

ÜBER DIE ARCHITEKTUR VON KUNSTMUSEEN AUF DEM WEG IN DIE STADT

»Eine Ausstellung machen heißt auch, den Ort miteinzubeziehen, in dem diese Ausstellung stattfindet. Das bedeutet den Einbezug der gesamten Institution, ihrer unmittelbaren Umgebung und ihres Standortes in der Stadt.«¹ Remy Zaugg

HANS-JÜRGEN
LECHTRECK

Das Museum, insbesondere das Kunstmuseum, um das es im Folgenden gehen wird, zählt heute wie der Bahnhof und das Warenhaus zu denjenigen Gebäuden, die für die meisten Menschen ganz selbstverständlich zu einer (Groß-)Stadt dazugehören. Seit dem 19. Jahrhundert gilt es zudem als eine der prominentesten und prestigeträchtigsten Bauaufgaben städtischer Architektur, unabhängig davon, ob ein kompletter Neubau zu entwerfen ist oder ein bereits vorhandenes Gebäude für die neue Nutzung umgebaut werden soll. Für das Museum in einem für diesen Zweck errichteten Gebäude haben sich dabei sehr schnell bestimmte Grundrisse, Raumtypen und Erschließungskonzepte als besonders geeignet und zweckmäßig durchgesetzt.² Darüber hinaus sind Museumsgebäude bis heute auf ganz unterschiedliche Weise und keineswegs nur aufgrund eines bestimmten Baustils und/oder Formenrepertoires als Stadtbauten kenntlich. Das Gebäude des Pariser Louvre ist ein ehemaliger Königspalast im Zentrum der Hauptstadt, der Standort des Kunsthistorischen Museums in Wien geht auf die Stadterweiterung nach Niederlegung der Stadtmauern zurück, der Neubau der Neuen Nationalgalerie Berlin steht im Kontext der 1961 erfolgten Teilung der Stadt, und die Tate Modern entstammt dem Um- und Ausbau eines stillgelegten Kraftwerks.

Eine Typologie des Museums ist nicht ohne weiteres möglich, denn die Bauaufgabe wird stets sowohl aus architektonischer bzw. städtebaulicher Perspektive als auch aus der Perspektive der Kunst diskutiert und definiert.³ Auseinandersetzungen über Form und Funktion, künstlerische Autonomie und Auftragsarbeit, Deutungshoheit und gesellschaftliche Bedeutung, wie sie in der Regel zwischen Architekt*innen und Auftraggeber*innen einerseits, und zwischen Künstler*innen und Kunst sammelnden Personen und Institutionen andererseits geführt werden, treffen dabei aufeinander, treten miteinander in Konkurrenz und potenzieren sich dadurch häufig gegenseitig. In dieser Gemengelage wird die Beziehung des Museums zur Stadt (als Bauwerk und Institution), das heißt seine Wahrnehmung und Nutzung durch die Stadtgesellschaft, immer wieder neu interpretiert und architektonisch und programmatisch unterschiedlich ausgestaltet – nicht nur im Nacheinander des historischen Wandels, sondern auch im zeitlichen Nebeneinander konkurrierender Konzepte. Die Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert hat Stanislaus von Moos deshalb schon vor etwas mehr als zwanzig Jahren als eine »Explosion der typologischen Konventionen und formalen Themen« bilanziert.⁴ In ihrer Summe sind die Gebäude und ihre »Biographien« zugleich ein gebautes Archiv der Institution Museum im Spannungsfeld von Kunst(-geschichte), Architektur(-geschichte) und Stadt(-entwicklung).

Spezifisch für die Beschäftigung mit der Bauaufgabe Museum und die Auseinandersetzung über Museumsarchitektur ist von Anfang an die Innenarchitektur der für die Ausstellung von Kunst bestimmten Räume; die Gestaltung des Äußeren und insbesondere der Fassade bleibt über viele Jahrzehnte nur allgemein – als Kennzeichnung repräsentativer Stadtbauten der bürgerlichen Gesellschaft – darauf bezogen. Das hat sich bis heute nicht grundsätzlich geändert, auch wenn Museumsgebäude inzwischen eine Vielzahl von räumlichen und technischen Anforderungen zu erfüllen haben



Abb. 1: Museum Folkwang, Essen, Große Galerie, Edmund Körner, Fotograf: Albert Renger-Patzsch, um 1930, Archiv Museum Folkwang.

(Ausstellungs- und Veranstaltungsräume, Depots, Werkstätten, Büros, Garderobe, Toiletten, Gastronomie, Verkaufsflächen usw.) und mehr denn je als wichtige Faktoren der Stadtentwicklung angesehen werden. Noch immer ist ein Kunstverständnis vorherrschend, wonach das Museum im Zusammenspiel mit den darin ausgestellten Werken eine Gegenwart bildet zu einem von Mechanisierung und Rationalisierung bestimmten Alltag.⁵ Diese Gegenwart findet ihre architektonische Form im fensterlosen Oberlichtsaal, der die Kunst vor der Außenwelt abschirmt.⁶ Blickbeziehungen zum Außenraum des Museums und zur städtischen Umgebung fehlen oder werden den Besucher*innen nur in kleineren, den Oberlichtsälen nachgeordnete Räumen angeboten. Die dem Museum anhaftende sakrale Wirkung, die auch in seiner Bezeichnung als Musentempel zum Ausdruck kommt, hat hauptsächlich darin ihre Ursache.

Kritisiert wird die räumliche Abschottung des Museums und seine gründerzeitliche Ausgestaltung zu einem Gesamtkunstwerk rückwärtsgewandter Stilgeschichte zuerst von Künstler*innen der Moderne, die für sich in Anspruch nehmen, dass ihre auf die Lebenswirklichkeit und Alltagserfahrungen der eigenen Gegenwart bezogene Kunst ohne eine derartige, architektonisch definierte Rahmung auskommen kann. Die Museumsreformbewegung in den Jahrzehnten um 1900 reagiert auf dieses künstlerische Selbstverständnis und die dazu komplementäre moderne Massengesellschaft mit einer Neukonzeption der Museumsarbeit.⁷ Diese richtet sich von nun an nicht nur an Gebildete und Künstler*innen, sondern an die Gesellschaft als Ganzes. Ihr wichtigstes Instrument sind Wechselausstellungen zur Gegenwartskunst, die von Vorträgen und Seminaren sekundiert werden und die Beziehung zwischen Museum und Stadt dynamisieren. Zu diesem Zweck wird die Nutzung der Ausstellungsräume flexibilisiert (etwa durch mobile Wandsysteme) und das Raumprogramm des Museums um einen Vortragssaal und einen Studien- oder Seminarraum erweitert, in dem sich Besucher*innen Werke aus der Sammlung vorlegen und erklären lassen können. Die bis dahin als statisch wahrgenommene Institution wird zu einem städtischen Veranstaltungsort, der mit seinen Bildungsangeboten – Ausstellungen, Vorträge, Seminare – Inspiration und Impulsgeber für die gesamte gesellschaftliche und künstlerische Entwicklung einschließlich der Architektur sein will.⁸ Aufgabe der Museumsarchitektur ist es dabei, durch eine zurückhaltende »zweckrationale« Gestaltung⁹ der Ausstellungsräume die dort präsentierten Werke in ihrer Eigenästhetik zu unterstützen (Abb. 3). In dieser dienenden Funktion soll sie sozusagen unsichtbar bleiben und ihre beabsichtigte Wirkung auf das Publikum unmerklich ausüben: »Der Raum um ein Gemälde herum ist wie die Stille im Umfeld der

Kritisiert wird die räumliche Abschottung des Museums und seine gründerzeitliche Ausgestaltung zu einem Gesamtkunstwerk rückwärtsgewandter Stilgeschichte zuerst von Künstler*innen der Moderne, die für sich in Anspruch nehmen, dass ihre auf die Lebenswirklichkeit und Alltagserfahrungen der eigenen Gegenwart bezogene Kunst ohne eine derartige, architektonisch definierte Rahmung auskommen kann. Die Museumsreformbewegung in den Jahrzehnten um 1900 reagiert auf dieses künstlerische Selbstverständnis und die dazu komplementäre moderne Massengesellschaft mit einer Neukonzeption der Museumsarbeit.⁷ Diese richtet sich von nun an nicht nur an Gebildete und Künstler*innen, sondern an die Gesellschaft als Ganzes. Ihr wichtigstes Instrument sind Wechselausstellungen zur Gegenwartskunst, die von Vorträgen und Seminaren sekundiert werden und die Beziehung zwischen Museum und Stadt dynamisieren. Zu diesem Zweck wird die Nutzung der Ausstellungsräume flexibilisiert (etwa durch mobile Wandsysteme) und das Raumprogramm des Museums um einen Vortragssaal und einen Studien- oder Seminarraum erweitert, in dem sich Besucher*innen Werke aus der Sammlung vorlegen und erklären lassen können. Die bis dahin als statisch wahrgenommene Institution wird zu einem städtischen Veranstaltungsort, der mit seinen Bildungsangeboten – Ausstellungen, Vorträge, Seminare – Inspiration und Impulsgeber für die gesamte gesellschaftliche und künstlerische Entwicklung einschließlich der Architektur sein will.⁸ Aufgabe der Museumsarchitektur ist es dabei, durch eine zurückhaltende »zweckrationale« Gestaltung⁹ der Ausstellungsräume die dort präsentierten Werke in ihrer Eigenästhetik zu unterstützen (Abb. 3). In dieser dienenden Funktion soll sie sozusagen unsichtbar bleiben und ihre beabsichtigte Wirkung auf das Publikum unmerklich ausüben: »Der Raum um ein Gemälde herum ist wie die Stille im Umfeld der

Musik.«¹⁰ Von dieser neuen Form der Präsentation hängt für die Museumsreformer die »Lebendigkeit der Museen« ab.

Dass die architektonische (Neu-)Gestaltung des Museums bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf seine Innenarchitektur konzentriert bleibt, mag im Einzelfall Opportunitätsgründe haben (das existierende Gebäude ist erst wenige Jahrzehnte alt oder die Finanzierung eines Neubaus unmöglich). Vor allem aber ist sie Ausdruck des auch für die Protagonist*innen der Museumsreform nahezu unveränderten Verhältnisses des Museumsgebäudes zu seiner städtischen Umgebung. In der öffentlichen Debatte anlässlich der Eröffnung der neu gebauten Hamburger Kunsthalle (1919) wird das auf prägnante Weise deutlich. Während Kritiker*innen des Neubaus die »Starrheit und Nüchternheit« und das »Kastenartige« des Gebäudes bemängeln, argumentiert ihr damaliger Direktor Gustav Pauli, »der Neubau (stelle sich) als ein Nutzbau dar, der aus der Forderung günstigster Schaustellung der Kunstwerke gleichsam von innen nach außen erwachsen [sei].«¹¹ Das in diesem Beispiel augenfällige Dilemma der Bauaufgabe Museum, außen mit einer repräsentativen Architektur die gesellschaftliche Bedeutung und den ästhetischen Anspruch der Institution zu signalisieren und innen eine für die Ausstellung von Kunst geeignete Raumschale anzubieten, bestimmt auch die weitere Entwicklung der Museumsarchitektur im 20. und 21. Jahrhundert. Insofern könnte bereits der Unterschied zwischen dem Außenbau des Museum Folkwang in Hagen (heute: Osthaus Museum; ab 1898; Fertigstellung 1902) und seiner Innenarchitektur und Ausstattung als symptomatisch bezeichnet werden; tatsächlich geht er aber hier auf einen Wechsel des entwerfenden Architekten und den daraus resultierenden Stilwechsel zurück.¹²

Programmatisch knüpft die Museumsarbeit in der neu gegründeten Bundesrepublik zunächst an die Museumsreform der Zwischenkriegszeit an. Ihre Wirkungsabsicht und öffentliche Wahrnehmung sind jetzt jedoch in einem hohen Maße auch eine Reaktion auf die nationalsozialistische Gewaltherrschaft und Kunstideologie. Die Ausstellungs- und Sammlungspolitik soll zur »Wiedergutmachung« an den verfemten und vor 1945 mit Ausstellungsverbot belegten Künstler*innen beitragen und der Befriedigung eines kulturellen Nachholbedarfs dienen, der dem Publikum gleichermaßen unterstellt und verordnet wird.¹³ Die Beauftragung von emigrierten und zurückgekehrten Vertreter*innen des Neuen Bauens und die Übernahme des Internationalen Stils selbst durch Architekt*innen, die im Dritten Reich hatten bauen dürfen, erfüllte in der Nachkriegszeit eine damit vergleichbare, anfänglich noch sehr umstrittene kulturpolitische Funktion – als demonstrative Abkehr vom Monumentalismus des Nationalsozialismus und als »Bauen für die Demokratie.«¹⁴ Die Verwendung von Glas und Stahl in der Museumsarchitektur seit den 1950er Jahren ist in diesem Sinne beschrieben worden, selbst wenn sie – wie im Fall der Neuen Nationalgalerie Berlin von Ludwig Mies van der Rohe (ab 1965; Fertigstellung 1968) – weniger auf eine spezifische und zweckmäßige Interpretation der Bauaufgabe als auf den Personalstil des Architekten zurückgeht.¹⁵

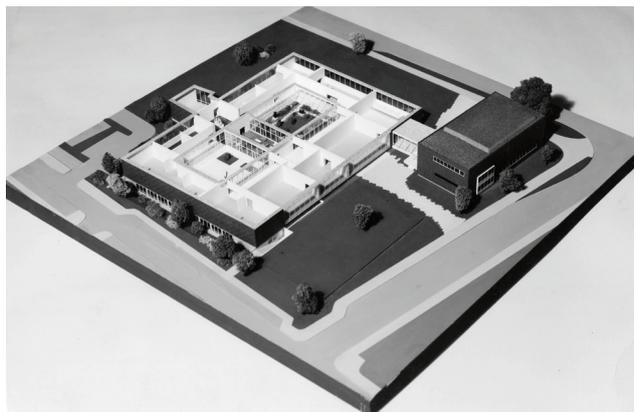


Abb. 2: Museum Folkwang, Essen, Modell des Neubaus, Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Fotografie, ca. 1955, Archiv Museum Folkwang.



Abb. 3: Museum Folkwang, Essen, Neubau, Blick auf den Besuchereingang, Werner Kreutzberger, Erich Hösterey und Horst Loy, Fotograf: L. v. Endrefy, ca. 1965, Archiv Museum Folkwang.

Tatsächlich wird die Transparenz, die diese Baustoffe ermöglichen, in anderen Museumsbauten dieser Zeit sehr differenziert dafür eingesetzt, verschiedene Raumsituationen für die Ausstellung von Kunstwerken zu schaffen und damit zugleich die Beziehung des Museums zur Stadt neu zu definieren (#Quadrat). Der erste Neubau des Museum Folkwang in Essen (ab 1956; Fertigstellung 1960) ist dafür eines der prominentesten Beispiele (Abb. 4; #Museum Folkwang). Die um zwei Innenhöfe gruppierten Ausstellungsräume bestehen aus drei Oberlichtsälen, verschiedenen Seitenlichtsälen und -kabinetten sowie Hofumgängen. Letztere weisen ebenso wie die drei nach Süden gerichteten Seitenlichtsäle bodentiefe Glasfenster auf; in den übrigen, kleineren Räumen fällt das seitliche Licht durch in etwa zwei Meter Höhe verlaufende Fensterbänder ein. Diese teils traditionellen, teils modernen Raumtypen erfüllen dabei unterschiedliche Aufgaben. Während die Oberlichtsäle und die nach innen geöffneten Hofumgänge eine »wünschenswerte Abgeschlossenheit nach außen« anbieten, die als für die Präsentation von Werken des 19. Jahrhunderts besonders geeignet gilt, werden in den drei großen, von außen vollständig einsehbaren Seitenlichtsälen regelmäßig Wechsausstellungen der Klassischen Moderne und zeitgenössischen Kunst veranstaltet.¹⁶ Den von der »Museumsleitung« erhobenen Anspruch, der Neubau habe »für die Zukunft [...] einen möglichst nahen Kontakt zu der Bevölkerung« sicherzustellen, halten viele der damaligen Kritiker*innen für erfüllt: »[D]er Besucher wird den Werken direkt zugeführt. Er kann sich anlocken, kann sich verführen lassen, kann Vergleiche anstellen – ziemlich mühelos.«¹⁷ (Abb. 1)

Doch es sind auch negative Stimmen vernehmbar; zwei davon kommen aus dem Museum selbst bzw. seinem direkten Umfeld und verweisen auf für die weitere Entwicklung der Museumsarchitektur wichtige Aspekte. Bereits in der Planungsphase erklärt Adalbert Colsmann als Vorsitzender des Folkwang-Museumsvereins und Mitglied des Kuratoriums, es müsse im Interesse der Stadt liegen, »einen Bau zu errichten, der wie ein Fanal wirkt und ihre Stellung



Abb. 4: Museum Folkwang, Essen, Museumszentrum, Blick in die Eingangshalle, Arbeitsgemeinschaft Essener Museen, Fotografie, ca. 1985, Archiv Museum Folkwang.

als Kulturmetropole des Industriegebietes überzeugend repräsentiert«. ¹⁸ Übersetzt in die heutige Diktion denkt Colzman bereits an eine für das Stadtmarketing geeignete signature architecture; für ihn kommt deshalb nur ein international renommierter Architekt wie der von ihm bereits kontaktierte Mies van der Rohe infrage. Schon bald nach der Fertigstellung des neuen Museum Folkwang werden zudem die schwierigen klimatischen Verhältnisse in den einstöckigen und großflächig verglasten Ausstellungsräumen problematisiert und öffentlich gemacht: Aus konservatorischer Sicht passen bei

diesem »schlichten, sommerlichen Bau« das Äußere und Innere ausgerechnet im Sommer überhaupt nicht zusammen. ¹⁹ In der Museumsarchitektur werden Oberlichtsäle die Regel, großflächig verglaste Seitenlichtsäle die Ausnahme bleiben.

Eine sehr viel grundsätzlichere Kritik, nicht am Museum Folkwang und seinem Neubau, sondern an der Institution Museum formulieren die Teilnehmer einer internationalen Tagung zum Thema »Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen«, die im September 1963 in Essen stattfindet; ihre Forderungen sind kennzeichnend für die Reformbestrebungen der 1960er und 1970er Jahre: Neue Zielgruppen (Arbeiter, Kinder und Jugendliche) sollen aktiv angesprochen, Schwellenängste abgebaut, Ausstellungen und Veranstaltungen besucherfreundlicher konzipiert werden. ²⁰ Für die Museumsarchitektur ergeben sich dadurch neue Aufgaben. Das Raumprogramm wird dauerhaft erweitert, und das Äußere der Gebäude, insbesondere ihre Eingangssituation, erfährt eine Vielzahl baulich sehr unterschiedlicher Ausgestaltungen, immer mit dem Ziel, die Sichtbarkeit bzw. Zugänglichkeit des Museums im städtischen Zusammenhang zu verbessern – einer der entscheidenden Gründe für die eingangs zitierte typologische und formale »Museums-Explosion«. Neben Vortragssälen und Veranstaltungsräumen sind ab den 1970er Jahren auch Cafés oder Restaurants, Ladenlokale und für die Besucher*innen geöffnete Bibliotheken feste Bestandteile deutscher Museumsneubauten. ²¹ In der Folge erhält der Eingangsbereich vermehrt die Funktion und Dimension eines überdachten öffentlichen Platzes, der den Zugang zu den verschiedenen (Bildungs- und Konsum-)Angeboten des Museums organisiert und damit zugleich zwischen dem Stadtraum und den Ausstellungsräumen vermittelt (Abb. 5). Die architektonische Vorstellung, das Museumsgebäude insgesamt wie ein städtisches Zentrum zu organisieren, knüpft daran an und vervielfältigt sie in der Fläche: »Das ideale Museum [...] wäre eine Reihe von Gebäuden, die miteinander durch überdachte Gänge verbunden sind, verglast, wenn es erforderlich ist, um vor den Elementen Schutz zu bieten, mit einer offenen Plaza für Skulpturen und andere Kunstwerke. An dieses Gebiet könnten



Abb. 5: Ausstellung 12 deutsche Bildhauer in der Gruga, Essen, 1969, Ausstellungsansicht mit Werken von Franz Rudolf Knubel, Fotografin: Liselotte Witzel, Archiv Museum Folkwang.

ein großes freies Gelände oder ein Park und ein großes Gebäude, ähnlich einem Flugzeughangar, angrenzen, wo Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in aufgelockelter Form gezeigt werden könnten.«²² David Chipperfields Entwurf für den zweiten Neubau des Museum Folkwang (ab 2007; Fertigstellung 2009), der baulich an den Altbau aus den 1950er Jahren anschließt, kann dafür als Beispiel dienen.

Der Auszug aus dem Museum, der für viele künstlerische Positionen seit den 1960er Jahren kennzeichnend ist, hat in gewisser Weise eine Entsprechung im Einzug der Stadt in das Museum. Eine städtische Qualität erhält das Museum für die Besucher*innen aber auch und gerade durch die Kunst, die jetzt in seinen Räumen ausgestellt wird und dabei häufig mit oder auch gegen die Architektur arbeitet. Während Fotografie, Video- und Plakatkunst ästhetische Erfahrungen der modernen Stadtkultur in den Innenraum befördern, erschaffen Performance, Plastik und Installationskunst dort soziale und räumliche Situationen, die wie andere Orte in der Stadt auch das eine Mal aktive Beteili-

gung, das andere Mal kontemplative Betrachtung erwarten oder einfordern: »So wie es in der Stadt gewisse ›Bühnen‹ der Aktivität gibt: Straßen mit starkem Verkehr, Arbeitsstellen, Einkaufs- und Versorgungsgebiete, sowie Teile, die der psychologischen Erholung des Individuums und der Gemeinschaft dienen, [...] so verlangt das Museum, von dem hier die Rede ist, geeignete Wege, die diesen verschiedenen Bedürfnissen und Verhaltensweisen Rechnung tragen.«²³ Aus dieser Einsicht heraus äußert sich Paul Vogt, von 1963 bis 1988 Direktor des Museum Folkwang und in den 1970er Jahren (mit-)verantwortlich für die Gründung des Videostudios, der Fotografischen Sammlung und des Deutschen Plakat Museums, im Jubiläumsjahr 1972 zu seinen Bestrebungen für die zukünftige Museumsarbeit in Essen: »Ziel der Planung [...] ist nicht eine radikale Umstrukturierung, sondern eine Einbeziehung neuer Kommunikationsformen. Durch eine erweiterte Aufgabenstellung und eine neue Organisationsform soll (das Museum Folkwang) zu einem selbstverständlichen Bestandteil im Alltagsleben einer Großstadt werden.«²⁴ Ein wichtiger erster Schritt in diese Richtung sind damals Ausstellungsprojekte wie »12 deutsche Bildhauer in der Gruga« (1969) und »Szene Rhein-Ruhr« (1972), die einer größeren städtischen Öffentlichkeit demonstrieren, dass Museumsarbeit nicht nur im Museumsgebäude selbst, sondern auch an anderen Orten in der Stadt stattfinden kann (Abb.2). In der gleichen Zeit, in der das Museum programmatisch im Stadtraum ankommt, wird übrigens damit begonnen, seinen Erfolg daran zu bemessen, ob die Zahl der Museumsbesucher*innen pro Ausstellung und/oder Jahr die Einwohner*innenzahlen deutscher Großstädte erreicht.

Über eine zukünftige Museumsarchitektur kann hier nicht spekuliert werden. Die aktuelle digitale Transformation der Institution Museum und ihre

Entwicklung zu einem »eMuseum« deuten aber darauf hin, dass der Unterschied zwischen Museum und Stadt für ihre virtuellen Besucher*innen weiter an Bedeutung verliert. Zukünftiger Museumsarbeit eröffnet sich damit die Aufgabe, beide wieder stärker als real gebaute Räume und in diesem Sinne als zusammengehörig erfahrbar zu machen. Das könnte für sie der Ausgangspunkt einer neuen zeitgemäßen Programmatik sein.

Von heute aus betrachtet dokumentieren die typologisch und formal unterschiedlichen Museumsbauten seit den 1950er Jahren zum einen, wie vielgestaltig und zum Teil konträr die Bauaufgabe Museum in den letzten Jahrzehnten interpretiert und weiterentwickelt wurde; im Ruhrgebiet veranschaulichen das bereits die drei Kunstmuseen in Dortmund, Essen und Gelsenkirchen. Zum anderen gewinnt die Beziehung zwischen Museum und Stadt dadurch eine neue kritische Perspektive. Denn das historische Nach- und Nebeneinander der verschiedenen Debatten darüber, wie eine (Stadt-)Gesellschaft mittels Architektur und Kunst ihr Selbstverständnis nach innen und außen repräsentiert, gibt auch Auskunft über die Sichtbarkeit und Zugänglichkeit der städtischen Räume und gesellschaftlichen Gruppen, in denen diese Debatten ausgetragen und entschieden werden.

Der vorliegende Text wurde zuerst publiziert in: Hans-Jürgen Lechtreck, Wolfgang Sonne, Barbara Welzel (Hg.): »Und so etwas steht in Gelsenkirchen...«, Kultur@Stadt_Bauten_Ruhr, Dortmund 2020, S. 42–57.

Zitiervorschlag: Hans-Jürgen Lechtreck, Auf dem Weg in die Stadt.
Über die Architektur von Kunstmuseen,
<https://stadt-bauten-ruhr.tu-dortmund.de/themen>

Anmerkungen

- 1 Remy Zaugg, Architektur ausstellen. Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, in: ders., *Gesammelte Schriften. Texte, Gespräche, Vorträge, Briefe*, Bd. 7, *Ausstellen 1984–2004*, hg. von Eva Schmidt, Köln 2016, S. 141–194, S. 193.
- 2 Johannes Cladders Jr., *Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Diss. Universität Osnabrück 1988, bes. S. 15–56.
- 3 Victoria Newhouse, *Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998.
- 4 Stanislaus von Moos, *Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz*, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Angeli Sachs (Hg.), *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten*, München 1999, S. 15–27, S. 15.
- 5 Vgl. Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, München 1981, S. 39.
- 6 Cladders Jr., *Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform*, S. 22.
- 7 Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden 2001.
- 8 Vgl. Karl Ernst Osthaus, *Über die Aufgabe der Museen*. Zuschrift an den Arbeitsrat für Kunst, in: Wilhelm R. Valentiner, *Umgestaltung der Museen im Sinne der neuen Zeit*, Berlin 1919, S. 83–88, S. 84: »Der edelste Stoff des Künstlers ist das Leben selbst. [...] Körper, Kleidung, Möbel, Wohnhaus, Straße sind die nächsten Gegenstände der Kunst.«
- 9 Cladders Jr., *Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform*, S. 47.
- 10 Henri Focillon, *Die moderne Museumskonzeption (1921)*, in: Kristina Kratz-Kessemeier et al. (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellengeschichte 1750–1950*, Berlin 2010, S. 134–137, S. 136; das folgende Zitat ebd.
- 11 Zitiert nach Ulrich Luckhardt, »... diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen«. *Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1994, S. 36.
- 12 Der von Osthaus zuerst beauftragte Architekt Carl Gérard wird 1900 von Henry van de Velde abgelöst.
- 13 Vgl. Gerda Breuer (Hg.), *Die Zählung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel u. a. 1997.
- 14 Hartmut Frank, *Trümmer. Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland*, in: Bernhard Schulz (Hg.), *Grauzonen, Farbwellen. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1983, S. 43–83, S. 64. Vgl. Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*, Braunschweig 1986, bes. S. 312 ff.
- 15 Vgl. Hannelore Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart 1986, S. 13f.
- 16 Horst Loy, *Das Museumsgebäude*, in: Museum Folkwang Essen (Hg.), *Das Museumsgebäude*, Essen 1966, S. 13–18, S. 14; das folgende Zitat ebd., S. 16. Vgl. Cladders Jr., *Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform*, S. 65ff. Bereits 1958, also noch vor der Fertigstellung des letzten Bauabschnitts, wird in den Seitenlichtsälen auf der Südseite sowie in den drei Oberlichtsälen die Ausstellung »Brücke. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus« gezeigt. Ihre Nutzung für Wechsausstellungen endet erst in den 1980er Jahren, als das Museum Folkwang im Neubau des sog. Museumszentrums (ab 1981; Fertigstellung 1983) zusätzliche Ausstellungsräume erhält.
- 17 Anna Manresa, *Museum Folkwang. Heimstatt der modernen Kunst*, in: *Die Welt*, 28.5.1960; vgl. Karl Ruhrberg, *Ein Museum aus dem Geist der Zeit. Das neue Essener Folkwang-Museum ist vollendet*, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 28.5.1960.
- 18 Zitiert nach der Niederschrift über die Sitzung des Kuratoriums des Museum Folkwang am 15.4.1955 (Archiv Museum Folkwang, Sign. Mf 00215).
- 19 Anna Manresa, *Museum Folkwang*.
- 20 Deutsche UNESCO-Kommission, *Die Öffentlichkeitsarbeit der Museen*. Bericht über ein Seminar, veranstaltet von der deutschen UNESCO-Kommission und dem deutschen Nationalkomitee des ICOM in Essen, 4.–7. September 1963, Köln 1964.
- 21 In Essen wird bereits 1963 über ein gastronomisches Angebot für Museumsbesucher*innen nachgedacht (s. Heinrich Dittmar, *Museum Folkwang möchte die Besucher mit Kaffee bewirten*, in: *Neue Ruhrzeitung*, 15.3.1963). Eine eigenständige Gastronomie gibt es erstmals in den 1980er Jahren im sog. Museumszentrum; im Neubau von 2010 sind das Restaurant und jetzt auch ein Museumsshop mit Buchhandlung ebenfalls in eigens dafür entworfenen und ausgestatteten Räumen untergebracht.
- 22 Charles C. Cunningham, *Das Museum der Zukunft*, in: Gerhard Bott (Hg.), *Das Museum der Zukunft*. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Köln 1970, S. 35–38, S. 37. Vgl. Brigitte Sölch, *Struggle for Democracy? Das Museum auf dem Weg in die Stadt*, in: *Kritische Berichte* 46 (2018), H. 2, S. 18–27.
- 23 Vgl. Victor Beyer, *Das »verstädterte« Museum*, in: Bott, *Das Museum der Zukunft*, S. 21–25, S. 25.
- 24 Zitiert nach Hannes Hardering, *Das Museum Folkwang will nicht »Museum« bleiben*, in: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 12.8.1972. Das Museum Folkwang Essen besteht seit 1922. Vgl. Paul Vogt, *Museum Folkwang Essen. Die Planung für die kommenden Jahre*, in: Bott, *Das Museum der Zukunft*, S. 274–278, die inhaltlich gleiche Formulierung ebd., S. 278.