK_003



W_MAK_004

Nachricht n1

In einer Höhe von etwa 3 m ist auf jedem der vier Pylone der Stubenbrücke, die etwa 200 m vom Museumshauptgebäude entfernt ist, eines von vier weiß lackierten Objekten platziert, die damit jeweils den Übergang zwischen Brücke und Flussufer markieren. An Stelle der ursprünglichen Beleuchtungskörper besetzen die bis zu drei Meter hohen *Lemurenköpfe* eine Position, von der aus sie eine starke Wirkung in ihr städtisches Umfeld entfalten. Die

„archaisch anmutenden Larven (Lemurenköpfe)“⁸⁸ sind aus unregelmäßig geformten, grob gefügten Aluminiumplatten verschweißt und nach ihrer Restaurierung im Jahr 2016 wieder in ihrer Funktion als Wächter auf die Stubenbrücke zurückgekehrt. Die Analyse von *Nachricht n1* auf Untersuchungsebene 1 lässt folgende Aussagen zu: Größe, Form und Farbgebung der hinzugefügten Larven führen zu einer deutlichen Konfrontation zwischen *Nachricht* und gebauter Umgebung. Verstärkt wird diese Wahrnehmung durch die erhöhte Positionierung der Objekte. Diese Konfrontation entsteht jedoch in großer Distanz zum Museumsgebäude. Zwar ist „das MAK [...] auch [hier] im öffentlichen Raum präsent und setzt sichtbare Zeichen im städtischen Gefüge“⁸⁹, aber ohne unmittelbaren Bezug zur historischen Bausubstanz des MAK können PassantInnen die *Nachricht* wohl nur schwer zuordnen.

Als Ergebnis auf Untersuchungsebene 2 kann der Schwerpunkt der Botschaft, die mit *Nachricht n1* transportiert wird, der Ebene der Selbstoffenbarung zugeordnet werden. Die Lemurenköpfe, „die den Dialog zwischen skulpturalem Objekt und BetrachterIn herausfordern“⁹⁰, stehen für den Anspruch des MAK, auch über das Museumsgebäude hinaus in den Alltag zu wirken und so, wie im Leitbild formuliert, zu einer „aktiven Auseinandersetzung mit den kulturellen Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart“⁹¹ zu animieren.

Die Wirkung ist groß; fraglich ist jedoch, ob die Botschaft aufgrund der örtlichen Distanz der Lemurenköpfe zum MAK tatsächlich mit diesem in Verbindung gebracht wird.

Insgesamt betrachtet bewirkt *Nachricht n1* durch eben diese räumliche Distanz, mit der sie zum untersuchten Museumsgebäude gesetzt ist, nur einen mäßigen Grad der *Überschreibung*, obwohl sich Objekte und gebaute Umgebung als Gegensätze gegenüber stehen und die Botschaft der *Nachricht* mit den Intentionen der „Institution Museum“ übereinstimmt.

■
⁸⁸ MAK, https://www.mak.at/franz_west_vier_lemurenkoepfe (Stand: 23.03.2018) Die 4 Larven von Franz West wurden anlässlich der MAK-Retrospektive Franz West: Gnadenlos im Jahr 2001 auf der Stubenbrücke angebracht.

⁸⁹ MAK, https://www.mak.at/mak_wien (Stand: 23.03.2018).

⁹⁰ MAK, https://www.mak.at/das_mak/mission_statement (Stand: 23.03.2018).

⁹¹ Ebenda.



W_MAK_005



W_MAK_006

Nachricht n3

Das aus der historischen Bausubstanz herausgelöste, freistehende Fassadensegment inklusive eines Fensters steht in einem Abstand von zwei Metern schräg versetzt vor der Hauptfassade des Museumsgebäudes. Die durch das Herausschneiden in der Fassade entstandene Öffnung ist vollständig verglast und bildet den Zugang zur Buchhandlung im Eingangsfoyer des Museums. Trotz einer Höhe von fünfeinhalb Metern und einer Breite von zwei Metern deckt das Objekt nur einen minimalen Anteil von 0.8 % der Fassadenfläche ab. Das Objekt setzt sich exakt aus den Bauteilen zusammen, die aus der Fassade herausgeschnitten wurden, Farbgebung und Material entsprechen der historischen Bausubstanz und sind trotz der Neupositionierung des Bauteils unverändert geblieben. Die im Sockel-Mauerwerk sichtbaren Schnittflächen sind ein deutlicher Hinweis auf die ursprüngliche Position des Segments, denn im verglasten Zugang zur Buchhandlung sind die gegengleichen Schnittflächen zu erkennen. Selbst die kunstvoll gearbeiteten Gitter am Fensterrahmen und im Sockelbereich und der Schriftzug „Buchhandlung“, der unterhalb des Fensterrahmens angebracht ist, sind mit dem Fassadenelement *umgezogen*.

Auf Untersuchungsebene 1, auf der die Beziehung der *Nachricht n3* zur gebauten Umgebung analysiert wird, lassen sich damit folgende Aussagen treffen: Das Fassadensegment passt sich mit seiner Farbgebung und seinem Material an den historischen Kontext seiner Umgebung an, selbst die Form des Objekts stimmt mit dem gestalterischen Kanon des baulichen Umfelds überein. Durch die Segmentierung und Neupositionierung verändert sich jedoch die Bewertung des Bezugs zwischen *Nachricht n3* und seiner Umgebung entscheidend; der neu

entstandene Zugang und das davor platzierte Fassadenelement stehen konfrontativ zum gebauten Umfeld.

Das Ergebnis auf Untersuchungsebene 2 fällt eindeutig aus: Mit *Nachricht n3* ist eine Botschaft der „Institution Museum“ verbunden, deren Schwerpunkt auf der Selbstoffenbarung liegt. Das Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst erklärt dazu: „Das MAK ist auch im öffentlichen Raum präsent und setzt sichtbare Zeichen im städtischen Gefüge. Direkt vor dem Gebäude Stubenring rückt das 1992 errichtete *Tor zum Ring* von James Wines/SITE ein Stück Außenmauer physisch in den urbanen Raum hinein und schafft dabei einen neuen Zugang zum Museum.“⁹²

So spiegelt sich in *Nachricht n3* der bereits zitierte Anspruch aus dem Leitbild wieder, denn „Das MAK animiert BesucherInnen zur aktiven Auseinandersetzung mit kulturellen Leistungen [...]“⁹³



W_MAK_007



W_MAK_008



W_MAK_009

Nachricht n7

Im Portal, genauer auf der Schmuckfläche im Bogenfeld des Portals, ist seit der Generalsanierung des Museumsgebäudes in den Jahren 1989 bis 1993 der Neon-Leuchtschriftzug „MAK“ angebracht. Die drei Buchstaben, die als Abkürzung für „Museum für angewandte Kunst“ stehen, sind mittlerweile zum Markenzeichen der „Institution Museum“ geworden, die diese Abkürzung als Eigennamen verwendet.

⁹² MAK, https://www.mak.at/mak_wien (Stand: 23.03.2018).

⁹³ MAK, https://www.mak.at/das_mak/mission_statement (Stand: 23.03.2018).

Der blaue Schriftzug aus 0.4 m hohen Einzelbuchstaben nimmt die gesamte Breite des Bogenfeldes ein. Die beschichteten, gebogenen Glasröhren mit einem Durchmesser von 20 mm stehen trotz ihrer Größe und ihres Farbtons erstaunlich unauffällig vor ihrem Hintergrund.

Analyseergebnis der Untersuchungsebene 1:

Das einfache, serifenlose Schriftbild der Buchstaben weist deutlich auf die zeitliche Distanz hin, die zwischen dem Bau des historischen Museumsgebäudes und der Installation der Schriftzeichen liegt. Sowohl durch die Wahl des Materials als auch des kräftigen blauen Farbtons ist das Leuchtmedium in konfrontativer Absicht vor die goldfarbenen k. u. k.-Wappen der Schmuckfläche gesetzt. Von dieser heben sich die filigranen Glasröhren allerdings nur wenig ab und sind bei Tageslicht nur aus nächster Nähe wahrnehmbar. Dadurch verliert die Konfrontation viel von der Kraft, wie in Bild W_MAK_007 klar erkennbar ist. Ganz anders bei Dunkelheit: Jetzt überstrahlt das leuchtende Blau die Schmuckfläche und sendet ein klares Signal an die PassantInnen und BesucherInnen.

Analyseergebnis der Untersuchungsebene 2:

Zunächst einmal informiert *Nachricht n7* die BesucherInnen über den Eigennamen der „Institution Museum“. Ihre Botschaft ist informativ, denn das Museum wird durch den Schriftzug benannt und identifiziert. Darüber hinaus kann diese Nachricht auch einen Verweis auf alle Sachverhalte enthalten, die sich über die „Institution MAK“ aussagen lassen. Da die geschützte Marke „MAK“ erst im Zuge der bereits angesprochenen Generalsanierung des Museumsbaus und der Neuaufstellung der Schausammlungen etabliert wurde, enthält sie auch Aussagen zur Intention der „Institution MAK“. Sie kann als Hinweis auf die im Leitbild definierte, bereits zitierte „Kernkompetenz der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit diesen Bereichen, um auf Basis der Tradition des Hauses neue Perspektiven zu schaffen und Grenzbereiche auszuloten“ verstanden werden. Um diese Hinweise decodieren zu können müssen die BesucherInnen jedoch über entsprechende Vorkenntnisse verfügen.

Zusammenfassend betrachtet sprechen die genannten Indizien für einen hohen Grad der *Überschreibung* durch *Nachricht n7*. Ihre Wirkung ist jedoch bei Tageslicht deutlich eingeschränkt.



W_MAK_010



W_MAK_011

Nachricht n9

Im ersten Geschoss des links vom Haupteingang gelegenen Seitenbaus werden alle Doppel-Rundbogenfenster von künstlichem Licht in einem Farbspektrum von Orange bis Blau ausgeleuchtet. Die in den Fenstern erzeugte Lichtfläche von 25 m² modifiziert etwa 2 % der Hauptfassade des Museumsgebäudes in ihrer Farbgebung. Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, dass die in der Annäherung vom 11. März 2018 wahrgenommene *Nachricht n9* nur eine temporäre Version der originären, permanenten Installation aus dem Jahr 2004 darstellt. Auf Anfrage begründet die Pressestelle des MAK dieses Provisorium mit dem Hinweis auf eine technische Adaption der Installation, die derzeit durchgeführt wird. Die Internetpräsenz der „Institution Museum“ stellt Fotos zur Verfügung, auf der das Museumsgebäude mit den in stetem Wechsel den Farbton ändernden Fenster-Lichtflächen abgebildet ist.

Analyse der *Nachricht* auf Untersuchungsebene 1:

Obwohl in der Annäherung aufgrund des derzeitigen Provisoriums nur ein temporäres Fragment und damit lediglich ein Bruchteil der permanenten Installation wahrnehmbar ist, lässt sie dennoch erkennen, wie stark das farbige Leuchten der Fenster die Ordnung der Fassade bricht. Dieser Bruch erzeugt, im Zusammenspiel mit Lichtintensität und Farbgebung, eine deutlich konfrontative Beziehung von *Nachricht n9* und baulichem Umfeld.

Analyse auf Untersuchungsebene 2:

Die Intention, mit der diese *Nachricht* von der „Institution Museum“ gesendet wird, ist klar dokumentiert:

James Turrells permanente Außeninstallation MAKlite lässt intensives Licht in den Fensteröffnungen des MAK pulsieren. Mit der Unwirklichkeit eines Traumes wird die Ziegelsteinfassade ihrer statischen Geschlossenheit enthoben, um als schimmernde, durchlässige Membran Transfers zu suggerieren: Wortlos, aber nachdrücklich kommuniziert das MAK die komplexen Verhältnisse, die in seinem Inneren geschaffen werden, in die städtische Umgebung.⁹⁴

Auf Grundlage der beiden genannten Indizien, der konfrontativen Setzung der *Nachricht n9* zur gebauten Umgebung und ihrer Botschaft, die mit der Intention der „Institution Museum“ korrespondiert, erreicht die Installation einen sehr hohen Grad der *Überschreibung*. Allerdings muss hier deutlich zwischen der Tag- und Nachtwirkung dieser *Überschreibung* unterschieden werden, denn bei Tageslicht lässt sich, ähnlich wie auch bei *Nachricht n7*, nur wenig von der Kraft des farbigen Lichts erahnen.

In Anbetracht der Untersuchungsergebnisse des MAK wird deutlich, wie gut es der zeitgemäßen „Institution Museum“ gelingt, nach außen zu wirken und damit ihr historisches Bauwerk zu überschreiben und gleichzeitig zu öffnen. Mit den Umbaumaßnahmen Ende der 1980er Jahre wurde ein Großteil der *Nachrichten* implementiert. Sie haben bis heute nichts von ihrer Wirkung verloren. Peter Neover, der als damaliger Museumsdirektor viele der künstlerischen Interventionen verantwortete, sah die Diskussionen nach der Wiedereröffnung des Hauses positiv, denn „etwas Besseres könnte dem Museum nicht widerfahren, als daß es eine radikale und kompetent geführte Debatte um das Zusammenspiel von Alt und Neu, um die Aktualisierung alter, traditionsbeladener Räume und die Arbeitsweisen von zeitgenössischen Künstlern auslöst.“⁹⁵ Aber sein Wirken war und bleibt umstritten „so manche Puristen waren mit der Umgestaltung des MAK durch Peter Noever unzufrieden, wobei ich zu seiner Verteidigung sagen muss, dass es ihm durch den Showcharakter gelang, einen besseren Zugang zur „angewandten“ Kunst zu erzielen.“⁹⁶

Neben den in den fotografischen Annäherungen wahrnehmbaren *Nachrichten* gibt es einige weitere, die allerdings nicht in das städtische Umfeld wirken. So „öffnet das „Tor zum Garten“ (Walter Pichler 1990) den Zugang zum neu gewonnenen Freiraum des Museumsgartens, der 1909 erstmalig in den Museumsbetrieb miteinbezogen worden war und heute wieder integraler Bestandteil des Museums ist. Das Terrassenplateau aus Beton (Peter Noever 1991-93) bedeutet Einfassung, Begrenzung und Erweiterung des Museumsgartens [...].“⁹⁷

■ ⁹⁴ MAK, https://www.mak.at/james_turell_maklite (Stand: 23.03.2018). ■

⁹⁵ Peter NOEVER, Der Umbau, in: Peter NOEVER (Hg.), MAK. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München, 1995, S. 19.

⁹⁶ Erhard BUSEK, Der Mensch ist ein Widerspruch in sich! In: Christian HÖLZL und Franz PICHORNER, Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution, Wien, 2014, S. 31.

⁹⁷ Peter NOEVER, Der Umbau, in: Peter NOEVER (Hg.), MAK. Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München, 1995, S. 16.

3.2.2 Museum für Naturkunde – Leibniz Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung Berlin

Das Museum für Naturkunde, wie es zum Zeitpunkt seiner Eröffnung 1889 durch Kaiser Wilhelm II. genannt wurde, entstand aus dem bereits 1810 an der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität gegründeten zoologischen Museum. Dessen Ursprung wiederum ging auf die von Gottfried Wilhelm Leibniz im Jahr 1700 ins Leben gerufene Akademie der Wissenschaft zurück. In der Sammlung des zoologischen Museums waren verschiedene königliche Kollektionen aufgegangen, z.B. die Mineraliensammlung oder die sogenannten Kuriosa, zoologische Präparate aus der Königlichen Kunstkammer. Bereits 1814 wurde das von ihrem ersten Direktor Hinrich C. Lichtenstein geleitete zoologische Museum mit seinen systematisch geordneten Sammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Im Jahr 1888 übernahm der Museumsreformer Prof. Karl Möbius die Leitung des Hauses. Im Zuge der Übersiedlung in das neue Museumsgebäude an der Invalidenstraße setzte er erstmals in Deutschland eine Teilung der bestehenden Sammlung durch. Daraus resultierte zum einen die didaktisch gut aufbereitete Schausammlung für das breite Publikum und zum anderen eine für die BesucherInnen unzugängliche Hauptsammlung, die Beamten und Forschern ungestörtes Arbeiten erlaubte.⁹⁸

Noch immer ist das mächtige - in den 1930er Jahren als Teil der großen Tendaguru-Expedition nach Berlin gelangte - Brachiosaurus-Skelett unstrittig das Leitobjekt der Schausammlung. Seit einigen Jahren wird die Herkunft der Saurierknochen kritisch hinterfragt, für Mnyaka Sururu Mboro, Vorstandsmitglied und Mitgründer des Vereins Berlin Postkolonial ist klar: „Das Dinosaurierskelett gehört nach Tansania. Und zwar das Original, keine Nachbildung. Die Tendaguru-Funde sind während der kolonialen Unrechtsherrschaft über das heutige Tansania außer Landes geschafft worden. Das Naturkundemuseum kann daher nicht ihr rechtmäßiger Besitzer sein.“⁹⁹

Generaldirektor des Naturkundemuseums Johannes Vogel betont: „Am Naturkundemuseum ist man sich der Herkunft der Fossilien durchaus bewusst. Wir stellen uns unserer kolonialen Vergangenheit.“¹⁰⁰ Im Rahmen des Projekts „Dinosaurier in Berlin“ untersucht ein inter-

⁹⁸ Vgl. Susanne KÖSTERING, Die Museumsreformbewegung im frühen 20. Jahrhundert, in: Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte-Aufgaben-Perspektiven, Stuttgart, 2016, Seite 52-53.

⁹⁹ Ricardo TARLI, Streit in Berlin. Naturkundemuseum soll Saurierknochen an Tansania zurückgeben in: Der Tagesspiegel, 26.07.2016.

¹⁰⁰ Ebenda.

disziplinäres Berliner Forscherteam derzeit die Geschichte des berühmten Skeletts, seine Ergebnisse sollen im Jahr 2018 veröffentlicht werden.

Seit der deutschen Wiedervereinigung wurde das Naturkundemuseum Berlin mehrmals reorganisiert. Derzeit ist es in die Abteilungen Forschung, Sammlung sowie Ausstellung und Öffentliche Bildung untergliedert. „Aufgrund seiner überregionalen Bedeutung wurde das Museum [...] am 1. Januar 2009 per Gesetz in eine Stiftung öffentlichen Rechts überführt und als Mitglied in die Leibniz-Gemeinschaft aufgenommen.“¹⁰¹ Stiftungszweck, hier ein kurzer Ausschnitt, ist „Forschung zu betreiben auf den Gebieten der Entstehungsgeschichte, Vielfalt und Evolution der unbelebten und belebten Natur, der Folgen des menschlichen Handelns und des Klimawandels für diese Natur sowie auf dem Gebiet des Erhalts und Schutzes der biologischen Vielfalt, der Naturräume und ihrer fossilen Überlieferung.“¹⁰²

Die Stiftung setzt sich aus dem Stiftungsrat, der Generaldirektorin oder dem Generaldirektor und dem wissenschaftlichen Beirat zusammen. Sie erfüllt ihre Aufgaben mit den Mitteln, die sich aus jährlichen Zuwendungen durch den Bund, das Land Berlin, sowie sonstige Einnahmen zusammensetzen und verfolgt ausschließlich und unmittelbar gemeinnützige Zwecke.¹⁰³

Seit Anfang des Jahres 2014 arbeitet das Museum für Naturkunde an einer neuen, zukunftsweisenden Struktur, die es in seiner Strategie „Museum für Naturkunde 2020“ vorstellt. Dabei folgt die Institution der in diesem Ausschnitt wiedergegebenen Mission:

Wir erforschen die Erde und das Leben im Dialog mit den Menschen. [...]. Wir öffnen Menschen den Zugang zu naturkundlichem und kulturellem Erbe und vermitteln unsere Forschungsergebnisse an unterschiedliche Zielgruppen. Wir tragen dazu bei, dass wissenschaftliche Ergebnisse in Handeln umgesetzt werden und erforschen die dahinter stehenden kommunikativen Prozesse. Wir nehmen Fragen und Bedürfnisse der Gesellschaft im Museum auf und gewähren Teilhabe an wissenschaftlichen Prozessen und Erkenntnissen. Wir entwickeln und verwirklichen das partizipative Naturkundemuseum [...].¹⁰⁴

Als weithin sichtbares Zeichen für diesen „reflektierten Wandlungsprozess [...] [hat das

■
¹⁰¹ Naturkundemuseum Berlin, <https://www.naturkundemuseum.berlin/de/einblicke/ueber-uns/geschichte-des-museums> (Stand: 28.03.2018)

¹⁰² Gesetz über die Stiftung Museum für Naturkunde – Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung an der Humboldt-Universität zu Berlin (Naturkundemuseumsgesetz-NkMG) vom 29. Oktober 2008.

¹⁰³ Vgl. Ebenda.

¹⁰⁴ Naturkundemuseum Berlin, https://www.naturkundemuseum.berlin/de/sites/default/files/mfn_strategie2020.pdf (Stand: 28.03.2018)

Museum für Naturkunde] als einen der ersten Schritte ein neues Logo [siehe Abbildung B_NKM_004] und Corporate Design entwickelt, welches unsere Überzeugungen und Werte aufnimmt und transportiert.“¹⁰⁵



B_NKM_001

Das Landesdenkmalamt Berlin führt das Museumsgebäude an der Invalidenstraße in seinen Listen als „Hauptwerk des seit 1867 im Ressort Museumsbauten der Ministerialbaukommission tätigen Architekten August Tiede [...], [in dem sich] ein Formenrepertoire in der Nachfolge Schinkels [zeigt].“¹⁰⁶ Auch dieses Bauwerk ist im Rückgriff auf den historischen Stil der italienischen Renaissance gestaltet. In der Phase des Späthistorismus entstanden, ist in der Formensprache des Gebäudes aber schon die beginnende Orientierung am Barockstil

■ ¹⁰⁵ Naturkundemuseum Berlin, <https://www.naturkundemuseum.berlin/de/ueber-uns/fuer-natur> (Stand: 28.03.2018). ■

¹⁰⁶ Landesdenkmalamt Berlin, https://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank (Stand: 28.03.2018).

ablesbar. „Die beeindruckende Monumentalität resultiert aus der symmetrischen Anlage des Naturkundemuseums als zurückliegendem Hauptgebäude mit Ehrenhof und flankierenden Hochschulbauten.“¹⁰⁷

Seit dem Jahr 2005 wird ein Masterplan verfolgt, der eine Komplettsanierung der Bestandsgebäude zum Ziel hat. Dabei werden umfangreiche Baureparaturen und erhaltende Maßnahmen am Museumsgebäude durchgeführt. In einem ersten Bauabschnitt konnte die Sanierung und inhaltliche Neuorganisation von vier Ausstellungssälen sowie der Wiederaufbau bzw. Neubau des kriegszerstörten Ostflügels abgeschlossen werden. Der Neubau des in den fotografischen Annäherungen nicht abgebildeten, da von außen nicht zugänglichen Ostflügels, wird 2010 vom Architekturbüro Diener & Diener entwickelt:

[...] [diese] Rekonstruktion konfrontiert radikal die beiden widersprüchlichen Ansprüche von Museum und Forschung. Ergebnis ist ein Bauwerk, dessen Oberflächen die Modulation der Architektur, [...] aufnimmt und weiter trägt, ein Bauwerk aber auch, mit einer homogenen Hülle ohne eine Fensteröffnung aus Kunststein. Dazu wurden von den originalen Fassaden Silikonabdrücke abgenommen, die ausgegossen wurden. Die so entstandenen Betonfertigteile sind an die Stelle der nicht mehr vorhandenen Fassadenbauteile getreten. [...] Die Fragmente der weitgehend zerstörten Gebäudehülle und die Ergänzungen in Beton sind zusammen die neue Fassade. Das Gesamtbild des wieder aufgebauten Flügels bleibt von der Geschichte gezeichnet, seiner Zerstörung und seiner Erneuerung.¹⁰⁸

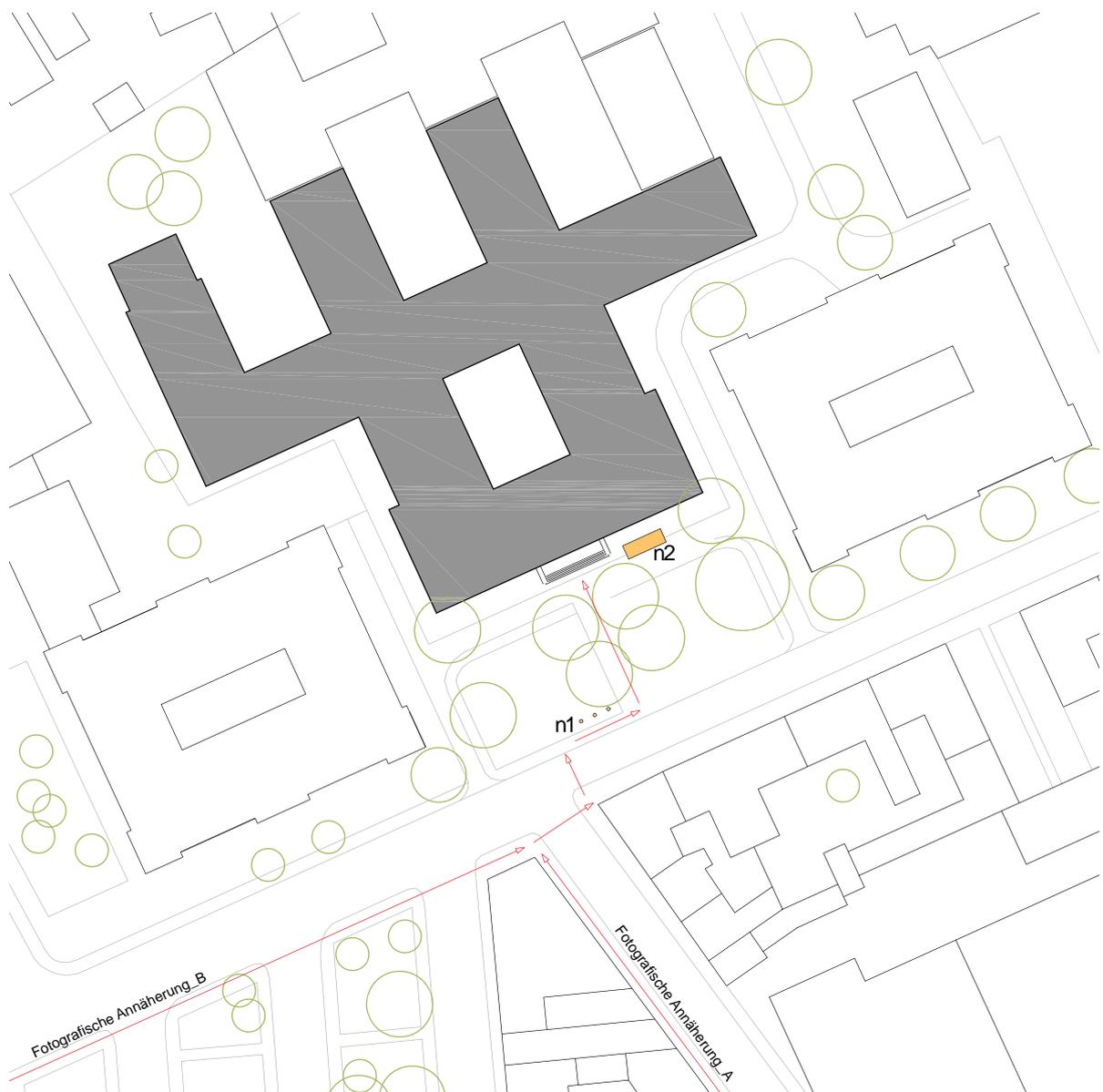
■
¹⁰⁷ Ebenda. ■

¹⁰⁸ Diener&Diener Architekten, <http://www.dienerdiener.ch/de/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history>. (Stand: 28.03.2018). Auf dieser Internetpräsenz ist ein Foto des Ostflügels zu sehen.

Annäherung

Museum für Naturkunde - Leibniz Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung Berlin

Lageplan des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n1 und n2 und dem Verlauf der beiden fotografischen Annäherungen



Ansicht des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n3 und n4



Fotografische Annäherung A (24. März 2018 / 11.00 Uhr
Bilder: B_NKM_101 bis B_NKM_114



B_NKM_101



B_NKM_102



B_NKM_103



B_NKM_104



B_NKM_105



B_NKM_106



B_NKM_107



B_NKM_108



B_NKM_109



B_NKM_110



B_NKM_111



B_NKM_112



B_NKM_113



B_NKM_114

Fotografische Annäherung B (24. März 2018 / 15:00 Uhr)
Bilder: B_NKM_201 bis B_NKM_208



B_NKM_201



B_NKM_202



B_NKM_203



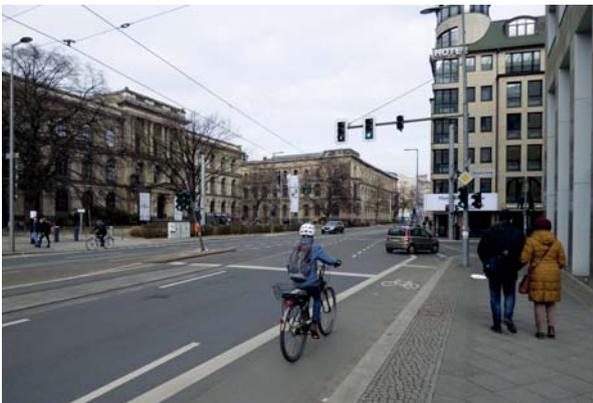
B_NKM_204



B_NKM_205



B_NKM_206



B_NKM_207



B_NKM_208

In Bildsequenz A, siehe Fotos B_NKM_101 bis B_NKM_114, ist die Annäherung der BesucherInnen nachgezeichnet, die sich aus dem Süden kommend, entlang der Hessischen Straße auf das Museumsgebäude zu bewegen. Diese durch dichte Blockbebauung geprägte Straße endet an der Invalidenstraße, erst von dieser Kreuzung aus eröffnet sich ein Blick auf das historische Gebäudeensemble, dessen Mitte das Museum für Naturkunde beherbergt. Vor diesem vom Straßenraum zurückgesetzten Kernstück der Anlage liegt der so genannte Ehrenhof, ein baumbestandener Platz, der beidseits von den symmetrisch positionierten Nachbarbauten umschlossen wird. Dieser öffentliche Raum ermöglicht eine frontale Annäherung an das axial-symmetrische Museumsgebäude und dessen zentral gelegenen Haupteingang, der nur über einen achtstufigen Treppenlauf erreichbar ist. Der Vorplatz wurde im Zuge der Sanierungsmaßnahmen neu gestaltet, seine Dimension und seine Abgeschlossenheit zur Invalidenstraße, dem Bereich der Bewegung, macht ihn zu einem Ort des Verweilens und der Begegnung.

Insgesamt wirkt das monumentale Gebäudeensemble fremd in seiner städtebaulichen Umgebung, die vorwiegend durch, Mitte des 20. Jahrhunderts entstandene Wohn- und Geschäftsbauten geprägt ist. Mit dem ersten Blick von der Straßenkreuzung aus auf die Fassade des Museums für Naturkunde rückt *Nachricht n1* in das Blickfeld der BesucherInnen, drei Fahnen, die sich in gleichmäßigem Abstand im linken Bereich des Vorplatzes entlang der Grenze zur Invalidenstraße aufreihen. Zugleich mit dem Haupteingang des Museumsgebäudes gelangen auch die beiden links und rechts davon, unmittelbar vor den Fenstern der Fassade platzierten großformatigen Banner, *Nachricht n3* und *n4* in den Fokus der Aufmerksamkeit. Rechts neben den Treppenstufen liegt das Kassengebäude des Museums für Naturkunde, ein dunkelgrauer, rechteckiger Kubus mit drei Fenstern und der Aufschrift TICKETS, die *Nachricht n2*.

Eine der Bewegungsmöglichkeiten jener BesucherInnen die sich vom Platz vor dem Neuen Tor aus, entlang der Invalidenstraße dem Museumsgebäude annähern, ist in Bildsequenz B_NKM_201 bis B_NKM_208 dokumentiert. Der an dieser Stelle weniger dicht bebaute, weiträumige Straßenraum betont die Ordnung und Geschlossenheit der Fassaden und lässt damit die mächtigen Baukörper des Gebäudeensembles umso deutlicher hervortreten. Mit der eingangs skizzierten Analyseverfahren werden im nächsten Schritt die *Nachrichten* mit den Ziffern *n2*, sowie *n3* und *n4* untersucht, um auch hier auf Grundlage der dadurch ermittelten Indizien eine Einordnung hinsichtlich ihres Grads der *Überschreibung* vornehmen zu können. Wie in Kapitel 3.2.1 beschrieben, können die Ergebnisse der einzelnen *Nachrichten* zum Schluss aggregiert werden. Da die Bandbreite der in diesem Fallbeispiel wahrgenommenen *Nachrichten* insgesamt gering ist und nur drei Objekte einer Analyse

unterzogen werden, ist eine Objektivierung des Gesamtergebnisses nur bedingt möglich.



B_NKM_002



B_NKM_003

Nachricht n2

In einem Abstand von 2 m zum Treppenlauf, der zum Haupteingang des Museums für Naturkunde führt, ist etwa 5 m vor der Fassade des rechten Gebäudeflügels ein rechteckiger Baukörper angeordnet. Dieses 2 m breite, 6 m lange und 3 m hohe Objekt ist umlaufend mit blau-grau lackierten, horizontal angeordneten Metall-Lamellen verkleidet. Auf der zum Vorplatz des Museums orientierten Längsseite sind in gleichmäßigem Abstand drei Fensteröffnungen eingeschnitten. In jede dieser Öffnungen ist ein Schalterfenster mit Wechselprechanlage eingesetzt, darüber ist jeweils mittels Edelstahlseilen ein Vordach abgehängt, dessen Fläche der Größe der Lamellenausschnitte gleicht. Auf der rechten Schmalseite des Kubus ist eine Tür eingesetzt und knapp oberhalb des Türsturzes ist der weithin sichtbare, weiße Schriftzug TICKETS angebracht, der sich an zwei weitere Seiten des Objekts dreimal wiederholt.

Die Analyse von *Nachricht n2* auf Untersuchungsebene 1 macht deutlich, dass der temporär gesetzte, als Kassenbereich genutzte Kubus aufgrund seiner Materialität, seiner Form und seiner Farbgebung in Kontrast zur historischen Bausubstanz seines Umfelds steht. Mit seinem Abstand zur Hauptfassade des Museumsgebäudes und seiner Ansichtsfläche von lediglich 12 m² kann *Nachricht n2* allerdings nur den sehr geringen Anteil von etwa 1.5 % dieser Fassade abdecken. Durch seine Farbgebung wird der Kubus als Bestandteil des gepflasterten Vorplatzes wahrgenommen, er scheint ihm zu entwachsen.

Auf Untersuchungsebene 2 betrachtet, erfüllt das Objekt in erster Linie ganz profan den Zweck, das räumliche beengte Eingangsfoyer des Museumsgebäudes zu entlasten. Darüber hinaus kann die Botschaft, die von dieser Nachricht transportiert wird, als Verweis auf den Veränderungsprozess verstanden werden, den das Museum für Naturkunde gerade durchläuft,

denn dort wird, wie im Leitbild beschrieben, „entwickelt und verwirklicht.“ Dennoch enthält diese Nachricht nur einen sehr geringen Anteil an Selbstoffenbarung; die Institution teilt so gut wie nichts über sich und ihre Werte, Inhalte und Absichten mit.

In der Gesamtschau erreicht *Nachricht n2* nur einen geringen Grad der *Überschreibung*. Obwohl Untersuchungsebene 1 einen kontrastierenden Bezug zwischen Objekt und gebautem Umfeld nachweist, steht die fehlende selbstoffenbarende Botschaft der Nachricht einer höheren Einstufung im bekannten Bewertungsschema entgegen.



B_NKM_004



B_NKM_005



B_NKM_006

Nachricht n3 und *n4*

Die beiden Bogenfenster links und rechts des hohen Eingangsportals des Museums für Naturkunde sind gänzlich durch großformatige, farbig bedruckte Banner verdeckt. Sie sind an einem quer über dem Bogen der Portalrahmung montierten Trägerprofil befestigt und reichen von dort bis zum Treppenabsatz. Jedes Transparent misst eine Breite von 2.5 m und eine Höhe von 5.5 m, ihr Grundfarbton ist rein weiß, die Aufdrucke bestehen überwiegend aus schwarzen Schriftzügen, lediglich *Nachricht n3* hat bunte Farbanteile.

Analyse der *Nachrichten* auf Untersuchungsebene 1:

Die Gesamtfläche beider Banner überspannt etwa 2 % der historischen Fassadenfläche. Die Banner heben sich gut von ihrem Hintergrund ab, die aufgedruckten Schriftzüge „für Natur“ und „KunstNatur“ sind aufgrund des Farbkontrastes weithin sichtbar und selbst aus einer Entfernung von 50 m noch gut lesbar. Lediglich die im Farbton Maigrün aufgedruckten Schriftanteile von *Nachricht n3* sind nur aus kurzer Distanz wahrnehmbar. Aufgrund dieser Fakten stehen die *Nachrichten n3/n4* in Kontrast zum gebauten Kontext.

Analyse der *Nachrichten* auf Untersuchungsebene 2:

Nachricht n3 zeigt das bereits angesprochene neue Logo der „Institution Museum“. Es zeugt von jenem Wandlungsprozess, dem sich das Museum für Naturkunde seit zwei Jahren unterzieht und bezieht alle mit ein, die daran mitgestalten: „Um dieses gemeinsame Entstehen sichtbar zu machen, haben wir [MitarbeiterInnen des Museums für Naturkunde] unterschrieben – für Natur. Diese persönlichen Unterschriften finden sich im Logo wieder und sollen weit über die Museumsmauern hinaus Besucherinnen und Besucher, Politik und Wirtschaft ebenfalls animieren, sich Gedanken über ihren Beitrag für Natur zu machen.“¹⁰⁹ Diese Botschaft, die mit diesem Logo an die BesucherInnen vermittelt werden soll, erfordert Vorwissen. Ohne Kenntnis des oben zitierten Inhalts ist diese Selbstoffenbarung der „Institution Museum“ nicht lesbar.

Der Schwerpunkt der Botschaft, die mit *Nachricht n4* nach außen getragen wird, liegt auf der informativen Ebene. Das Banner gibt Auskunft über eine Ausstellung in der Ausstellung, einer Intervention durch zeitgenössische Künstler, die „in der Auseinandersetzung mit dem Naturkundemuseum neue Werke entwickeln.“¹¹⁰ Sie kann als Indiz für eine Selbstoffenbarung gewertet werden, wenn die Öffnung der historischen Sammlungen für diese Wechselwirkung als Zeichen des oben zitierten Wandlungsprozesses verstanden wird.

Alle genannten Indizien sprechen somit für einen mittleren Grad der *Überschreibung* durch die *Nachrichten n3* und *n4*. Dabei kann *Nachricht n3* etwas höher im Bewertungsschema eingeordnet werden, da deren Botschaft eindeutig mit den Intentionen der „Institution Museum“ korrespondiert.

Insgesamt ist, wie bereits angesprochen, eine objektive Gesamtbewertung auf Grundlage der wenigen wahrnehmbaren Nachrichten an und um das Museum für Naturkunde – Leibniz-Institut in Berlin kaum möglich. Die analysierten *Nachrichten* verweisen auf den Prozess des Umbaus und der Neuausrichtung, den die „Institution Museum“ seit einigen Jahren durchläuft, dass es ihr dabei mit diesen *Nachrichten* gelingt, ihre Intentionen auch über die oben zitierten „Museumsmauern“ hinaus in den öffentlichen Raum zu tragen, ist nur ansatzweise erkennbar.

■ ¹⁰⁹ Naturkundemuseum Berlin, <https://www.naturkundemuseum.berlin/de/ueber-uns/fuer-natur> (Stand: 29.03.2018). ■

¹¹⁰ Naturkundemuseum Berlin, <https://www.naturkundemuseum.berlin/de/museum/exhibitions/kunstnatur-interventionsrunde-iv> (Stand: 29.03.2018).

3.2.3 Linden-Museum / Staatliches Museum für Völkerkunde Stuttgart

Das staatliche Museum für Völkerkunde wird am 28. Mai 1911 in dem von den Architekten Eser, Bihl & Woltz geplanten Gebäude am Hegelplatz im Stuttgarter Westen eröffnet. Begonnen hatte die Geschichte des Museums mit „der Gründung des 'Württembergischen Vereins für Handelsgeographie' am 27. Februar 1882. [...] Als ab 1884 Deutschland in den Besitz eigener Kolonien kam, sah sich der Stuttgarter Verein auch als Informationsplattform für die hinzugewonnenen Länder in Afrika, Asien und der Südsee [...]. Schon früh wurde an die Gründung eines Handelsgeographischen Museums gedacht.“¹¹¹ Karl Graf von Linden, Jurist und in seinen späten Jahren Oberkammerherr am württembergischen Königshof war erster Vorsitzender des Vereins und Namensgeber des Museums. Für ihn stand die ethnologische Ausrichtung des Museums im Vordergrund, es sollen „die verschiedenen Kulturen in ihrem damaligen Bestand gesammelt und dokumentiert werden [...]“.¹¹² Im Gegensatz dazu konzentrierte sich die Arbeit seines Vereinskollegen, des Kaufmanns und Schatzmeisters Theodor Wanner, bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs auf die kolonialen Interessen der Vereinsmitglieder.

Heute ist das Linden-Museum ein Landesbetrieb Baden-Württembergs, also eine rechtlich unselbstständige Organisation, die von einer Doppelspitze aus Direktorin und kaufmännischer Geschäftsführerin geleitet wird. Die Umwandlung von einem Staatsbetrieb in einen Landesbetrieb soll dem Museum mehr Eigenständigkeit in finanzieller und struktureller Hinsicht bringen, damit verbunden eine höhere Flexibilität, mehr Transparenz und eine Erweiterung der Handlungsspielräume. Im Unterschied zu vielen anderen Völkerkundemuseen oder ethnologischen Museen, die in den letzten Jahren umbenannt wurden, so z.B. das Münchner Museum „Fünf Kontinente“ oder das „Museum der Kulturen“ in Basel, führt das Linden-Museum immer noch die Bezeichnung „Museum für Völkerkunde“ im Logo. Das Leitbild der „Institution Linden-Museum“ ist in knappen Sätzen zusammengefasst, wie ein kurzer Auszug daraus belegt:

Wir sind ein Völkerkundemuseum. Wir betrachten alle Kulturen als gleichwertig.
Wir übernehmen Verantwortung für das kulturelle Gedächtnis der Menschheit. [...] Wir stellen die Vielfalt menschlicher Kultur dar und verwirklichen die unmittelbare, sinnliche wie intellektuelle Begegnung mit originalen Objekten. Wir sensibilisieren für die Dynamik kultureller Prozesse und die Welt von gestern, heute und morgen. Wir

■ ¹¹¹ Linden-Museum <https://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/geschichte/> (Stand: 20.02.2018). ■

¹¹² Ebenda (Stand: 20.02.2018).

fördern aktiv die Begegnung und den Dialog zwischen Menschen verschiedener Kulturen. [...] Wir machen unser Museum für die Besucher attraktiv. [...] Wir verändern unser Museum.¹¹³

„Von April bis März 2017 untersuchte das Linden-Museum systematisch die eigene Sammlungsgeschichte während der nationalsozialistischen Herrschaft im Deutschen Reich. Das Linden-Museum möchte sich in dieser Frage seiner Verantwortung als bedeutende staatliche Kulturinstitution stellen.“¹¹⁴

Seit Anfang 2016 beteiligt sich das Linden-Museum in Zusammenarbeit mit der Eberhard Karls Universität in Tübingen an einem zweijährigen Forschungsprojekt zum museologischen und wissenschaftlichen Umgang mit kolonialzeitlichen Objekten in ethnologischen Museen mit dem Titel: „Schwieriges Erbe“.¹¹⁵



S_LM_003

Für das Museumsgebäude ist in der Liste der Kulturdenkmale der unteren Denkmalschutzbehörde Stuttgarts das Stilmerkmal Neoklassizismus (süddeutscher) eingetragen. Die gestalterischen Prinzipien der internationalen Stilrichtung des Neoklassizismus sind den Ideen des Klassizismus des 18. Jahrhunderts, wie sie bereits in Kapitel 2.2.1 beschrieben sind, entlehnt. Und obwohl sich dieser Stil an der allgemeinen traditionalistischen Strömung des frühen 20. Jahrhunderts orientiert, die sich als Gegenbewegung zu den Entwicklungen der modernen Industriegesellschaft sieht, unterscheidet sich dieser:

■
¹¹³ Linden-Museum, <https://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/leitbild/> (Stand: 21.02.2018). ■

¹¹⁴ Linden-Museum, https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Presse_Veranstaltungs-kalender/Projekt_Provenienzforschung_NS-Zeit.pdf (Stand: 21.02.2018).

¹¹⁵ Linden-Museum, https://www.lindenmuseum.de/fileadmin/user_upload/images/fotogalerie/Presse/Pressemitteilung_Schwieriges_Erbe_Forschungsprojekt.pdf (Stand: 21.02.2018).

[...]der zweite Neoklassizismus [unterscheidet] sich [...] vom originalen des frühen 19. Jhdts dadurch, dass er immer stärker auf architektonische Details und Ornamente verzichtet und damit der Hauptströmung der 1920er Jahre – der Neuen Sachlichkeit – folgt. [Die Neue Sachlichkeit ist durch den Funktionalismus geprägt] Im Funktionalismus geht es aber allein um materielle Zweckbestimmung, um die Organisation der Grundrisse, Anordnung der Räume. Dies soll sich auch in den Fassaden widerspiegeln. Damit war [...] für Bauplastik und Ornamentik kein Raum mehr.¹¹⁶

Zwar finden sich in den Bauten des Neoklassizismus „kolossale Säulenordnungen, einfache Grundrisse, Symmetrie, Rechtwinkligkeit, Monumentalität“¹¹⁷ des Klassizismus wieder, kennzeichnend ist für sie aber der Eindruck von Monumentalität, der dem Maßstabssprung zwischen menschlicher Größe und Bauwerk geschuldet ist.

Da der [...] Stil auf klaren Ordnungsprinzipien basiert, ist er nach Belieben vergrößer- oder verkleinerbar. Mit dem Neoklassizismus kam die Idee der kalkulierbaren Massen und Volumen ins Spiel. Da alle Proportionen bis ins kleinste Detail vorgegeben und nachvollziehbar sind, kann man also von einer Technik der Visualisierung von Ordnungsprinzipien sprechen, sowohl im Inneren als auch im Äußeren. [...] Viel wichtiger ist dennoch die Tatsache, dass dieser Stil alles einer klaren Struktur unterordnet und damit ein Bewusstsein der allgegenwärtigen Präsenz des Staates schafft.¹¹⁸

Die Architekten des Linden-Museums haben auf eine Reihung von Säulen oder Halbsäulen verzichtet, die geschlossene Hauptfassade ist durch Lisenen streng gegliedert. Sicher lässt sich diesem Bauwerk auch der Einfluss des Heimatstils ablesen, der eine volkstümliche Stilsprache mit den klassisch-stilistischen Zügen des Historismus vereint und so Ausdruck eines romantisierenden Orts- und Landschaftsbezugs ist.

„Das Gebäude steht auf einem Sockel, erhebt sich über das Erdniveau und erhält dadurch eine gewisse Eigenständigkeit. Der Sockel bedeutet eine klare Abgrenzung zum Boden. Um das Gebäude zu betreten, muss eine Stufe, eine Höhendifferenz überwunden werden.“¹¹⁹ Mit dieser Geste der Abgrenzung, mit dieser Schwelle, wird auch „der sakrale Ort“ Museum von seiner profanen Umgebung abgehoben. Durch den Verzicht auf Dekor steht das Gebäude exemplarisch für eine Formensprache, die in den 1930er Jahren zum Machtstil der nationalsozialistischen Architektur erhoben wurde.

■
¹¹⁶ MONUMENTE, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, Dezember / 2011, <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2011/6/die-baukunst-zwischen-den-weltkriegen.php#.Woqu9sq1Lmp> (Stand: 27.02.2018).

¹¹⁷ BROCKHAUS, Neoklassizismus (Kunst), <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/neoklassizismus-kunst> (Stand: 02.03.2018).

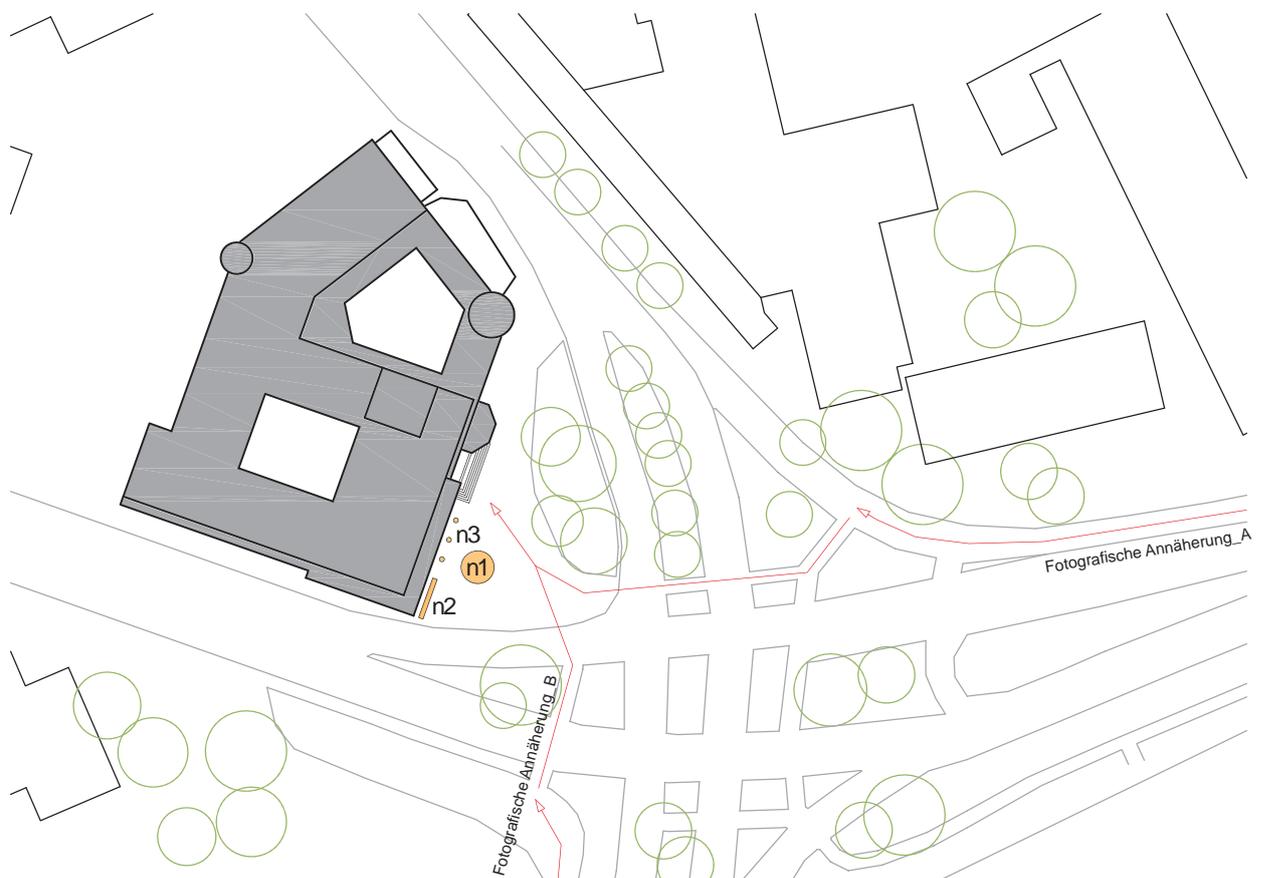
¹¹⁸ Arata ISOZAKI, Welten und Gegenwelten. Essays zur Architektur, Bielefeld, 2011, S.95-96.

¹¹⁹ Jörg Kurt GRÜTTER, Grundlagen der Architekturwahrnehmung, Wiesbaden, 2015, S. 123.

Annäherung

Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde

Lageplan des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n1 bis n3 und dem Verlauf der beiden fotografischen Annäherungen



Ansicht des Museumsgebäudes mit Darstellung der Nachrichten n4 bis n7



Fotografische Annäherung A (24. Januar 2018 / 10.00 Uhr)
Bilder: S_LM_101 bis S_LM_113



S_LM_101



S_LM_102



S_LM_103



S_LM_104



S_LM_105



S_LM_106



S_LM_107



S_LM_108



S_LM_109



S_LM_110



S_LM_111



S_LM_112



S_LM_113

Fotografische Annäherung B (24. Januar 2018 / 11.00 Uhr)
Bilder: S_LM_201 bis S_LM_106



S_LM_201



S_LM_202



S_LM_203



S_LM_204



S_LM_205



S_LM_206

Die Bildsequenz der Annäherung A an das Museumsgebäude entlang der vierspurigen Kriegsbergstraße, siehe Fotos S_LM_101 bis S_LM_113, lässt erkennen, wie solitär das historische Bauwerk in seinem Umfeld wirkt, das durch eine in den Nachkriegsjahren entstandene Bausubstanz geprägt ist. Der in den 1950er Jahren entstandene Campus der Universität Stuttgart und die Gebäude des Katharinenhospitals, die zum Teil erst in den letzten Jahren, rund um das Museum errichtet wurden, bilden einen maximalen Kontrast zum Museumsbau und entsprechend groß ist der Einfluss dieser Umgebung auf die Wahrnehmung des Bauwerks.

Vor dem Museumsgebäude liegt eine Kreuzung, an der sich mehrspurige Hauptverkehrsstraßen treffen. Sie isoliert den Vorplatz des Museums und damit auch dessen Zugang komplett vom städtebaulichen Umfeld. Der öffentliche Platz vor dem Linden-Museum weist keine Abgrenzung zum Straßenraum auf und hat damit nahezu keine Funktion als Ort der Begegnung. Je mehr die Hauptfassade des Museumsgebäudes in den Fokus rückt, umso deutlicher zeigt sich die Monumentalität des Bauwerks mit allen Attributen des Neoklassizismus, wie sie bereits beschrieben wurden.

In der Annäherung an den Vorplatz des Museums gerät die massive Metallkugel, im Lageplan mit der Ziffer *n1* benannt, in den Blick, die dort mit einigen Metern Abstand vor der Hauptfassade positioniert ist. Daneben steht, ebenfalls mit Abstand zum Museumsbau, ein Plakat-Träger, dessen großformatiger Farbdruck, mit der Ziffer *n2* bezeichnet, einen Teil der Fassade sowie das an der linken Gebäudeecke gelegene Fenster des hoch über dem Straßenniveau gelegenen Erdgeschosses komplett verdeckt. Die bereits in Kapitel 3.1 beschriebenen Fahnen, mit der Ziffer *n3* benannt, reihen sich in gleichmäßigem Abstand rechts neben dem Plakat-Träger auf. Die drei Stoffbahnen und das Plakat sind auf einer Fluchtlinie zwischen Gebäudeecke und Haupteingang vor der Hauptfassade, auf dem Vorplatz des Museumsgebäudes platziert.

Neben diesen *Nachrichten*, diesen Objekten, die nicht unmittelbar in die Gebäudegestalt eingreifen, fallen bei Betrachtung der Fassade Veränderungen auf, die sich als weitere *Nachrichten* der „Institution Museum“ identifizieren lassen. Besonders befremdlich wirken die beiden Porträt-Fotos, *n4* und *n5*, die je eine Fensteröffnung in der ersten bzw. zweiten Etage des Gebäudes komplett verdecken. Zwischen den Fensterreihen des Erdgeschosses und des ersten Obergeschosses ist der aus einzelnen Lettern zusammengesetzte Schriftzug „Linden-Museum“, in der Gebäudeansicht mit der Ziffer *n6* bezeichnet, angebracht. Er beansprucht etwa 60 % der gesamten Breite der Hauptfassade. In direkter Beziehung zum Haupteingang, auf einem Absatz der achtstufigen Treppe, die zum zweiflügligen Zugang des Museums führt, ist eine Informations-Steile mit integriertem Bildschirm, *Nachricht n7*, platziert.

Die Annäherung B, in der Bildsequenz S_LM_201 bis S_LM_206 erfasst, folgt den Bewegungsmöglichkeiten der BesucherInnen, die sich dem Gebäude aus dem Süden, ebenfalls entlang einer mehrspurigen Fahrbahn dem Museumsgebäude nähern. Dabei fallen weitere Porträts auf, die auf unterschiedlichen Etagen und unregelmäßig über die Südfassade verteilt, wie bei *Nachrichte n4* und *n5* bereits beschrieben, vier Fenster vollständig bedecken. Aus der Vielzahl der in den Annäherungen an das Museumsgebäude wahrgenommenen *Nachrichten* werden die mit den Ziffern *n1* und *n2*, sowie *n4-n6* bezeichneten Objekte ausgewählt und im nächsten Schritt mit der skizzierten Analysemethode hinsichtlich ihres Grads der *Überschreibung* untersucht. Wie bei den beiden bereits analysierten Fallbeispielen werden auch hier die Ergebnisse für die einzelnen *Nachrichten* zum Schluss aggregiert, um so eine Objektivierung des Gesamtergebnisses zu erreichen und seine Validität zu erhöhen.



S_LM_004



S_LM_005

Nachricht n1

Die Metallkugel aus glänzend poliertem Edelstahl hat einen Durchmesser von 3.5 m. Sie ist mittels eines Stahlprofils, in einem Abstand von 5 m zur Hauptfassade, im Boden verankert. Durch das Größenverhältnis der massiven Kugel zu ihrem schlanken und filigranen Stahlprofil-Fuß erweckt die Kugel den Eindruck, als würde sie über dem Gelände schweben. Am Fuß bildet der kreisförmig gepflasterte Boden eine Erhebung, so dass die Kugel leicht erhöht zum Geländeniveau des Vorplatzes steht. Der Winkel zwischen Kugelfuß und Boden entspricht der Ekliptik des Planeten Erde und damit dem Winkel, in dem praktisch alle Weltkugeln auf ihrem Träger montiert sind.

Auf der Oberfläche dieser Weltkugel ist ein schmales, dunkel graubraunes Stahl-Flachprofil befestigt. Es umkreist die Kugel spiralförmig und nähert sich dabei den Polen an, ohne sie jedoch zu erreichen. Der Farbkontrast zwischen der hell-glänzenden Kugeloberfläche und

dem umlaufenden Stahlband ist intensiv. An der Stelle, an der das Band entlang des Äquators verläuft, ist der Schriftzug „Linden-Museum Stuttgart“ in das Metallband gefräst, der jedoch nur aus kurzer Distanz lesbar ist.

Wird die Kreisfläche der Weltkugel, die bei der Annäherung an das Gebäude sichtbar ist, in Bezug zur Größe der Hauptfassade gesetzt, so bedeckt sie etwa 3 % von deren Fläche. Auf Untersuchungsebene 1, auf der die Beziehung der *Nachricht n1* zur gebauten Umgebung analysiert wird, lassen sich damit diese Aussagen treffen: Die Weltkugel steht bereits durch ihre Größe, ihre exponierte Position und das gewählte Material in starkem Kontrast zur gebauten Umgebung, obwohl sie mit Distanz zur Hauptfassade des Museumsgebäudes platziert ist. Durch ihre Form, die Neigung des Trägerprofils und die damit verbundene Assoziation mit dem Planeten Erde wird dieses raumgreifende Objekt jedoch zu einer Konfrontation.

Die Analyse auf Untersuchungsebene 2, die sich mit Aussagen zur Botschaft der *Nachricht n1* befasst, ist eindeutig: Das Objekt Weltkugel bildet das Logo des Linden-Museums dreidimensional im öffentlichen Raum ab. Im Leitbild der „Institution Museum“ wird das Logo, „die Metapher unserer Arbeit“¹²⁰ ausführlich beschrieben:

Das Linden-Museum zeichnet „Weltbilder“, indem es detailreiche Informationen von Kulturen aus allen Kontinenten der Erde vermittelt.

Weltbilder sehen aus den Perspektiven unterschiedlicher Kulturen verschieden aus. Diese Unterschiede nachvollziehbar zu machen fordert uns als Erzähler und Übersetzer.

Glaubwürdige Erzählungen und verständliche Übersetzung bedürfen gesicherter Informationen. Diese erarbeitet das Linden-Museum auf wissenschaftlichem Wege.

Unser Zeichen als Metapher unserer Arbeit:

Die Form unseres Zeichens leitet sich aus der mathematisch berechneten Figur einer „Loxodrome“ ab.

Diese gedachte Linie verläuft zwischen den Polen einer (Welt-) Kugel.¹²¹

Damit liegt der Schwerpunkt der Botschaft auf einer Aussage, die eindeutige Rückschlüsse auf die Intention der „Institution Museum“ zulässt. Die *Nachricht* vermittelt deren Inhalte und Ziele und ist damit eine klare Selbstoffenbarung.

Da dieser dreidimensionalen Metapher keine weiterführenden Informationen beigefügt sind, ist diese an sich eindeutige Botschaft, die die „Institution Museum“ aussendet, für Besucherinnen und Besucher jedoch kaum decodierbar.

■
¹²⁰ LINDEN-MUSEUM, Unser Leitbild, <https://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/leitbild> (Stand: 13.03.2018). ■

¹²¹ Ebenda.

Durch die Ähnlichkeit mit einer Weltkugel, einem Globus, lassen sich auch ohne Kenntnis der „Loxodrome“ Bezüge zum Leitbild des Linden-Museums herstellen: „Wir betrachten alle Kulturen als gleichwertig. Wir fördern aktiv die Begegnung und den Dialog zwischen Menschen verschiedener Kulturen.“¹²²

Damit lässt sich für *Nachricht n1* das Ergebnis der Analyse auf den beiden Untersuchungsebenen zusammenfassen: Die *Nachricht* steht in starkem Kontrast zur gebauten Umgebung, der Schwerpunkt der vermittelten Botschaft liegt auf der Selbstverherrlichung, d.h. sie korrespondiert mit der Intention der „Institution Museum“. Diese Indizien sprechen, dem bereits skizzierten Bewertungsschema folgend, für einen hohen Grad der *Überschreibung* durch *Nachricht n1*, auch wenn die Verständlichkeit der Botschaft, wie beschrieben, eingeschränkt ist.



S_LM_006



S_LM_007

Nachricht n2

Links neben der Weltkugel ist, mit einem Abstand von drei Metern zum Museumsgebäude ein Plakat-Träger verankert, der mit einer Gesamthöhe von etwa 7 m und einer Breite von mindestens 3 m sehr markant die größte Fläche der Hauptfassade inklusive eines Fensters im Erdgeschoss überdeckt. Das Plakat mit einer Fläche von 10 m² ist auf einer freistehenden Wandanlage angebracht, die in einer Höhe von 3 m über dem Boden zwischen zwei massiven

■
¹²² Ebenda.

Stahlprofilen montiert ist. Die Farbintensität des auf Kunststoff-Folie gedruckten Motivs ist hoch; der Farbton des Plakat-Hintergrunds verläuft von oben nach unten von Signalblau zu Türkisblau, das im Farbton Rubinrot gedruckte Maskenmotiv bildet dazu einen maximalen Kontrast. Schriftzüge in weißer und schwarzer Farbe weisen auf die aktuelle Sonderausstellung hin, wobei die schwarze Schrift allerdings nur aus sehr kurzer Distanz lesbar ist. Die Analyse von *Nachricht n2* auf Untersuchungsebene 1 lässt hinsichtlich des Bezugs zwischen der gebauten Umgebung und dem hinzugefügten Objekt Plakat-Träger diese Aussagen zu: Durch seine Größe und Farbgebung setzt das Objekt einen starken Kontrast zum Museumsgebäude. Die Plakatfläche verdeckt mehr als 3% der Hauptfassade, damit ist deren strenge Gliederung, zumindest im Bereich von Sockel- und Erdgeschoss augenfällig gebrochen. Der Abstand, mit dem das Objekt vor das Gebäude gesetzt ist und der eindeutig lesbare Bezug zwischen Form und Funktion des Plakat-Trägers verhindert jedoch eine Konfrontation von Bauwerk und *Nachricht*.

Als Ergebnis auf Untersuchungsebene 2 kann die Botschaft der *Nachricht* einerseits der Sachebene zugeordnet werden, da das Plakat ausschließlich Informationen zur laufenden Sonderausstellung bereithält. Andererseits hat die „Institution Museum“ sehr bewusst die Maske als Motiv für die Ausstellung gewählt. Damit sendet sie auch Selbstoffenbarungsbotschaften aus, denn mit der Motivwahl in Verbindung mit dem Schriftzug „Hawai‘i“ stellt sie sich gegen das gängige Hawaii-Klischee. Sie versucht vielmehr einen Perspektivenwechsel, wie im Leitbild beschrieben und in der Analyse von *Nachricht n1* bereits zitiert: „Weltbilder sehen aus den Perspektiven unterschiedlicher Kulturen verschieden aus. Diese Unterschiede nachvollziehbar zu machen fordert uns als Erzähler und Übersetzer.“

Auf Grundlage der beiden Indizien, dem stark kontrastierenden Bezug zur gebauten Umgebung und dem Schwerpunkt der Botschaft auf der Sachebene, bringt *Nachricht n2* für die Zuordnung in das bekannte Bewertungsschema einen mittleren Grad der *Überschreibung* ein.



S_LM_008



S_LM_009



S_LM_010

Nachricht n4 und n5

In der ersten bzw. zweiten Etage sind an der Hauptfassade des Museumsgebäudes zwei auf Acrylglas gedruckte Porträt-Fotos angebracht. Jedes Foto ist in einer hinterleuchteten Rahmenkonstruktion befestigt, die unmittelbar an der Gebäudefront jeweils vor einem Fenster montiert ist und dieses vollständig bedeckt. Über die gesamten Südfassade des Gebäudes verteilt sind, wie sich auf den Fotos S_LM_201 und S_LM_202 erkennen lässt, vier weitere dieser Porträt-Fotos angebracht. Mit diesen großformatigen Bildern, die nachts hell leuchten, haben die dahinter liegenden Fenster ihre ursprüngliche Funktion verloren, sie lassen weder Licht in das Gebäude noch einen Blick von innen nach außen zu. Mit ihrer Größe von jeweils knapp 3 m² greifen die beiden Fotos stark in die Wahrnehmung der Fassadengestaltung ein, und mit ihrer Positionierung hoch über den bereits beschriebenen *Nachrichten* erreichen sie eine große Fernwirkung. Die Fotos zeigen, wie in einer Mitteilung der Landesregierung aus dem Jahr 2012 zu lesen ist „[...] Porträt-Fotos von Menschen aus aller Welt, die die Identität des Hauses nach außen veranschaulichen.“¹²³

Insbesondere das im mittleren Fenster der ersten Etage platzierte Porträt (*Nachricht n5*) wirkt als farblicher und inhaltlicher Kontrapunkt zu seiner Umgebung weit in den städte-baulichen Kontext hinein. Die porträtierte Person blickt aus dem Fenster direkt den sich nähernden Besucherinnen und Besucher entgegen, bleibt dabei jedoch fremd in ihrem Umfeld. Im Gegensatz dazu hebt sich das Portrait rechts außen in der obersten Etage (*Nachricht n4*) aufgrund seiner hell-rötlichen Farbtöne mit hohem Weißanteil deutlich weniger von der

¹²³ LANDESREGIERUNG BW, Beitrag Nr. 30, 02.07.2012, https://www.landtag-bw.de/files/live/sites/LTBW/files/dokumente/WP15/Drucksachen/2000/15_2000_D.pdf (Stand: 14.03.2018).

Umgebung ab. Auch der von der BetrachterIn abgewandte Blick verleiht diesem Porträt einen im Vergleich zu *Nachricht n5* zurückhaltenden Charakter.

Analyseergebnis auf Untersuchungsebene 1:

Vor allem die Art und Weise, wie die beiden Porträts vor den Fenstern platziert sind und damit einen signifikanten Eingriff in die Fassadengliederung verursachen, zeigt deutlich einen konfrontativen Bezug zwischen den *Nachrichten n4/n5* und der gebauten Umgebung. Ebenso sind das Material, die Größe, die Farbgebung und vor allem die Abbildungen deutlicher Ausdruck der Fremdheit zwischen der historischen Bausubstanz und den hinzugefügten Objekten.

Analyseergebnis auf Untersuchungsebene 2:

Wie oben zitiert, sind die Porträt-Fotos in der Absicht an der Fassade des Museumsgebäudes platziert, die Identität der „Institution Museum“ nach außen zu tragen. Die Botschaft ist damit eindeutig als Selbstoffenbarung identifizierbar. Tatsächlich öffnen die Blicke, die jene aus den Fenstern nach außen richten, die Teil dieser Vielfalt menschlicher Kultur sind, das Museumsgebäude, sie laden die BesucherInnen ein.

Zusammenfassend lassen diese Ergebnisse der Analyse der *Nachrichten n4* und *n5*, also die konfrontative Absicht mit der sie zur gebauten Umgebung gesetzt sind und die Botschaften, die mit den im Leitbild der „Institution Museum“ festgeschriebenen Zielen korrespondieren, auf einen sehr hohen Grad der *Überschreibung* schließen. Von allen bisher analysierten *Nachrichten* erreichen diese beiden, konstruktiv wenig aufwendigen Objekte den höchsten Grad der *Überschreibung* des historischen Museumsgebäudes.



S_LM_011

Nachricht n6

Zwischen den Fenstern des Erdgeschosses und der ersten Etage ist an der Fassade des Museumsgebäudes der Schriftzug „Linden-Museum“ angebracht. Er ist aus 50 cm hohen

Metall-Einzelbuchstaben zusammengesetzt und verläuft über 60% der Fassadenbreite. Tatsächlich wurden die Schriftzeichen erst im Zuge des 100-jährigen Gründungsjubiläums im Jahr 2011 angebracht. Bis dahin war die Funktion des Gebäudes außen nicht ablesbar. Aus diesem Grund kann der Schriftzug aus dunkel graubraunen Profilbuchstaben als *Nachricht* betrachtet werden, die die zeitgemäße „Institution Museum“ nach außen sendet.

Analyseergebnis auf Untersuchungsebene 1:

Durch die Verwendung einer serifenbetonten Schrifttype, die sich gut in den historischen Kontext einfügt und deren filigrane Einzelbuchstaben kaum mit dem Farbton der Fassade kontrastieren, passt sich die *Nachricht n6* seiner gebauten Umgebung an.

Analyseergebnis auf Untersuchungsebene 2:

Wie bereits in Kapitel 3.2.1 für den Schriftzug am Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien beschrieben, informiert diese *Nachricht* über den Eigennamen der „Institution Museum“, er referiert auf diese Entität. Die Botschaft dieser *Nachricht* kann über das Benennen und Identifizieren dieses Museums hinaus auch ein Verweis auf alle Fakten und Sachverhalte sein, die sich über die Institution aussagen lassen. Diese gleichsam mitschwingende Botschaft können jedoch nur diejenigen BesucherInnen verstehen, die das entsprechende Vorwissen bereits mitbringen; der Schriftzug selbst teilt nichts über die Intention der „Institution Museum“ mit. Aus diesem Grund ist der Schriftzug rein informativ, da dieser Lautkomplex lediglich die „Institution Museum“ bezeichnet, grundsätzlich aber nichts über ihre Intention mitteilt, es sei denn als Referenz auf die Kontinuität des Hauses. Insgesamt betrachtet bewirkt die *Nachricht n6* damit einen sehr geringen Grad der Überschreibung, sie passt sich gestalterisch ihrer Umgebung an, der Schwerpunkt der Botschaft liegt auf der Sachebene.

In der Gesamtschau lassen fast alle *Nachrichten*, die in der Annäherung an das Linden-Museum für die BesucherInnen wahrnehmbar sind, erkennen, dass es der „Institution Museum“ gelingt, die Symbolik des neoklassizistischen Museumsgebäude zu *überschreiben*. Diese Intention gründet zum einen sicherlich auf der räumlichen Verortung des Museumsgebäudes im städtischen Kontext, die in einem Artikel der Stuttgarter Nachricht so beschrieben ist: „das Linden-Museum hat es [...] schwer. Das Haus steht abgelegen am Rand der City und als sei das nicht Hürde genug für eine Kultureinrichtung, ist das Gebäude auch denkbar ungeeignet für einen Museumsbetrieb.“¹²⁴

■ ¹²⁴ STUTTGARTER NACHRICHTEN, SPD: Linden-Museum soll zum Straßburger Platz, 10.01.2017, <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.kultur-neubau-in-stuttgart-spd-linden-museum-soll-zum-strassburger-platz.8b8808a9-7a69-4125-ac55-ed84f62f7565.html> (Stand: 15.03.2018) ■

Andererseits ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Wirkung des historischen Bauwerks ein Beweggrund für die *Überschreibungen*, wie sich der Aussage von Direktorin Inés de Castro entnehmen lässt, denn: „[sie] wünscht sich ein offenes, einladendes Gebäude [...] an zentraler Stelle ohne psychologische und bauliche Barrieren, das zum Ausdruck bringt, dass die Kulturen, die wir hier zeigen, immer mehr Teil unserer Gesellschaft werden.“¹²⁵ Insbesondere mit der Sendung der *Nachrichten n4/n5* und, etwas schwächer, mit *Nachricht n1* in das erweiterte Umfeld des Museumsgebäudes gelingt es den Verantwortlichen des Linden-Museums, den hermetisch geschlossenen, monumentalen und distanzierenden Charakter des Bauwerks aufzubrechen.

■ ¹²⁵ Stuttgarter Zeitung.de, Keine Zukunft im Haus am Hegelplatz, erschienen am 08.08.2016
<https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.lindenmuseum-stuttgart-keine-zukunft-im-haus-am-hegelplatz.5a9a99cb-7c0a-443a-a764-97106a9b5ffe.html> (Stand: 15.03.2018). ■

4 Ausblick

Am Ende soll ein kurzer Blick zurück auf die Diskrepanz zwischen der Intention der zeitgemäßen „Institution Museum“ einerseits und dem Anblick des historistischen Museumsbaus andererseits nochmals das Grundthema dieser Arbeit in den Fokus rücken. Die vorliegende Analyseergebnisse zeugen von einem deutlichen Bemühen der drei untersuchten „Institutionen“, ihr symbolbelastetes Bauwerk zu *überschreiben*. Doch dieses Bemühen generiert unterschiedlichen Erfolg - so gelingt es dem Naturkundemuseum in Berlin deutlich weniger als dem Linden-Museum in Stuttgart und - erst recht - dem Österreichischen Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst in Wien. Es sei im Zusammenhang mit diesem Gesamtergebnis nochmals kurz darauf verwiesen, dass sich sowohl die „Institution Museum“ als auch das Gebäude in Berlin in einer Phase des Umbruchs befinden, die das Potential birgt, weiteren *Überschreibungen* Raum zu geben.

Diese Arbeit zeigt zum einen auf, wie groß die Bandbreite der *Nachrichten* ist, die vom Bemühen der untersuchten „Institutionen Museum“ zeugen, sich und ihre im Leitbild formulierten Werte und Ziele über die Begrenzungsmauern ihrer Bauwerke hinaus wahrnehmbar zu machen. Die Untersuchung dieser unterschiedlichen *Nachrichten* auf Grundlage eines festgelegten Analyseschemas ermöglicht zum anderen eine belastbare Bewertung des jeweils erzielten Grads der *Überschreibung*. Daraus lassen sich allgemeine Erkenntnisse ableiten: So erreichen jene Objekte den höchsten Überschreibungsgrad, die unmittelbar in das Fassadengefüge eingreifen, dort als Störfaktor wirken und den Blick der BesucherInnen stolpern lassen, wie die Porträt-Fotos in Stuttgart oder das freistehende Fassadenelement in Wien. Diese *Nachrichten* haben das Potenzial, die Abgrenzung des Museumsgebäudes zu seinem räumlichen Kontext aufzubrechen, ohne dabei den Wert des Bauwerks als Denkmal, als Teil des kulturellen Gedächtnisses mehr als zulässig zu beeinträchtigen. Völlig unbeeinträchtigt bleiben die unter Denkmalschutz stehenden Museumsgebäude durch *Nachrichten*, die, wie die Lemurenköpfe in Wien oder die Weltkugel in Stuttgart, in einer gewissen Entfernung zum Museumsgebäude stehen. Gleichzeitig entfalten diese *Nachrichten* eine vergleichsweise geringe *Überschreibung*, da sie von den BesucherInnen nicht unbedingt in Zusammenhang mit dem jeweiligen Museum gebracht werden. Und noch etwas fällt auf: Oft entfalten relativ unaufwändige (und damit kostengünstige) *Nachrichten* eine überraschend große Wirkung. Genannt seien hier die schon erwähnten Porträt-Fotos in Stuttgart oder der Schriftzug „MAK“ in Wien, zugegebenermaßen nur bei Dunkelheit.

Es spricht vieles dafür, künftige Untersuchungen zu diesem Thema um eine Befragung der

„Institution Museum“ zu ergänzen. So könnte eine Gegenüberstellung von Absicht und Wirkung der *Überschreibungen* die Validität dieser Analysemethode noch erhöhen. Erstaunlicherweise ist derzeit eine Kehrtwende im Museumsbau erkennbar, der sicher nicht ohne Auswirkungen auf das in dieser Arbeit betrachtete Thema der *Überschreibung* bleiben wird: Die aktuellen Debatten um die Planungen diverser Erweiterungsbauten oder Rekonstruktionen von Museumsgebäuden können als Indiz dafür gewertet werden, dass der Bedeutung dieser Bauwerke aufgrund ihrer historischen Authentizität ein deutlich höherer Stellenwert eingeräumt wird als der kritischen Auseinandersetzung mit ihrer Symbolfunktion. So lässt sich den Argumenten, die z.B. im Streit um die Entwürfe für Rekonstruktionen und Neubauten auf der Berliner Museumsinsel¹²⁶ oder für den Erweiterungsbau des Mainzer Gutenberg-Museums¹²⁷ angeführt werden, entnehmen, wie sehr dabei „ein Bemühen um Tradition und die Erhaltung des kulturellen Erbes“¹²⁸ im Vordergrund steht, viel mehr als die tatsächliche architektonische Qualität des neu Entstehenden.

Der Historiker Hermann Lübbe hat in seinem Vortrag: „Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung“ einige im Zusammenhang mit der vorliegenden Untersuchung bedenkenswerte Entwicklungen beschrieben: „Keine Zivilisationsepoche zuvor hat solche Anstrengungen intellektueller, auch materieller Art unternommen, wie unsere gegenwärtige Epoche, Vergangenes gegenwärtig zu erhalten.“¹²⁹ Er setzt die Tendenz zur, wie er es nennt, „Vergangenheitsvergegenwärtigung“ in Relation zur „Menge der Innovationen pro Zeiteinheit“, denen sich die Menschen ausgesetzt sehen. So führt seiner Meinung nach die andauernde, beschleunigte Veränderung unserer Lebensbedingungen und unserer Umwelt und damit eben auch der uns umgebenden Bausubstanz, zu einem Verlust von Vertrautheit. Dieser Verlust lässt alles, was so nicht mehr entstehen würde, bedeutsam erscheinen.¹³⁰

■
¹²⁶ Frank THINIUS, Architekturstreit um die Museumsinsel, <https://www.welt.de/regionales/berlin/article781402/Architekturstreit-um-die-Museumsinsel>, erschienen am: 28.03.2007 (Stand: 05.04.2018)

¹²⁷ Markus SCHUG, Anbau an Gutenberg-Museum passt nicht allen, <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/anbau-an-gutenberg-museum-passt-nicht-allen>, erschienen am: 25.07.2017 (Stand: 05.04.2018)

¹²⁸ Ulrich BORSDORF, Heinrich Theodor GRÜTTER, Jörn RÜSEN (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit, Bielefeld, 2004, S. 9.

¹²⁹ Hermann LÜBBE, Der Fortschritt von gestern. Über Musealisierung als Modernisierung, in: Ulrich BORSDORF, Heinrich Theodor GRÜTTER, Jörn RÜSEN (Hg.), Die Aneignung der Vergangenheit, Bielefeld, 2004, S. 13.

¹³⁰ Vgl. Ebenda, S. 19-24.

Einen weiteren Faktor, der dazu beiträgt, der Bedeutung der historischen Museumsgebäude einen hohen Stellenwert einzuräumen, benennt Wolfgang Parzinger: „Mit zunehmender Globalisierung wächst auch der Massentourismus aus aller Welt. [...] Das kulturelle Erbe ist dabei inzwischen zu einem entscheidenden Standort- und Wirtschaftsfaktor geworden. Insofern erhöhen Denkmalpflege und die Stärkung des kulturellen Erbes auch den Imagewert einer Stadt [...]“¹³¹

Im Zusammenspiel mit den ständig knapper werdenden öffentlichen Geldern, die der „Institution Museum“ zur Wahrnehmung ihrer Aufgaben zur Verfügung gestellt werden, können die oben skizzierten Entwicklungen, die sich hinsichtlich der kulturellen Bedeutung von historischen Museumsgebäuden abzeichnen, als Indizien gewertet werden, die gegen *Überschreibungen*, wie in dieser Arbeit definiert, sprechen. Das wäre sehr bedauerlich, denn: „Ein Museum mit Gegenwartsrelevanz stelle ich mir weniger als Identitätsfabrik, denn als Störfaktor in aktuellen Konflikten und als Versuchsraum von Gesellschaftsutopien vor.“¹³²

In diesem Sinne erscheint es wünschenswert, diese *Störung* auch nach außen zu tragen, sie den historischen Fassaden einzuschreiben, diese Intention bereits für alle, die sich dem Museumsgebäude annähern, sichtbar zu machen.

■ ¹³¹ Hermann PARZINGER, Denkmalschutz ist eine Frage humaner Erinnerung <https://www.welt.de/sonderthemen/stiftung-denkmalschutz/article139647316/Denkmalschutz-ist-eine-Frage-humaner-Erinnerung>, erschienen am: 16.04.2015 (Stand: 05.04.2018). ■

¹³² Monika SOMMER-SIEGHART, (Kultur) -Historische museen als gegenwartsrelevante Diskursräume, in: Schnittpunkt et al. (Hg.), Storyline. Narationen im Museum, Wien, 2009, S.87.

5 Anhang

5.1 Literaturverzeichnis

ARGE schnittpunkt (Hg.) Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien 2013.

Joachim BAUR, Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands, in: Joachim BAUR (Hg.), Museumsanalyse, Bielefeld, 2013.

Ulrich BORSDORF, Heinrich Theodor GRÜTTER, Jörn RÜSEN (Hg.) Die Aneignung der Vergangenheit. Musealisierung und Geschichte, Bielefeld 2004.

Constanze BREUER, Bärbel HOLTZ, Paul KAHL (Hg.), Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts, Berlin, 2015.

Axel BUETHER, die Sprache des Raumes, in: Alexandra ABEL, Bernd RUDOLF (Hg.), Architektur wahrnehmen, Bielefeld 2018.

Wouter DAVIDTS, Double Bind, Initiative, Imagination, Institutions and Architecture, in Triple Bond, Amsterdam, 2017.

Wouter DAVIDTS, Rethinking the Museum, Architecture's Lost Case, in: Viktor KITTLAUSZ, Winfried PAULEIT (Hg.) Kunst-Museum-Konzepte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bielefeld, 2006.

Alexander FILS, Das Centre Pompidou in Paris. Idee – Baugeschichte – Funktion, München, 1980.

Günther FISCHER, Vitruv NEU oder Was ist Architektur? Basel, 2010.

Nelson GOODMAN, Das Ende des Museums, in Nelson GOODMAN: Vom Denken und anderen Dingen, Berlin, 1987.

Jörg Kurt GRÜTTER, Grundlagen der Architekturwahrnehmung, Wiesbaden 2015.

Jörg HÄNTZSCHEL, Die verbotenen Trompeten des Yurupani, in: Süddeutsche Zeitung vom 25.10.2017.

Anke te HEESSEN, Theorien des Museums zur Einführung, Hamburg, 2012.

Regine HESS, Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturpsychologie, Berlin, 2013.

Walter HOCHREITER, Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte Deutscher Museen 1800 - 1914, Darmstadt, 1994.

Hans Wolfgang HOFFMANN, Christian SCHITTICH (Hg.) Handbuch und Planungshilfe Museumsbauten, Berlin, 2016.

Christian HÖLZL und Franz PICHORNER (Hg.), Brauchen wir Museen? Vom Aufbruch einer Institution, Wien, 2014.

Ethische Richtlinien für Museen von ICOM, in: ICOM – Internationaler Museumsrat: ICOM Schweiz, ICOM Deutschland, ICOM Österreich (Hg.), 2006.

Arata ISOZAKI, Welten und Gegenwelten. Essays zur Architektur, Bielefeld, 2011.

Friedrich JAEGER, Jörn RÜSEN, Geschichte des Historismus. Eine Einführung, München, 1992.

Wolfgang KOEBLE, Ulrich LOCHER, Horst LOCHER, Werner FRICK, Kommentar zur HOAI, (Honorarordnung für Architekten und Ingenieure), München, 2009.

Wilfried KOCH, Baustilkunde. Das Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart, München, 2016.

Stefan LINDL, Kategorien historischer Authentizität in Architektur und Denkmalschutz, Augsburg, 2016.

Suzanne MACLEOD, Laura HOURSTON HANKS, Jonathan HALE (Hg.), Museum Making. Narratives, Architectures, Exhibitions, Oxon, 2012.

Werner MÜLLER, Gunther VOGEL, dtv-Atlas Baukunst, Band 2, Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart, München, 2015.

Paul von NAREDI-RAINER, Museum Buildings – A Design Manual, Basel 2004.

Julian NIDA-RÜMELIN, Jakob STEINBRENNER (Hg.), Kunst und Philosophie. Kontextarchitektur, Ostfildern, 2010.

Peter NOEVER (Hg.) MAK Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, München 1995.

Michael PARMENTIER, Was die Hülle erzählt und was der Bau vorschreibt. Der Bildungssinn der Museumsarchitektur, in: Kristin WESTPHAL (Hg.) Orte des Lernens. Beiträge zu einer Pädagogik des Raumes, Weinheim 2007.

Krzysztof POMIAN, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 2013.

Sophia PSARRA, Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning, Abingdon, 2009.

Ricardo TARLI, Streit in Berlin. Naturkundemuseum soll Saurierknochen an Tansania zurückgeben in: Der Tagesspiegel, 26.07.2016

Eva TRAUT-MATTAUSCH, Dieter FREY, Kommunikationsmodelle, in: Hans-Werner BIERHOFF, Dieter FREY, Handbuch der Sozialpsychologie und Kommunikationspsychologie, Göttingen 2006.

Renate WAGNER-RIEGER, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien, 1970.

Markus WALZ (Hg.), Handbuch Museum. Geschichte-Aufgaben-Perspektiven, Stuttgart, 2016.

Internetquellen:

Arthur BRÜHLMEIER, Psychologie der Wahrnehmung, <http://www.bruehlmeier.info/wahrnehmung.htm> (13.02.2018)

André DESVALLÉES, François MAIRESSE (Hg.), Concepts of Museology
http://www.icom.museum/fileadmin/user_upload/Key_Concepts_of_Museology/Museologie._Anglais_BD (01.02.2018).

Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.), Standards für Museen
<http://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf>. (30.01.2018).

Diener&Diener Architekten, <http://www.dienerdiener.ch/de/project/renovation-and-expansion-of-the-east-wing-of-the-museum-of-natural-history>. (Stand: 28.03.2018).

Landesdenkmalamt Berlin,
https://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank (Stand: 28.03.2018).

Landesregierung BW, Beitrag 30, 02.07.2012
https://www.landtag-bw.de/files/live/sites/LTBW/files/dokumente/WP15/Drucksachen/2000/15_2000_D.pdf (14.03.2018).

Linden-Museum Stuttgart
<https://www.lindenmuseum.de/ueber-uns/geschichte/> (20.02.2018).

MAK, https://www.mak.at/das_mak/geschichte (Stand: 19.03.2018).

Monumente, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland, Dezember / 2011
<https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2011/6/die-baukunst-zwischen-den-weltkriegen.php#.Woqu9sq1Lmp> (27.02.2018).

Österreichische Nationalbibliothek, Allgemeine Bauzeitung Wien, 1871, http://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_Leoc.pdf (Stand: 20.03.2018).

Naturkundemuseum Berlin, <https://www.naturkundemuseum.berlin/de/einblicke/ueber-uns/geschichte-des-museums> (Stand: 28.03.2018)

Klaus F. RÖHL, Rechtssoziologie-online.de, §62 (Stand: September 2012)
<https://www.ruhr-uni-bochum.de/rsozinfo/> (01.02.2018).

Markus WALZ
http://www.Nrw-stiftung.de/museumshandbuch/inhalt/1_2.pdf (29.01.18).

5.2 Abbildungsverzeichnis

B_AM_001/002 Grundriss und Ansicht Altes Museum, Berlin,
Zeichnungen: Maria-Magdalena Thimet.

S_LM_001/002	Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, 24.01.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
W_MAK_001	Ansicht Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, Foto: MAK, Wien.
W_MAK_101-120_N	Annäherung an das Österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, 11.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
W_MAK_201-212	Annäherung an das Österreichische Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, 11.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
W_MAK_002-011	Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Wien, 10./11.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
B_NKM_001	Ansicht Museum für Naturkunde Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, Foto: Naturkundemuseum Berlin.
B_NKM_101-114	Annäherung an das Museum für Naturkunde Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, 24.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
B_NKM_201-208	Annäherung an das Museum für Naturkunde Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, 24.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
B_NKM_002-006	Museum für Naturkunde Leibniz-Institut für Evolutions- und Biodiversitätsforschung, Berlin, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
S_LM_003	Ansicht Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, Foto: Linden-Museum Stuttgart.
S_LM_101-113	Annäherung an das Linden-Museum, Stuttgart, 24.01.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
S_LM_201-206	Annäherung an das Linden-Museum, Stuttgart, 24.01.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
S_LM_004-011	Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde, 24.01.2018/26.03.2018, Fotos: Maria-Magdalena Thimet.
Alle weiteren Zeichnungen	Maria-Magdalena Thimet

5.3 Lebenslauf

Maria Magdalena Thimet (geboren 1963) hat nach einer Ausbildung in der Textilbranche ihr Studium der Innenarchitektur als Diplom-Ingenieurin (FH) abgeschlossen. Dem folgten mehrere Jahre Lichtplanung in Berlin und zwei Jahrzehnte, in denen sie für Zoos weltweit Tiergehege plante und in der Realisierung begleitete. Sie verantwortet die gestalterische Gesamtkonzeption und Projektabwicklung der beiden Ausstellungen *Rosenheim wird Stadt* und *Römer am grünen Inn* im Städtischen Museum in Rosenheim. In den Jahren 2016 – 2018 absolvierte sie den Masterlehrgang *ecm – educating/curating/managing* an der Universität für angewandte Kunst in Wien.

