MUSEUMSARCHITEKTUR UND KULTURELLE IDENTITÄT:
NORDISCHE KUNSTMUSEEN
IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS

Inauguraldissertation zur Erlangung
des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald

angefertigt von Susanne Fiedler, Rostock
Caspar-David-Friedrich-Institut, Fachbereich Kunstgeschichte

Greifswald, September 2008

Dekan: Univ.-Prof. Dr. Matthias Schneider
Erstgutachter: Univ.-Prof. Dr. Matthias Müller
Zweitgutachter: Univ.-Prof. Dr. Ernst Badstübner

Promotionsausschussvorsitzender: Univ.-Prof. Dr. Michael North
Promotionsausschussmitglied: Univ.-Prof. Dr. Jens Olesen

Tag der Disputation: 18. Mai 2009

Dank

Mein besonders herzlicher Dank gilt Herrn Professor Dr. Matthias Müller und Herrn Professor Dr. Ernst Badstübner für die Betreuung der Arbeit und für ihre Hinweise und Anregungen zur Klärung konzeptioneller und methodischer Fragestellungen. Ihre Bereitschaft mir jederzeit im gesamten Forschungszeitraum für Konsultationen zur Verfügung zu stehen, war eine große Unterstützung und Motivation. Herr Professor Dr. Matthias Müller eröffnete mir die Möglichkeit, im Rahmen von Kolloquien erarbeitete Positionen zur Diskussion zu stellen und mit Kunsthistorikern in Kontakt zu treten.

Der Deutschen Forschungsgesellschaft danke ich in besonderer Weise für die Aufnahme als Doktorand in das Graduiertenkollegs »Kontaktzone Mare Balticum: Fremdheit und Integration im Ostseeraum« und für das Stipendium, das diese Arbeit wesentlich beförderte.

Für wertvolle fachspezifische Hinweise danke ich Herrn Professor Dr. Bernfried Lichtnau und Herrn Dr. Michael Lissok des Caspar-David-Friedrich-Institutes/ Fachbereich Kunstwissenschaft. Für interdisziplinäre Konsultationen danke ich den Professoren des Graduiertenkollegs, im Besonderen dem Sprecher des Graduiertenkollegs Herrn Professor Dr. Michael North, der von Beginn an großes Interesse an meinem Forschungsthema und dessen Ergebnisse zeigte. Die interdisziplinären Diskussionen des eigenen komplexen Themas mit den Professoren und den Themen der Doktoranden der zweiten Phase führte zu Diskursen spezifischer fächerübergreifender Fragestellungen. Herr Professor Dr. Jens E. Olesen unterstützte mich mit seinen umfangreichen Kenntnissen der Nordischen Geschichte. Herr Professor Dr. Erk Volkmar Heyen und Herr Professor Dr. Werner Stegmaier gaben mir wesentliche Anregungen aus ihren Wissenschaftsbereichen.

Den zahlreichen, nachfolgenden Wissenschaftlern und Institutionen, die meine Recherchen von 2003 bis 2006 in den nordischen Ländern unterstützten, mir Zugang zu ihren Archiven gewährten und mir Fotoaufnahmen gestattet haben, bin ich zu Dank verpflicht: Aalborg/Nordjyllands Kunstmuseum, Aase Bak; Bergen/Bergen Kunstmuseum, Knut Ormhaug, Jan Daae Lampe; Hamar/Hedmarksmuseet, Steinar Bjerkestrand; Helsinki/KIASMA nykytaiteen museo arkisto, Tellervo Yli-Hallila; Helsinki/Suomen rakennustaiteen museo arkisto, Elina Standertskjöld; Humlebæk/Louisiana Museum of Modern Art, Tove Vejlstrup, Jyväskylä/Helsinki/Alvar Aalto Museum, Arne Heporauta, Kopenhagen/Københavns Amt/UNDERVISNINGS- OG KULTURFORVALTNINGEN, Kathe Pia Hernig; Kopenhagen (Ishøj)/ARKEN Museum for Moderne Kunst, Christian Gether; Oslo/Munch-museet, Lasse Jacobsen; Stavanger/Stavanger Kommune; Stavanger/Rogaland Art Museum, Ellen Saethre; Stockholm/Moderna Museet, Christina Hellman, Iris Müller-Westermann, Arkitekturmuseet arkiv, Susanna Janfalk.

An dieser Stelle möchte ich all jenen danken, die zum Gelingen der Arbeit beigetragen haben, im Besonderen Frau Dr. Birgit Knoblich und Birgit Baumgart für die Korrektur wesentlicher Kapitel bzw. Unterkapitel des Manuskripts und Dawn Michelle d’Atri für die Übersetzung der Zusammenfassung.

Mein abschließender Dank gilt Torsten Knuth für seine vielfältige Unterstützung.

Inhalt

VORBEMERKUNG 6

A. EINLEITUNG 7

A.I. ZUM GEGENSTAND DER STUDIE 7

A.II. FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENMATERIAL 10

A.III. METHODIK 16

B. PHÄNOMENE DER NORDISCHEN ARCHITEKTUR UND KULTURELLE IDENTITÄT 23

B.I. PROZESSUALE KULTURELLE IDENTITÄT: MONARCHISCHER – NATIONALER – SUPRANATIONALER NORDEN 23

B.II. NORDISCHE NATUR ALS MISSING LINK KULTURELLER IDENTITÄT 32

B.II.1 ›Natur‹ als Corporate Identity eines supranationalen Nordens: die Architektur der Nordischen Botschaften in Berlin *34*

C. KUNST- UND NATIONALMUSEEN NORDEUROPAS VON DER MITTE DES 19. JAHRHUNDERTS BIS ZU IHRER WIRKMÄCHTIGKEIT IM 20. JAHRHUNDERT – ZUR VORGESCHICHTE DER MODERNEN KUNSTMUSEEN 41

C.I. THORVALDSENS MUSEUM. DAS »AUTOPOIETISCHE« MUSEUM ALS POSTAMENT DES INDIVIDUALISMUS 47

C.II. NORDISCHE NATIONALMUSEEN. ORT KULTURELLER IDENTITÄT 49

C.II.1 Nationalmuseum. Ein Entwurf des »Architekten des Königs« von Preußen für Schweden *52*

C.II.2 Nasjonalgalleriet. Die Odyssee des norwegischen Separatismus *62*

C.II.3 Ateneumin taidemuseo. Die Renaissance des Athenaeums in Finnland *70*

C.II.4 Statens Museum for Kunst. Museale Architektur im Park *75*

C.II.5 Freilichtmuseen. Eine originäre skandinavische Tradition *79*

C.II.6 Carl Larssons Mittwinteropfer für das Nationalmuseum. Limitationen schwedischer Identität *82*

C.II.7 Suomen kansallismuseo. Nationalromantik als pittoreske Agglomeration *86*

C.III. ANALYTISCHE KRITERIEN DES ARCHITEKTONISCHEN REPERTOIRES NORDISCHER MUSEEN UM 1900 92

D. NORDISCHE KUNSTMUSEEN IM 20. JAHRHUNDERT. VOM FAABORG MUSEUM BIS ZUM LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST _____ 96

D.I. DAS ARCHITEKTONISCHE REPERTOIRE VON LÄNDLICHER IDYLLE BIS ZUR GLOBALEN METROPOLE _____ 97

D.I.1 Klassizismus in den nordischen Ländern _____ 99

D.I.2 Nationalromantik und Regionalismus in den nordischen Ländern _____ 103

D.I.3 Moderne in den nordischen Ländern _____ 108

D.II. KUNSTMUSEALE VARIETÄT – KOMPLEXE BAUAUFGABEN UND SEMANTISCHE ZEICHEN _____ 112

D.II.1 Nordische Kunstmuseen im Stil des Klassizismus_____ 115

D.II.1.1 Faaborg Museum • Faaborg (Dänemark) • 1915 _____ 115

D.II.1.2 Liljevalchs Konsthall • Stockholm (Schweden) • 1916 _____ 116

D.II.1.3 Skagens Museum • Skagen (Dänemark) • 1928_____ 117

D.II.1.4 Trondheim Kunstmuseum • Trondheim (Norwegen) • 1930_____ 119

D.II.2 Nordische Kunstmuseen im Stil der Nationalromantik_____ 119

D.II.2.1 Röhsska Museet • Göteborg (Schweden) • 1914 _____ 119

D.II.2.2 Bergen Kunstmuseum | Rasmus Meyers samlinger • Bergen (Norwegen) • 1924 _____ 120

D.II.2.3 Värmlands Museum • Karlstad (Schweden) • 1929_____ 123

D.II.3 Das »autopoietische« Museum. Personenkult oder museales Konzept für den Norden _____ 125

D.II.3.1 Totalreflexion künstlerischer Existenz_____ 126

D.II.3.1.1 Gallen-Kallelan Museo »Tarvaspää« • Espoo-Tarvaspää (Finnland) • 1913, 1961 _____ 126

D.II.3.1.2 (Carl) Millesgården • Stockholm (Schweden) • 1950er/60er-Jahre 127

D.II.3.1.3 Vigeland-museet og Vigelandsparken • Oslo (Norwegen) • 1947 _ 128

D.II.3.2 Reflexion des Œuvre als tradiertes Konzept _____ 130

D.II.3.2.1 Zornmuseet • Mora (Schweden) • 1939 _____ 130

D.II.3.2.2 Munch-museet • Oslo (Norwegen) • 1963 _____ 131

D.II.3.2.3 Alvar Aalto –museo • Jyväskylä (Finnland) • 1973 _____ 135

D.II.4 Moderne. Die dänischen Museumsikonen des 20. Jahrhunderts _____ 138

D.II.4.1 Louisiana. Moderne Pavillons in einem Landschaftspark _____ 138

D.II.4.1.1 Entstehungsgeschichte. Die Vision von Knud W. Jensen_____ 138

D.II.4.1.2 Wahl der Architekten _____ 141

D.II.4.1.3 Eine unendliche Baugeschichte 142
D.II.4.2 Nordjyllands Kunstmuseum. Ex oriente lux 149
D.II.4.2.1 Entstehungsgeschichte. Aalborg Kunstmuseums Venner 149
D.II.4.2.2 Der erste Architekturwettbewerb (1937) 150
D.II.4.2.3 Der zweite Architekturwettbewerb (1957) und der anonyme Entwurf Nr. 49111 152
D.II.4.2.4 Eine fünfzehn Jahre währende Planungs- und Baugeschichte 158
D.II.4.2.5 Einordnung des »Nordjyllands Kunstmuseum« in Aaltos Œuvre und der Anteil von Baruël 167
D.III. REZEPTIONEN VON LOUISIANA UND NORDJYLLANDS KUNSTMUSEUM ALS MODERNE ARCHETYPEN IN DER INTERNATIONALEN MUSEUMSARCHITEKTUR 170
D.III.1 Holstebro Kunstmuseum • Holstebro (Dänemark) • 1978 176
D.III.2 Trapholt • Kolding (Dänemark) • 1988 178
D.III.3 Bornholms Kunstmuseum • Rø/Gudhjem (Dänemark) • 1993 182
D.III.4 Rogaland Kunstmuseum • Stavanger (Norwegen) • 1992 186
D.III.5 Europäische und amerikanische Kunstmuseen im Dialog mit der Natur 187

E. DAS ENDE DES JAHRHUNDERTS. EIN FINALE MIT ODER OHNE STARARCHITEKTEN: ARKEN. MODERNA MUSEET. KIASMA 193

E.I. VOM ÄSTHETISCHEN BEDÜRFNIS ZUM ARCHITEKTONISCHEN GEBÄUDE – DREI ENTWICKLUNGSGESCHICHTEN 196
E.I.1 ARKEN. Søren Robert Lund. Eine dänische Metamorphose des internationalen Dekonstruktivismus 198
E.I.1.1 Der Ort und seine Historie – Dänemarks maritime Vergangenheit 198
E.I.1.2 Gründungsgeschichte des ARKEN Museum for Moderne Kunst 200
E.I.1.3 Architekturwettbewerb eines »Museum for Moderne Kunst« in Strandparken 202
E.I.1.4 Projektentwicklung und Baugeschichte 207
E.I.1.5 Baubeschreibung 210
E.I.1.6 Analyse der Architektur 218
E.I.1.6.1 Museumsarchitektur und Landschaft 218
E.I.1.6.2 Dänische Tradition und dekonstruktivistische Architektur 219
E.I.1.6.3 Atmosphäre als Inspiration 224
E.I.2 MODERNA MUSEET och Arkitekturmuseet. Der Spanier Rafael Moneo und die Rekursivität nordischer Architektur 227

E.I.2.1 Der Ort und seine Historie – vom barocken Marinestützpunkt zur musealen Insel 227
E.I.2.2 Entstehungsgeschichte der Museen 230
E.I.2.3 Das Doppelmuseum der 1980er-Jahre – Planungs- und Baugeschichte 233
E.I.2.4 Ein schwedischer Architekturwettbewerb mit Gästen 235
E.I.2.5 Baugeschichte 243
E.I.2.6 Baubeschreibung 245
E.I.2.7 Analyse der Architektur von Rafael Moneo 250
E.I.2.7.1 Museen für Kunst und Kultur 250
E.I.2.7.2 Museumsarchitektur und die Signa kultureller Identität 255
E.I.2.7.3 Hommage an die klassisch-skandinavische Architektur 259
E.I.3 KIASMA. Steven Holls Phänomenologie der Wahrnehmung. Ein Amerikaner in Helsinki 261
E.I.3.1 Gründungsgeschichte des Museums für zeitgenössische Kunst 262
E.I.3.2 Der Ort und seine Historie – von Ikonen finnischer Architektur umgeben 263
E.I.3.3 Ein typisch finnischer Architekturwettbewerb? 266
E.I.3.4 Entwurfs- und Baugeschichte 277
E.I.3.5 Baubeschreibung 281
E.I.3.6 Analyse der Architektur 291
E.I.3.6.1 Holls Architektursprache und Kontextualismus 291
E.I.3.6.2 Holl versus Aalto 302
E.I.3.6.3 KIASMAs Museumsarchitektur und die kulturelle Identität Finnlands 303
E.II. ANALYTISCHE KRITERIEN DES ARCHITEKTONISCHEN REPERTOIRES DER NORDISCHEN MUSEEN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS 309
F. ZUSAMMENFASSUNG 312
G ABSTRACT 317

H. ANHANG

Abbildungsverzeichnis	II
Abbildungsnachweis	VIII
Abkürzungsverzeichnis	IX
Quellen- und Literaturverzeichnis	X
Verzeichnis der nordischen Kunstmuseen	XLI
Bildteil	LXII

Vorbemerkung

Aus dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten interdisziplinären Forschungsprojekt »Kontaktzone Mare Balticum: Fremdheit und Integration im Ostseeraum« konstituierte sich ein Graduiertenkolleg mit einem breiten wissenschaftlichen Spektrum: Philosophie, Psychologie, Kunstgeschichte, Literaturwissenschaften, Geschichts- und Rechtswissenschaften, Politikwissenschaft und skandinavistische Sprachwissenschaft. Wissenschaftsspezifische Themenstellungen zur Rezeption und Konzeption des Fremden, zur Entstehung des Bildes vom Fremden und zur Verfestigung von Stereotypen, zur Funktion des Fremden bei der Identitätsbildung, zu fremden Elementen in einer Kultur, zur Entwicklung und Funktion supranationaler Gemeinsamkeiten, Ebenen und Schauplätze der Integration thematisierten die »Kontaktzone Mare Balticum«. Das in diesen Kontext eingebrachte Dissertationsthema »Nordische Museumsarchitektur und kulturelle Identität« erörtert aus einer kunsthistorischen Perspektive die Themenstellungen des Graduiertenkollegs: Museen präsentieren neben eigenen auch fremde Artefakte und integrieren in einem komplexen Assimilationsprozess fremde Artefakte in die vorherrschende Kultur. Die Museen werden so zu Schauplätzen der Integration sowohl der jeweils eigenen nationalen Identität als auch einer supranationalen – skandinavischen, nordeuropäischen, europäischen und globalen – Identität. Die zwei Ebenen des Museums, die sammelnde, bewahrende, forschende und vermittelnde Institution und das architektonische Gebäude, spiegeln diesen historischen Prozess der gesellschaftlichen Identitätsfindung wider.

Und so wie in den kontemporären Geschichtswissenschaften Historie nicht mehr als eingleisige und monolithische Entwicklung dargestellt wird, sondern als ein dynamischer gesellschaftlicher Prozess, so wird der Begriff der Identität nicht mehr als unveränderliches und konstantes Konzept formuliert, sondern als ein intellektuelles Konstrukt, das im konkreten historischen Kontext vielfältigen politischen Umwälzungen und ideologischen Brüchen ausgesetzt ist.[1]

In der vorliegenden Arbeit wird hauptsächlich mit dem Begriff »Norden« (bzw. nordische Region, nordische Länder, nordische Museumsarchitektur) operiert, da darunter die folgenden vier, für diese Arbeit relevanten Staaten – die Königreiche von Dänemark, Norwegen und Schweden und die Republik Finnland – zusammengefasst werden. Obwohl der Name Skandinavien älter ist und oftmals für die ganze Region verwendet wird, ist er genau genommen nur der geografische Name für die auf der skandinavischen Halbinsel liegenden Länder Norwegen und Schweden und dies der Grund, weshalb er hier vorzugsweise in Bezug auf diese Länder angewendet wird, sonst aber weitgehend auf ihn verzichtet wird. Eine Ausnahme bilden feststehende Begriffspaare.[2]

---

[1] Siehe hierzu RÜCKERT/KUHRAU (Hg.) 1998, S. 31.

[2] Zu den Begriffen Norden und Skandinavien siehe NORBERG-SCHULZ 1993, S. 7f.; SØRENSEN/STRÅTH (Hg.) 1997; Kat. Kopenhagen 2002; HENNINGSEN 2002; HENNINGSEN/WULFF 2001; GÖTZ 2003.

A. Einleitung

A.I. Zum Gegenstand der Studie

Das Phänomen der aktuellen nordischen Museumslandschaft partizipiert am europäischen und internationalen Museumsboom der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Im gleichen Zeitraum wie die neuen Museen in Dänemark (*ARKEN Museum for Moderne Kunst*, 1996), Schweden (*Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, 1998) und Finnland (*KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998) entstehen die avantgardistischen Museumsbauten in Bilbao (1997), Los Angeles (1997), Bregenz (1997) oder Basel (1997).

Die nordische Architektur wird mit der allgegenwärtigen Präsenz und Ästhetik international renommierter Architekten, wie Frank O. Gehry, Richard Meier oder Renzo Piano, und ihren spektakulären Hightech-Konstruktionen konfrontiert, und gleichfalls bereichern internationale Architekten, wie José Rafael Moneo Vallés und Steven Holl, mit ihren Ideen die nordeuropäische Architektur, so wie die »klassisch skandinavischen« Architekten und Designer Arne Jacobsen und Alvar Aalto ihrerseits in den 50er- und 60er-Jahren die internationale Architekturentwicklung inspirierten. In diesem Kontext einer gegenwärtig vom Begriff der Globalisierung geprägten Welt scheinen sich kulturelle und regionale Besonderheiten nordischer Kunst und Architektur mit dem Konzept von Modernität und Funktionalität und einer intensiven Naturverbundenheit als Konstante kultureller Identität innerhalb der internationalen Architektur im Allgemeinen und in der Museumsarchitektur im Besonderen behaupten zu können.

Dass die gegenwärtigen Tendenzen moderner nordischer Museumsarchitektur in eine alte Tradition eingebunden sind und die enge Relation zwischen Museum und Gesellschaft widerspiegeln, deutet sich schon in der Chronologie des Entstehens von Museen in Skandinavien an: Das schwedische *Konglig Museum* (1794) war neben dem im Jahre 1793 eingeweihten *Musée du Louvre* in Paris das älteste öffentliche Kunstmuseum außerhalb Italiens und das dänische *Nationalmuseet* in Kopenhagen folgte bereits 1807.

Wie schon die Etymologie offenbart, rekurriert das Wort »Museum« auf eine gemeinsame europäische Tradition. So wurden die modernen Museen ebenso wie das berühmteste Museum der Antike, das *Museion* in Alexandria, als Bildungsstätten verstanden. Auch die Architektur wurde in dieses Konzept des klassischen Bildungsideals mit eingebunden: Das erste große Bauprojekt eines Kunstmuseums war die Münchner *Glyptothek* (1830). Es folgten das *Alte Museum* in Berlin (1830) von Karl Friedrich Schinkel, die *Alte Pinakothek* in München (1836) von Leo von Klenze, das *Neue Museum* in Berlin (1855) von Friedrich August Stüler und Gottfried Sempers *Gemäldegalerie* in Dresden (1855). All diese zuvor erwähnten monumentalen Museumsanlagen des 19. Jahrhunderts, denen in vielen Fällen schon die Aufgabe nationaler Repräsentation zukam, wie der Museumsinsel Berlin, stellen einen zunächst noch an der

Repräsentationsarchitektur von Schloss und Kirche orientierten, nun aber sich entwickelnden eigenständigen Bautypus dar. Die nordische Museumsarchitektur (*Nationalmuseum* in Stockholm (1866); *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen (1896)) partizipiert an der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelnden repräsentativen und monumentalen Museumsarchitektur Europas mit dem Formenrepertoire des Historismus. Im nordischen Museumsbau lässt sich vornehmlich das Formenrepertoire der Renaissance finden, jener Kunstepoche, die die »reinste und originellste Periode der italienischen Kunst«[3] verkörpert und auf die Wiedergeburt des humanistischen Bildungsideals verweist.

Das humanistische Ideal des universell gebildeten Menschen fand sein architektonisches Pendant in dem Anspruch, das Museum als Gesamtkunstwerk aufzuführen. Letztlich entschied die visuelle Totalität der Kompartimente, das architektonische Gebäude, die zu repräsentierende Sammlung und der bildnerische Schmuck über die Genesis der Museumsarchitektur. Artefakte der nationalen Geschichte, die oft auf kaum durchschaubare Weise durch die Monarchien mit der wechselvollen europäischen und kolonialen Geschichte verbunden waren, wurden in einem neuen repräsentativen Bautypus – dem Nationalmuseum bzw. der Nationalgalerie – gesammelt und präsentiert. Andauernde Aktualität und europäische Dimensionen gewann die dem Museum übertragene neue identitätsstiftende und -wahrende Funktion durch die nach den Befreiungskriegen sich neu definierenden europäischen Nationen.

Veränderte historische Bedingungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit einhergehende Idee vom Museum als Bildungsinstitut des Volkes wirkten sich auf die konventionell anerkannten Museumsstrukturen aus. In den 20er-Jahren bemühten sich bedeutende Architekten (Gropius in Deutschland, Le Corbusier in Frankreich) um eine internationale Formensprache und die daraus resultierende Überwindung nationaler Provinzialität. Die durch die Zäsur der nationalistischen Diktaturen und dem folgenden Zweiten Weltkrieg zwangsläufig unterbrochene Progression des Internationalen Stils hatte in den 50er- und 60er-Jahren seinen weltweiten Durchbruch. Für die Architektur des Museums und den sie umgebenden Raum definierten die Architekten nun in Europa und Amerika neue Bauformen und Raumkreationen. Forderungen nach direktem Tageslicht, Erweiterbarkeit, Variabilität, Flexibilität im Inneren und nach der Öffnung des Museums führten zur Veränderung der Form des Museumsbaues und des Museumsraumes bis hin zur weitgehenden Transparenz des Baukörpers (*Neue Nationalgalerie*, Berlin, 1968). Diese neu geschaffene Transparenz des Baukörpers führte zu einem intensiveren Kontakt mit der Umgebung, dem Landschafts- oder urbanen Raum, und den dort befindlichen Menschen. Gleichzeitig wurden die Bau- und Raumformen so konzipiert, dass sie Raum ließen für scheinbar uneingeschränkte Erweiterungsmöglichkeiten.

Die Vielfalt der Formen in der Museumsarchitektur des 20. Jahrhunderts deutete sich bereits in den 50er-Jahren an. Einen Paradigmenwechsel offenbart der Vergleich der *Neuen*

[3] Dies bemerkte Stüler in seinem Gutachten zum *Nationalmuseum* Stockholm. Siehe PLAGEMANN 1967, S. 146.

Nationalgalerie in Berlin (1968) von Ludwig Mies van der Rohe mit dem *Solomon R. Guggenheim Museum* in New York (1959) von Frank Lloyd Wright. Der streng orthogonalen Geometrie der *Neuen Nationalgalerie* steht die dynamische Bewegung des *Solomon R. Guggenheim Museum* gegenüber; die Hängung der Bilder in einem rechteckig-linearen baulichen Rahmen wird dadurch negiert. Die Kurvatur des *Solomon R. Guggenheim Museum* schafft einen neuen baulichen Rahmen und ermöglicht bisher nicht gekannte Blickwinkel auf die Kunst. Eine Neupositionierung des Museumsbesuchers findet statt: aus dem Betrachter wird der Betrachtete, er wird selbst zu einem gesehenen Objekt.[4] Beide Museumsbauten leiteten eine neue Ära der Kunstmuseumsarchitektur ein. Es ist nicht nur eine neue Form der Kunstbetrachtung, sondern eine höchst sinnliche Erfahrung – ein intensives Kunsterlebnis, das beim äußeren Erscheinungsbild des Museums beginnt und bei dem der Besucher aktiver Teil des Kunstprozesses ist.

Die nordischen Architekten und Designer verstanden die moderne Architektur von Anfang an als Mittel, die Lebensbedingungen des Menschen zu verbessern. Im Bewusstsein des regionalen Charakters des jeweiligen Ortes und der kulturellen Wurzeln der Gemeinschaft, im Kontext von Internationalismus und Regionalismus experimentierten sie weniger spektakulär in Konstruktion und Form, sondern kreierten vielmehr »gesunde« und relativ einfache Bauten, darunter auch Museumsbauten, die den Bedürfnissen der modernen Gesellschaft entsprechen sollten – und wurden damit in den 50er-Jahren zu Wegbereitern der internationalen Moderne. Die gesellschaftliche Entwicklung kulminierte konsequenterweise auch in der Idee von einem neuen Museum als demokratischer Bildungsanstalt zuerst in Dänemark: Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* als unumstrittener Meilenstein der modernen Museumsarchitektur ist bis heute ein lebendiges Zentrum des kulturellen Lebens Nordeuropas mit starker internationaler Präsenz.

Das avantgardistische Kunstmuseum avancierte im ausgehenden 20. Jahrhundert zu einer der wichtigsten und enormes Aufsehen erregenden Bauaufgabe nun im öffentlichen Raum und ist mittlerweile ein globales Phänomen. Die internationalen Museumsbauten präsentieren in erster Linie sich selbst als moderne skulpturale Kunstwerke, deren autonome Stellung auch innerhalb der Architektur nicht allein auf die individuellen und künstlerischen Intentionen der Architekten zurückzuführen ist, sondern auf den ästhetischen Konzepten sich immer schneller verändernder Gesellschaften beruht. Konträr zur Globalisierung mit weltweiter Vernetzung und gesellschaftlichen Wandlungen wächst ein neues gesellschaftliches Bewusstsein, die eigenen regionalen und lokalen Traditionen und Kulturen zu wahren, »jenen Unterschied, der allein Identifikation gestattet«[5]. Diese Tendenzen sind auch in der nordischen Kunstmuseumsarchitektur der 1990er-Jahre auszumachen: Eine tiefe Verbundenheit zu spezifischen Orten und zu einer eigenen kulturellen und architekturhistorischen Tradition ist spürbar (*Moderna Museet och Arkitekturmuseet,* 1998, Schweden). Die neuen architektonischen Schöpfungen gehen einerseits eine subtile Liaison mit den Ideen und dem stilistischen Repertoire der klassisch

[4] In dessen Nachfolge steht das *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* (1977).
[5] LAMPUGNANI (Hg.) 2000, S. 11.

nordischen Architektur der 1950er- und 60er-Jahre ein. Andererseits partizipiert der Norden Europas am internationalen Museumsboom der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts und im Kontext dieses globalen kulturellen Austausches kann dies zu nordischen Metamorphosen postmoderner Architekturprinzipien (*ARKEN Museum for Moderne Kunst,* 1996, Dänemark) oder sogar zum Bruch mit nordischen Architekturtraditionen (*KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998, Finnland) führen.

In der vorliegenden Arbeit werden exemplarisch nordische Kunstmuseumsprojekte des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede sowie Diskontinuität und Kontinuität in der Konstruktion kultureller Identitäten offenbaren. Die Position der nordischen Museen innerhalb der internationalen Museumslandschaft wird verortet und ausgehend von den gewählten Beispielen wird der Versuch einer Typologie der Kunstmuseen vorgenommen – trotz der unübersehbaren »Explosion der Typologien«[6] und der »Diversifikation«[7] des internationalen Museumsbaus.

A.II. Forschungsstand und Quellenmaterial

Kunsthistorisch fundierte Publikationen über neue Museumsarchitektur im *Mare Balticum* existieren nicht. Kunst- und kulturgeschichtliche Informationen beschränken sich weitgehend auf allgemeine Kunst- und Kulturführer zu den einzelnen nordischen Ländern.[8] Die nordische Museumsarchitektur wird in allgemeinen Darstellungen zur skandinavischen Architektur subsumiert.[9] Das Handbuch »Museums of the World«[10] bietet gemeinsam mit dem fünften Länderband des Museumskompasses Europas[11] ein alphabetisches Verzeichnis aller bis zum Erscheinungsdatum existenten Museen und verzeichnet auch die in dieser Arbeit behandelten Museen. Ohne detaillierte Beschreibungen können aber beide nur die statistische Vielfalt der Museumslandschaft in den nordischen Ländern belegen.

Monografien (Ausstellungskataloge) einzelner skandinavischer Museen enthalten in unterschiedlichem Umfang historische Daten – manchmal einen historischen Abriss zur Entstehungsgeschichte – und sind in der Regel ihrem *Genius loci* verpflichtet.[12] Eine Ausnahme bildet die u. a. von Rafael Moneo herausgegebene Publikation »Moderna

---

[6] Stanislaus von Moos: Museums-Explosion. Bruchstücke einer Bilanz, in: LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 23.
[7] Ebd.
[8] Knaurs Kulturführer in Farbe z. B. existiert seit den 1990er-Jahren für alle skandinavischen Länder. Als kulturhistorische Publikationen sind zu nennen: ZEITLER 1990; KAMPHAUSEN 1980; ZEITLER 1985; KLINGE 1992; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993; BIRKEBÆK/BORRE/LAUENBORG 1994; BLOMBERG 1994; IMBER/TIETZE 1995; ARCADIUS 1997; NIELSEN (Hg.) 1991; NYSTRÖM 1996; KENT 1999.
[9] Siehe dazu einführend NORBERG-SCHULZ 1993; DONNELLY 1992; Nordeuropa Handbuch; PAULSSON 1958; *Norwegen*: Kat. Oslo 2001; Kat. Oslo 1997; Kat. Oslo 1996; GRÖNVOLD 1995; BACKER 1995; DREYER 1993; *Finnland*: WEDHORN 1995; NIKULA 1993a, NIKULA 1993b; POOLE 1992; Kat. Bonn 1990; MIKKOLA 1981; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 187; PITKÄNEN/SUOMINEN 1977; Kat. Nürnberg/Wien 1973; WICKBERG 1959; *Schweden*: HULTIN/JOHANNSSON/MÅRTELIUS 1998; LINDVALL (Hg.) 1992; CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998; Kat. London/New Haven 2002; PAULSSON 1916; *Dänemark*: LIND/LUND 1996; LUND 1991; NYGAARD/KNUDSEN/ZAHLE (Hg.) 1992; FABER 1978; LUND (Hg.) 1977; BOESEN 1966; FABER 1963.
[10] ZILS (Hg.) 2000.
[11] VIEREGG (Hg.) 1996.
[12] Die entsprechenden Literaturverweise sind am Beginn der einzelnen Kapitel aufgeführt bzw. den entsprechenden Unterkapiteln zugeordnet.

Museet och Arkitektur-Museet i Stockholm« (1998), in der die unterschiedlichen Akteure des Museums (Auftraggeber, Museumsdirektoren, Bauunternehmen und der Architekt) zu Wort kommen, das Museum detailliert vorgestellt wird und in der der Museumsbau in das Œuvre von Moneo eingeordnet wird. Unter Berücksichtigung der Fragestellung nach der identitätsstiftenden Funktion des Museums sind die Publikationen über »Nordjyllands Kunstmuseum« von Elissa und Alvar Aalto und Jean-Jacques Baruël sowie »Mein Louisiana Leben« von Knud W. Jensen zur Kenntnis zu nehmen. Die erste beeindruckt mit der Vielfalt an Abbildungen, von der ersten Skizze bis hin zu Detailfotos des realisierten Museums; die zweite ist die persönliche Beschreibung der Museumsgeschichte aus der Perspektive des Mäzens. Das Buch »Kiasma, Museum of Contemporary Art« (1998) von Steven Holl beschreibt zwar kurz die Entstehungsgeschichte (Idee und Realisierungsprozess) des Museums, zeichnet sich aber vor allem durch die erlesenen Architekturfotos von Jussi Tiainen aus.

Sowohl die Regionalpresse am spezifischen Bauort als auch nordische Architektur- und Kunstzeitschriften thematisierten den Entstehungs- und Bauprozess der neuen Kunstmuseen, stellten das Projekt und die Architekten vor oder gaben Monografien heraus. Kontinuierliche Begleiter der Museumsprojekte waren die einheimischen Architekturmagazine: *Living Architecture, Arkkitehti* (Finnish Architectural Review), *ARKITEKTEN; Arkitektur dk; Arkitektur* (the Swedish architectural review), B*yggekunst*.

Außer in den skandinavischen und finnischen Fachzeitschriften wurden einzelne nordische Museumsentwürfe und -bauten in deutschen (Baumeister, Bauwelt), italienischen (domus), britischen (The Architectural Review), japanischen (Architecture and Urbanism) und nordamerikanischen (Architecture, Architectural Record) Architekturzeitschriften publiziert und analysiert. Das spanische Architekturmagazin *El Croquis* ist ein ständiger Begleiter von Moneos und Holls Œuvre und widmete bereits beiden mehrere monografische Ausgaben.

Die vergleichenden Publikationen von J. Baum »Museen und Kunstpflege« (1948), V. Plagemann »Das deutsche Kunstmuseum 1790 bis 1870« (1967), K. Hudson »A Social History of Museums« (1975) und W. Prinz »Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien« (1970) beziehen den sozialhistorischen Hintergrund in die Genese der Museen ein.

R. Rojas stellt in seinem Buch »Museen der Welt. Vom Musentempel zum Aktionsraum« (1977) den Wandel musealer Architektur und Sammlungen – fußend auf genauen historischen Analysen – an internationalen Beispielen dar. Der Bauboom im 20. Jahrhundert veranlasste Kunsthistoriker und Architekten, sich mit der Thematik »Museumsarchitektur der Moderne« näher auseinanderzusetzen. Die Publikationen stellen Visionen zukünftiger Museen vor: G. Bott (Hg.) »Das Museum der Zukunft« (1970); J. M. Montaner/J. Oliveras »Die Museumsbauten der neuen Generation« (1987). Ein erstes Resümee wird unter der Prämisse denkmalpflegerischer Aspekte in der Denkschrift »Zur Lage der Museen in der Bundesrepublik Deutschland und Berlin (West)« von 1974 gezogen. Kulturpolitische Aspekte der zweihundertjährigen Kunstmuseumsgeschichte

untersucht Walter Grasskamp in seinem Werk »Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums« (1981).

Zwei umfangreichere Publikationen aus dem Jahre 1988 sind: »Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgaben des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne« von Stephan Barthelmeß und »Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform: Studien zur Geschichte der Innenraumgestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland« von Johannes Cladders. Sie befassen sich mit differenzierten und typischen Fragestellungen der 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts, z. B. nach der Wiederbelebung der Bauaufgabe Museumsarchitektur als Ergebnis eines neu erwachten öffentlichen Interesses an der Erscheinungsform von Architektur, nach der Neudefinierung der Funktion des Kunstmuseums und dem daraus resultierenden Umgang mit Kunst.

In den 1990er-Jahren erschienen zahlreiche Publikationen zu zeitgenössischen Museumsbauten: In der Mehrzahl sind vor allem katalogartige Überblickswerke entstanden, die zum überwiegenden Teil Beispiele in und aus den USA herangezogen haben, z. B. »Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert« (1998) von Victoria Newhouse; »Kunstmuseen. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert« (1999) von Gerhard Mack und »Museum and art spaces of the world« (2001) von V. Mulgrave. Hochinteressante Gesichtspunkte beleuchtete Ingrid A. Steffensen-Bruce in ihrem Buch »Marble palaces, temples of art. Art museums, architecture and American culture 1890-1930« von 1998. Sie resümierte am Ende des 20. Jahrhunderts über die Entwicklungsgeschichte des Kunstmuseums und deren Bedeutung für die amerikanische Identitätsbildung der früheren Generation. Publikationen wie: »Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart« (1992) von Jean-Christophe Ammann und »Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst« (1992) von B. Bürgi u. a. rückten auch europäische Museumsneubauten ins Licht des Interesses.

Der Katalog zur Architekturausstellung »Museen für ein neues Jahrtausend«[13] scheint den internationalen Stellenwert nordischer Museumsbauprojekte zu verdeutlichen. Es werden 25 der wichtigsten, aussagekräftigsten und qualitätsvollsten Museumsbauten und -projekte vorgestellt, die, wie es im Vorwort heißt, »emblematischsten Beispiele dieser Architekturgattung«. Das Buch enthält kein Museum eines skandinavischen Architekten und nur ein skandinavisches Museumsbauprojekt, das schwedische *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* des spanischen Architekten Rafael Moneo. In der Nachfolge-Ausstellung und dem gleichnamigen Katalog »Museen im 21. Jahrhundert. Ideen – Projekte – Bauten«[14] von 2006 werden 27 »herausragende und zukunftsweisende« Museumsprojekte aus vier Kontinenten vorgestellt. Es beinhaltet kein einziges Museum in und aus den nordischen Ländern, weder nordische Museumsbauprojekte von Sverre Fehn (*1924), dem

[13] LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999.
[14] GREUB (Hg.) 2006.

Architekturbüro Snøhetta noch den 2004 in Aarhus eröffneten Kunstmuseumsneubau ARoS[15].

Ungeachtet dessen gibt es in den nordischen Ländern und Europa die Tendenz, die eigene nationale und europäische Architekturgeschichte zu erforschen. Exemplarisch sei auf das Schrifttum von Norberg-Schulz verwiesen, der sich intensiv mit der skandinavischen Architektur und einzelnen Phänomenen befasst und seine Studien seit den 1960er Jahren regelmäßig publiziert.[16] Ferner tragen neue Forschungsergebnisse zu neuen Erkenntnissen in der nordischen Architektur- und Museumsarchitekturgeschichte bei: So wurde der schwedische Barock der Architektenfamilie Tessin[17] auf italienische, französische und holländische Wurzeln zurückgeführt und eine dezidierte Analyse der spezifischen schwedischen Formen beginnt erst am Ende des 20. und Beginn des 21. Jahrhunderts.[18] Monografische Erörterungen aus den 1990er Jahren zu einzelnen nordischen Museen des 19. Jahrhunderts[19] ebenso wie die Forschungen auf dem Gebiet der Beutekunst[20] zeichnen ein neues Bild der ereignisreichen Entwicklungsgeschichte der nordischen Museumsbauten.

Wichtige Erkenntnisse liefern auch Publikationen, die sich mit dem Werk einzelner Architekten auseinandersetzen: Carmen Díez Medina reichte 1996 unter dem Titel »›Das Gefühl des Wissens‹ als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo« ihre Dissertation an der Fakultät für Raumplanung und Architektur der Technischen Hochschule in Wien ein. In dieser Arbeit geht es um Moneos Entwicklung einer eigenen Formensprache, die unter spanischen, italienischen und skandinavischen Einflüssen stand. Moneos Architekturauffassung wird am Beispiel seiner Museumsarchitektur untersucht und die Überlegungen über Ort und Oberlicht werden insbesondere am Beispiel des Stockholmer *Moderna Museet* dargelegt, das im vierten und fünften Kapitel im Mittelpunkt der Betrachtungen steht.[21] Eine weitere, Moneo zum Thema habende Dissertation wurde 2002 von Barbara Willert an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg eingereicht. In dieser Arbeit wird streng chronologisch zuerst Moneos Werdegang als Architekt nachgezeichnet (politische Situation, künstlerische Entwicklung, Einflüsse), dann werden kurz die spanischen Museumsbauten der Gegenwart behandelt. Dieser erste Hauptteil dient zur Einstimmung

---

[15] Dieses Kunstmuseum wird in der vorliegenden Arbeit, deren Untersuchungszeitraum 1999 endet, nicht weiter behandelt. Wichtige Erkenntnisse über Entstehungs- und Baugeschichte liefert die 2004, pünktlich zur Eröffnung des neuen Kunstmuseums von Aarhus edierte mehrsprachige Monografie »ARoS Aarhus Kunstmuseum. The Buildung« von SØRENSEN/BÆKGAARD (Hg.).

[16] NORBERG-SCHULZ 1961; Ders.: 1983; Ders. 1986; Ders. 1993; Ders. 1996.

[17] JOSEPHSON 1930-31.

[18] Siehe z. B. die Forschungen von Kristoffer Neville: Nicodemus Tessin the Elder and German Artists in Sweden in the Age of The Thirty Years' War (Dissertationstitel); KAUFMANN 2003b.

[19] DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998; ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998; GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON u. a. 1995; ABEL (Hg.) 1995; JENSEN 1992; BLIGAARD 1992; BJURSTRÖM 1992; BRAWNE 1993; NIKULA 1993a; NIKULA 1993b.

[20] Siehe dazu v. a. den Aufsatz von Susanne TAUSS: »…Dass die Räuberei des alleradeligste Exercetium ist …« – Kunstschätze als Beute im Dreißigjährigen Krieg, in: Kat. Münster 1998, Textbd. II: Kunst und Kultur, Kapitel XI., S. 281-288. http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/tsusanne_II_III/index2_html (Datum: 10.10.2003).

[21] MEDINA 1996, Bd. 1, Kap. IV, S. 94-110; Kap V, S. 111-125.

auf das eigentliche Thema der Arbeit: die sieben, von Rafael Moneo zwischen 1980 und 2000 konzipierten Museumsbauten und -projekte. Das fünfte Kapitel hat das *Moderna Museet* und das Forschungszentrum des *Arkitekturmuseet* von Stockholm zum Thema.[22] Willert beleuchtet zwar den Aspekt des skandinavischen Einflusses auf Moneos Architektur, aber nicht unter der in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragestellung, wie sich die kulturelle Identität in der Kunstmuseumsarchitektur abbildet.

Aufschlussreiche Erkenntnisse über die Entstehungsgeschichte von Steven Holls finnischem Museumsgebäude lieferten vor der Eröffnung des Museums seit 1993 einschlägige Zeitschriften.[23] Ferner erschien 1998, pünktlich zur Eröffnung des Hauses, die in englischer Sprache edierte Monografie »KIASMA museum of contemporary art in Helsinki«.[24] Ergänzt wird diese Publikation durch Holls veröffentlichte Aquarellzeichnungen zum Museum und der finnischen Museumsgeschichte.[25] Eine beeindruckende Monografie über den Architekten Steven Holl ist Kenneth Frampton 2003 gelungen. Dieses Buch verfügt über einen sehr detaillierten Anhang mit einer chronologischen Auflistung von Holls Bauten und einer umfangreichen Bibliografie, die bis in das Jahr 2002 reicht.

Moneos und Holls eigenes publizistisches Werk zu architekturtheoretischen und -historischen Themen geben darüber hinaus Aufschluss über ihre Architekturanschauungen.[26] Über die Architektur von *ARKEN Museum for Moderne Kunst* existiert bisher nur ein vierseitiger A4-großer Flyer, aber der Architekt Søren Robert Lund führt eine eigene Internetseite, die einen Einblick in seine Arbeitsweise, Architekturauffassung und sein Repertoire an Entwürfen und realisierten Bauten bietet.[27]

Die in dieser Arbeit für den nordischen Museumsbau exemplarisch aufgezeigten Perspektiven haben den Anspruch, das Blickfeld zu erweitern und eine Differenzierung in der postmodernen Museumsarchitektur vorzunehmen. Dies gilt in besonderer Weise für die Bauaufgabe des Kunstmuseums in seiner Funktion als kollektives Gedächtnis – als Hort kultureller Geschichte einer Nation, als Sitz der kulturellen Identität, als Ort an dem der Besucher auch auf die geballte europäische und nationale Kultur trifft. Bisher wurde der gesellschaftliche Einfluss, d. h. die Tatsache, dass das Museum auf den ästhetischen Konzepten sich verändernder Gesellschaften beruht und damit die Gesellschaftstruktur als konstitutiver Parameter der »bürgerlichen/nationalen« nordischen Museumsarchitektur am Ende des 19. Jahrhunderts und im gesamten 20. Jahrhundert fungiert, in der Architektur- bzw. Museumsarchitekturforschung nicht ausreichend beachtet. Zwar verdeutlichen die Aufsätze »Museum und kultureller Dialog« von Udo Gößwald (1996), »Sozialer Wandel und kulturelle Identitäten im Museum« von Dieter Kramer (1996), »Globalization and

---

[22] WILLERT 2002, S. 163-193.
[23] Progressive Architecture, September 1993/Oktober 1995; The New York Times, 18. August 1995; GA International, Mai 1995; AU, Juni/Juli 1996; Hinge, 28, 1996.
[24] HOLL/TIAINEN 1998.
[25] HOLL 1998; AURASMAA 1999.
[26] Die Mehrzahl ihrer Ausführungen erschienen kontinuierlich in den Fachmagazinen: MONEO: Oppositions, Nueva Forma, Arquitectura und Arquitectura BIS; HOLL: a+u und Princeton Architectural Press.
[27] http://www.srlarkitekter.dk [Datum: 26.11.2007].

Urban Societies. Museums Between Identity and Diversity« von Antoni Nicolau[28] und die sehr umfangreichen Publikationen »Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914« von Walter Hochreiter (1994), »Die Nation und ihre Museen« von Plessen (1992) und »›DER DEUTSCHEN KUNST‹ Die Berliner Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998« von Rückert/Kuhrau (1998), dass das Museum als sammelnde, bewahrende, forschende und vermittelnde Institution den historischen Prozess mit konvergenten und divergenten Phasen der Identitätsfindung widerspiegelt, dieser Ansatz wird aber nicht systematisch auf die zweite Ebene des Museums (das architektonische Gebäude) übertragen und zur Analyse der Baugestalt herangezogen. Entsprechende Fragen nach dem möglichen Einfluss des (nordischen) Wohlfahrtsstaates (dessen Verwurzelung in der Gesellschaft und dessen weitreichenden Folgen) auf die Humanisierung der Architektur und das Design (in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) und damit auch auf die Kunstmuseen wurden weitgehend ausgeklammert, wenn Giedions »Raum, Zeit, Architektur« (2000) und Lampugnanis »Die Architektur, die Tradition und der Ort« (2000) auch wichtige Ansätze für die allgemeine Architekturtheorie und Regionalismusdebatte liefern. Die Schwierigkeit besteht darin, die Einzelaspekte nicht nur für sich zu betrachten, sondern aufeinander zu beziehen und als zusammengehörige Teile eines übergeordneten Systems kultureller Identität und nationalen Selbstverständnisses im Medium der Museumsarchitektur zu verstehen. Das Museum als kollektives Gedächtnis wurde bereits von Jan Assmann und Udo Gößwald thematisiert[29] und beide liefern einige interessante Anknüpfungspunkte (wenn auch wiederum erneut nur auf der Ebene der Institution) für die vorliegende Arbeit.

Neben den publizierten Quellen seien auf die ungedruckten Dokumente hingewiesen, die sich in den unterschiedlichen Museums-, Stadt-, Kommunal- oder Universitätsarchiven befinden und eine wichtige Grundlage für die vorliegende Arbeit bildeten. An dieser Stelle sei auf das Literaturverzeichnis dieser Arbeit verwiesen, das die zugrunde liegenden ungedruckten Quellen listet.[30] Die Erkenntnisse, die sich aus der Lektüre der Ausschreibungen für Architekturhistoriker ableiten lassen, liegen m. E. einerseits darin, dass sich über die Auswertung des durch die Auftraggeber (Stadt, Architekturvereine, Initiativgruppen etc.) betriebenen repräsentativen, personellen und wirtschaftlichen Aufwands Rückschlüsse auf das imaginäre Konzept, d. h. auf die dem gesamten Projekt zugrunde liegende identitätsstiftende Idee ziehen lassen. Andererseits geben sie einen Einblick in die Bedeutung einzelner Museumsbereiche (die genaue Beachtung der im Text formulierter Regeln für bestimmte Räume oder Bauteile des Museums und den in bzw. an ihnen vollzogenen Handlungen oder Funktionen) und Aufschluss über Rang und Wertigkeit einzelner Bereiche der Museumsgebäude. Auf diesem Wissen fußend lassen sich dann sowohl die räumliche Disposition und Struktur sowie die formale bzw.

---

[28] Nicolau, Antoni: Globalisation and Urban Societies. Museums Between Identity and Diversity, Vortrag zur 19. ICOM-Generalkonferenz 1998 in Melbourne [Zeit: 1998, Adresse: http://www.mov.vic.gov.au/icom/spkr4.html].
[29] Siehe ASSMANN 1999; GÖßWALD 1991.
[30] Siehe Kap. H. Anhang, Quellen- und Literaturverzeichnis.

baukünstlerische Gestaltung bestimmter Räumlichkeiten oder Architekturelemente näher erklären als auch deren Inhalt näher bestimmen. Darüber hinaus lassen sich Aussagen treffen, inwieweit die Raumfolgen, Lichtinstallationen, das Wechselspiel zwischen Innen- und Außenraum und die Einbindung in die Umgebung den Erfordernissen des modernen Museumsbaus entsprechen (wie er v. a. von französischen, deutschen und amerikanischen Architekten geprägt wurde) oder ob sie hiervon unabhängigen lokalen Traditionen folgen. Die internationale Museumsarchitektur im Allgemeinen und die nordische im Besonderen wird in der vorliegenden Arbeit als Medium begriffen, das spezifische (Leit-) Vorstellungen, die vom »Normgeber« nach außen kommuniziert wurden, abbildet.

A.III. Methodik

Der Modus der visuellen Ästhetik als Konstituente kultureller Identität in der nordischen Museumsarchitektur steht im Fokus der vorliegenden Dissertation. Die These kultureller Identitätsbildung, widergespiegelt in den Kunstmuseumsbauten und Ideen der Architekten, stützt sich zum einen auf die kunstwissenschaftliche Analyse der originären Architektur und zum anderen auf schriftliches Quellenmaterial, dessen Inhalt zuvor noch nicht unter dem Gesichtspunkt einer formulierten kulturellen Leitidee betrachtet worden ist. Die chronologische Untersuchung beginnt *ab ovo* mit den ersten monumentalen Museen in Dänemark und Schweden des 19. Jahrhunderts über die von Norwegen und Finnland um 1900 bis hin zu den Museumsbauten der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts in Dänemark, Schweden und Finnland.

Mit der formanalytischen Methode[31] werden die visuellen Formen abstrahiert und das Formenrepertoire der Museumsbauten, beginnend mit dem 19. Jahrhundert im Kapitel C, extrahiert und daraus sinnvolle Kriterien für die Verifizierung der These abgeleitet. Diese formale Analyse setzt sich im Kapitel D und E fort und anhand der Kriterien wird die vergleichende Betrachtung schließlich auf das 20. Jahrhundert, dem Hauptuntersuchungsgebiet der vorliegenden Arbeit, ausgeweitet. Kontinuitäten und Diskontinuitäten in dem Formenrepertoire der nordischen Museumsarchitektur in einem Zeitraum von 150 Jahren werden schon durch diesen ersten methodischen Schritt konstatiert.

Für die Verortung der Museen in die Kunstlandschaften werden die Resultate der Formanalyse zu einer Struktur- und Stilanalyse[32] herangezogen, dabei von der Idee geleitet, dass eine architektonische Form die sichtbare Gestalt für einen nicht sichtbaren Inhalt ist. In dieser, von Erwin Panofsky auch als »vor-ikonographische Stufe«[33] bezeichneten Analyse wird die Kohärenz zwischen Form und Inhalt der Museumsbauten

[31] Zur Formanalyse siehe einführend Hermann Bauer: Form, Struktur, Stil. Die formanalytische und formgeschichtlichen Methoden, in: BELTING/DILLY/KEMP u. a. (Hg.) 1988, S. 151-168, besonders S. 151-158 (mit weiterer Literatur).
[32] Zur Struktur- und Stilanalyse siehe einführend ebd., besonders S. 158-167 sowie WÖLFFLIN 1915; RIEGL 1923.
[33] Siehe hierzu »Das Modell Erwin Panofskys« in: BELTING/DILLY/KEMP u. a. (Hg.) 1988, S. 173-176, hier S. 172; PANOFSKY 1995; Ders. 1992; Ders. 1978 sowie LAVIN (Hg.) 1995.

exemplarisch in den einzelnen Kapiteln analysiert: Prinzipien werden erörtert, die die einzelnen Elemente der Architektur zu Gruppen zusammenfassen oder trennen. Es wird herausgestellt, was typisch und untypisch für einen bestimmten Zeitraum ist, um dann vom Formalen auf das Symbolisch-Emblematische der Architektur zu schließen. Es wird von der These ausgegangen, dass sich Formen und ikonografische Bedeutungen in der Museumsarchitektur überlagern und durchdringen, dass sich in der Form ein ikonografischer Ausdruck und dass sich in der Ikonografie eine Form finden lässt.[34] Die am einzelnen Museumsbau konstatierten Eigenschaften werden dahingehend interpretiert, ob sie auch für andere Museumsbauten charakteristisch sind. Anhand dieser Klassifikationen und der Voraussetzung, dass das Kunstwerk, d. h. die Kunstmuseumsarchitektur, ein Medium ist, in dem sich etwas anderes »äußert«, wird versucht, über das autonome Museum Eigenschaften aus Gruppen von Museen zu exemplifizieren und Aussagen *in genere* über prozessuale Modifikationen im historischen Kontext zu treffen. In diesen Kontext werden relevante Aspekte und Objekte der kontemporären Baukultur in Europa und Nordamerika einbezogen. Der stilistische Exkurs außerhalb des nordischen Territoriums ist ein obligater Schritt zu einer Präzisierung der in den nordischen Ländern spezifisch ausgeprägten Stilmerkmale. *In situ* werden historischer und sozialer Kontext und Wirkungsweise der rhetorischen Absicht der Architektur näher untersucht: Konkret wird aufgezeigt, dass die Schaffung von neuen nordischen Identitätssymbolen in Form von Museumsbauten auf einer komplexen historisch, geistig und politisch relevanten Gesellschaftsstruktur basiert.

Die Konvenienz der Museen scheint mit der Differenzierung in historische Kategorien wie öffentliche und private Funktionssphären einherzugehen und für die Bestimmung der Architektur der Kunstmuseen im 19. und im 20. Jahrhundert unerlässlich zu sein. Die Historien der Kunstsammlungen – in Schweden reichen deren Wurzeln bis in das 16. Jahrhundert zurück – geben Auskunft darüber, wie die eigene Kultur und wie die fremde Kultur im Laufe von Jahrhunderten präsentiert und rezipiert wurde. Gemeinhin sind es mehrere Faktoren, die sich auf die Erscheinungsweise eines Kunstwerks auswirken. Dahinter stehen zum einen die Bedürfnisse der Auftraggeber/»Initiatoren« und zum anderen die allgemeinen Normen und Erwartungen des Publikums.[35] Die Gebäude wurden von einem Architekten für einen Auftraggeber und im Falle der Kunstmuseen für ein Publikum geschaffen. Die Architektur teilt sich im Kunstmuseum dem Betrachter auch als Kunstwerk mit, sie schafft eben nicht nur Raum für Repräsentations- und Aufbewahrungszwecke von Kunstwerken, sondern vermittelt selbst eine Botschaft[36]. D. h. die Form der Architektur ist nicht nur abhängig von der Funktion, sondern impliziert von Anfang an einen Betrachter. Die Frage, wie dieses Verhältnis zwischen Kunstmuseumsarchitektur und Rezipient sich im Untersuchungszeitraum darstellt und sehr

---

[34] Siehe hierzu KEMP (Hg.) 1992; KEMP 1988; ARNHEIM 1978; ECO 1977; ECO 1984; GOMBRICH 1986 sowie MÜLLER 2003; KRÜGER 2001; PREZIOSI 1979.
[35] Siehe BELTING/KRUSE 1994; BELTING 1998; BADSTÜBNER 2006.
[36] Zu den öffentlichen und privaten Funktionen der Architektur siehe einführend Martin Warnke: Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, in: BELTING/DILLY/KEMP u. a. (Hg.) 1988, S. 29-32.

großen Änderungen unterworfen wurde, wird mit einem rezeptionswissenschaftlichen Ansatz nachgegangen: Wie wurde der Museumsbesucher in die Konzeption des Gebäudes mit einbezogen? Welche »Zugangsbedingungen« existieren auf der Seite der Museumsbesucher und welche »Bedingungen der Erscheinung« auf der Seite des Kunstwerks?[37] Das Kunstwerk »reagiert auf seinen räumlichen und funktionalen Kontext durch die Eigenheiten seines Mediums, durch seine Größe, durch seine Objektform, durch die Gestaltung des Übergangs oder der Grenze zwischen ›Außen‹ und ›Innen‹, durch seinen inneren Maßstab, durch den Grad seiner Ausführung und durch seine räumliche Einrichtung, d. h. durch die Art und Weise, wie es den äußeren Raum fortsetzt und die Betrachter situiert.«[38] Diese Vermittlungsformen sind Komponenten fester Konventionen »oder verstehen sich aus praktischen Notwendigkeiten«. Erst an der Stelle, »wo das Werk mit seinen inneren Möglichkeiten den Dialog mit Umgebung und Betrachter zu führen beginnt, um sich mitzuteilen«, eröffnet sich »die jeweils besondere Aufgabe des rezeptionsästhetischen Interpretierens«.[39] Unter dem rezeptionswissenschaftlichen Aspekt wird der hybride Charakter des Museums nur zu offensichtlich. In der vorliegenden Arbeit erfolgt die Einschränkung auf das Kunstmuseumsgebäude als Kunstobjekt, das sich an einem Ort mit einer ganz eigenen Geschichte und Bautradition befindet. Der Museumsbesucher wartet seinerseits mit einer spezifischen Gegenwart und Geschichte, einer individuellen und kollektiven Identität auf.

An drei ausgewählten Museumsbauten, die alle in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts in einer nordischen Hauptstadt gebaut wurden und zu den repräsentativsten und größten zum Zeitpunkt ihrer Entstehung zählten, wird im Kapitel E der Weg von der Idee für ein Museum über den Wettbewerb, den Entwurf, das Projekt, die Realisierung bis zur Eröffnung nachgezeichnet. Die Grundlage für die Erkenntnisse aus den einzelnen Entstehungs- und Baugeschichten bildet eine intensive Durchsicht der entsprechenden Archivbestände in den jeweiligen Museen: Wettbewerbsausschreibungen, eingereichte Entwürfe, Protokolle, Zeitungsartikel, Publikationen über den Bau und über die Architekten. Mithilfe der Bauwerke selbst und des genannten Quellenmaterials sollen zunächst die für die nordischen Kunstmuseumsbauten des 20. Jahrhunderts konstitutiven Einzelelemente herausgearbeitet werden, um in einem weiteren Schritt die diesen Elementen zugeordnete metaphorische Wertigkeit zu analysieren. Nach der Bestandsaufnahme der einzelnen konzeptionellen Ansätze und einiger Aspekte der Realisierungsphase der ausgewählten nordischen Kunstmuseen mit Blick auf regionale Besonderheiten und Bauweisen werden, basierend auf den Einzelerkenntnissen, die Bedingungen und Perspektiven regionaler Orientierung in der nordischen Museumsarchitektur aufgezeigt. Besonderes Augenmerk gilt dabei dem Verhältnis

---

[37] Wolfgang Kemp unterscheidet zwischen äußeren, kunstsoziologischen und anthropogenen Zugangsbedingungen und (inneren) Rezeptionsvorgaben. Siehe dazu Wolfgang Kemp: Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz, in: BELTING/DILLY/KEMP u. a. (Hg.) 1988, S. 240-257, besonders S. 243-248 (mit weiterer Literatur).
[38] Ebd., S. 245.
[39] Ebd.

tradierter, bedeutungsbehafteter Grundformen und ihrer innovativen künstlerisch-ästhetischen Interpretation. Sowohl dem Verhältnis der einzelnen architektonischen Elemente als Bedeutungsträger im Kontext bürgerlicher/nationaler Repräsentation als auch dem Verständnis der dem Kunstmuseum innewohnenden künstlerischen Momente, der kommunikativen Aufgabe und dem ästhetischen Eigenwert, wird dabei gleichwertige Bedeutung beigemessen.

Einige für den Untersuchungsschwerpunkt relevante Kriterien und Fragestellungen seien an dieser Stelle prägnant aufgelistet:

- Inwieweit ist die nordische Museumsarchitektur an einen Ort und an eine Tradition gebunden?
    - Welcher Anspruch wurde an das Museum gestellt und wie sieht die Wirklichkeit aus: Rolle der Natur, der Materialien und des Lichts
- Zeugen die in den Wettbewerbsausschreibungen formulierten Kriterien von einem kulturellen Identitätsbewusstsein? Wie und mit welchen Mitteln wird an eine kulturelle Tradition angeknüpft und damit die visuelle Realität wieder zum geistigen Prinzip?
- Die quellenkundliche Betrachtung bildet eine wichtige Grundlage bei der Architekturanalyse einzelner Museumsbauten im Kapitel D und vor allem im Kapitel E. Einen Schwerpunkt bilden die Wettbewerbsausschreibungen, deren Quellenwert für die Rekonstruktion des zeitgenössischen Bewertungsmaßstabs von Gebäuden und der Raumbereiche eines nordischen Kunstmuseums das Interesse am normativen Charakter dieser Quellengattung aus architekturhistorischer Sicht geweckt hat. Zunächst besitzen Wettbewerbsausschreibungen die Aufgabe, regulativ in das imaginäre Konzept eines Museums einzugreifen und in bestimmte, vom Auslober bzw. Auftraggeber (Gemeinden, Städte, Landkreise, Regierungen, Körperschaften, Anstalten und Stiftungen des öffentlichen Rechts sowie Privatpersonen) gewünschte Bahnen zu lenken.
- Es liegt im Ermessen des Auslobers, einen offenen Architekturwettbewerb auszuschreiben oder einen beschränkten Wettbewerb, der den Zulassungsbereich für Teilnehmer national, regional oder lokal begrenzt. Ein Beispiel eines beschränkten Wettbewerbs stellt *ARKEN* in Ishøj dar. Zum beschränkten Wettbewerb können aber auch zusätzlich ausgewählte international renommierte »fremde« Architekten geladen sein, wie die Beispiele aus Helsinki und Stockholm zeigen. Abhängig davon, um was für einen Wettbewerb es sich handelte, wurde die Ausschreibung in landesweiten oder in international renommierten Architekturzeitungen veröffentlicht und zusätzlich ausgewählte Wettbewerbteilnehmer persönlich eingeladen. Wie weit die Architekten den Vorgaben in ihren dreidimensionalen Entwürfen folgten oder inwieweit sie sich bewusst über

die Vorgaben hinwegsetzten, wird punktuell an den drei Beispielen *ARKEN, KIASMA* und *MODERNA MUSEET* gezeigt.[40]

- Wie tief sind die Menschen mit ihrem kulturellen Erbe verwurzelt?
- Ist es eine mehr oder weniger bewusste Tradition oder ist es einfach nur das Formempfinden, nach dem bestimmte Dinge rezipiert und andere Dinge ausgegrenzt werden? In diesem Falle ließe sich von einem »natürlichen« Selektionsprozess sprechen, der nicht immer bewusst gesteuert sein muss, sondern auch einfach Geschmacksempfinden sein kann.
- Über den Wettbewerbstext findet eine gesteuerte »bewusste Selektion« statt, so dass bereits im Vorfeld deutlich wird, dass in Skandinavien ein stärkeres Bewusstsein für eine kulturelle Identität vorhanden ist.
- Das Verhältnis zwischen dem Auftraggeber und dem Architekten wird näher beleuchtet. Welche Vorgaben benennt der Auftraggeber, wie war die Zusammenarbeit zwischen beiden bei der Realisierung und welche Kompromisse ging der Auftraggeber bzw. der Architekt ein? Motivation zu den Überlegungen war das Interesse, inwieweit sich theoretisch formulierte oder in Entwürfen angekündigte Ideen architektonisch konkret formuliert haben.
- Sind die Architekten der nordischen Museumsbauten mit diesem kulturellen Erbe vertraut oder darin eingebunden? Inwieweit werden sie später in ihrer weiteren Arbeit von diesem Erbe bzw. einer »fremden« Kultur geprägt?
- Der sinnlich wahrnehmbaren dreidimensionalen Gestalt des Museums liegt eine Transformierung eines im Geist errichteten gedachten Gebäudes zugrunde, das an bestimmte identitätsstiftende und -wahrende Kriterien der Wettbewerbsausschreibung gebunden ist. Im Laufe der Zeit haben sich die Positionen zwischen Mitteilenden und Adressaten, zwischen Künstlern und Publikum, Auftraggebern und Konsumenten verändert wie auch die Mittel, mit welchen der Architekt in seiner Sprache, der architektonischen/visuellen Sprache, eine Idee in ein dreidimensionales Gebäude transformiert, das dann wiederum vom Rezipienten von der sinnlich wahrnehmbaren, dreidimensionalen Gestalt in ein geistiges Prinzip transformiert wird bzw. werden soll. Die Reaktion der Bevölkerung auf das Bauvorhaben, den Entwurf und auf das gebaute Museum ist ein weiterer Aspekt, der im Kapitel E untersucht wird.

[40] Siehe Kap. E.I.1, E.I.2, E.I.3.

- Auf die formal ästhetischen Aspekte und die kulturellen Gesichtspunkte der nordischen Museumsarchitektur wird eingegangen, u. a. auch darauf, in welcher Art und Weise der latent vorhandene Dualismus zwischen Architektur und ausgestellter Kunst in den meisten Entwürfen, Konzepten und in den realisierten nordischen Kunstmuseen durch spezifische pädagogische Konzepte einer nordischen Gesellschaft aufgelöst wird und damit die beiden Ebenen des Museums zum Prozess der Identitätsfindung beitragen können.

Die hierbei gewonnenen Erkenntnisse verweisen auch auf sich abzeichnende Entwicklungen in der nordischen Architektur im Kontext von Internationalismus und Regionalismus. Sie werden schließlich anhand von zentralen Einzelaspekten vertieft und durch die Hinzunahmen von ausgewählten Beispielen weltweit entstandener Kunstmuseen auf ihren repräsentativen Aussagewert hin überprüft. Dabei kommt es immer wieder zu aufschlussreichen Gegenüberstellungen mit der zeitgleichen Baukunst der amerikanischen und europäischen bzw. internationalen »Stararchitekten«. Museumsbauten, die außerhalb der nordischen Länder errichtet wurden, bildeten vom 19. Jahrhundert bis zum ausgehenden 20. Jahrhundert einen wichtigen Maßstab für die Herausbildung der eigenen baukünstlerischen wie metaphorischen Qualität nordischer Museumsarchitektur.

- Lampugnanis These, dass im Zuge der globalen, gesellschaftlichen und technologischen Entwicklungen (visuellen Realitäten) zugleich das Bewusstsein für den Reichtum unterschiedlicher regionaler Kulturen und Traditionen wächst[41], ergo die internationale Regionalismusdebatte, wird für die Untersuchung mit herangezogen.
- Erklärt sich zunächst die zu beobachtende Unterteilung des Museumsgebäudes, die Abgrenzung bzw. klassifizierende Separierung einzelner Bereiche, in der tradierten Form der Bauaufgabe und ihrer über ein Jahrhundert etablierten Funktionsbereiche, so geben die exemplarisch im Kapitel E untersuchten Wettbewerbausschreibungen aus den 1980er- und 1990er-Jahren nicht nur Beschreibungen der einzelnen Funktionsbereiche des Museums, sondern ebenso Hinweise auf ihre Wertigkeit und die daraus resultierende Zeichenhaftigkeit. Sie greifen auf Leitideen nordischer Architektur zurück (Licht, Material, Einbindung in einen Grünraum), zitieren Alvar Aalto und es scheint, als würde das Modell der modernen skandinavischen Gesellschaft, das u. a. der schwedische Architekt Gunnar Asplund in *acceptera!*[42] formulierte, systematisch auf die einzelnen Bauaufgaben übertragen und in den Wettbewerbsausschreibungen schriftlich fixiert worden sein.

[41] Siehe LAMPUGNANI (Hg.) 2000, S. 11f.
[42] MATTSSON/WALLENSTEIN 2007.

- Mit zwei von drei Museumsprojekten, die im Kapitel E im Zentrum stehen, wurden »fremde« Architekten beauftragt: Wo gibt es von Seiten der Architekten eine Einpassung in die Tradition und wo wird die Tradition bewusst durchbrochen? Wo sind sie sozusagen sie selbst, wo arbeiten sie mit ihrem originären Formenvokabular? Was kennzeichnet ihre eigene Handschrift und inwieweit durchbrechen sie damit das, was von ihnen verlangt wird? Wo entsprechen sie dem, was von ihnen verlangt wurde? Inwieweit sind ihre individuellen Handschriften geeignet, sich auf die jeweilige Situation und Fragestellung der jeweiligen Museumsbauten einzulassen und damit unter dem Einsatz ihrer persönlichen Formensprache sich doch in die Tradition einzufügen?
- Unterscheiden sich die ausgewählten nordischen Museumsbauten der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts, sowohl im architektonischen Erscheinungsbild als auch in der institutionellen Konzeption, von den weltweiten Museumsbauten und -projekten in ihrer Aussagekraft und Qualität?

Die Struktur der vorliegenden Dissertation basiert auf verifizierten Entwicklungsphasen der nordischen Museumsarchitektur, die aus den Erkenntnissen der bisherigen Forschungen resultieren und die ästhetische Abbildbarkeit kultureller Identität in den nordischen Kunstmuseen zum Thema haben. Die Kapitel C und D zeigen die kulturellen und architekturhistorischen Traditionslinien – Genese und Konstituierung einer nordischen Kunstmuseumsarchitektur – auf, in die die nordischen Kunstmuseen der 90er Jahre eingebunden sind. Drei relevante Kunstmuseumsbauprojekte (*ARKEN Museum for Moderne Kunst* (1996), *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* (1998), *KIASMA nykytaiteen museo* (1998)) werden schwerpunktmäßig im Kapitel E analysiert, dokumentieren divergierende Architekturtendenzen des ausgehenden Jahrhunderts und konkretisieren die Thesen der Dissertation.

B. Phänomene der nordischen Architektur und kulturelle Identität

B.I. Prozessuale kulturelle Identität: monarchischer – nationaler – supranationaler Norden

Die inflationäre Verwendung des Begriffs der Identität und die Schwierigkeiten einer präzisen Begriffsdefinition lässt sich auch damit erklären, dass »nicht nur […] Individuen Identitätskrisen durchmachen und auf der Suche nach ihrer Identität sind, [sondern] auch Unternehmen und öffentliche Verwaltungen schaffen sich eine ›corporate identity‹, Städte und Regionen proklamieren eine Identität, Minoritäten beharren auf ihrer kulturellen Identität und fordern entschieden ihre Anerkennung«[43]. Eine immanente Mehrdeutigkeit des Begriffs problematisierte Hermann Bausinger bereits am Ende der 70er-Jahre: »Von Identität ist deshalb soviel die Rede, weil Identität zum Problem geworden ist. Der Begriff verkörpert, soweit die Konnotationen im Einzelnen auseinanderlaufen mögen, ein Moment von Ordnung und Sicherheit inmitten des Wechsels; und sein besonderer Reiz liegt dabei darin, daß er nicht eigentlich die Bedeutung von Starrheit und Erstarrung vermittelt, sondern daß er verhältnismäßig elastisch etwas Bleibendes in wechselnden Konstellationen anvisiert.«[44] Auch Wolfgang Kaschuba versteht den Begriff Identität als ein vom Menschen geschaffenes und unter seinem Einfluss stehendes Konstrukt »also [als] menschheitsgeschichtliches Grundmuster […], das in den Wunsch mündet, sich als soziales Wesen in den Zusammenhang seiner Umwelt einzupassen und dabei durch Übereinstimmung wie durch Abgrenzung seinen spezifischen ›sozialen Ort‹ zu finden.« Seiner Ansicht nach könne Identität nur als soziale Praxis verstanden werden: »als ein Umsetzen allgemeiner Regeln und Vorstellungen des eigenen So-Seins in konkretes kommunikatives und interaktives Verhalten, das sich mit jeder Veränderung der Situation wiederum selbst verändert.«[45]

Mit kultureller Identität[46] wird das im kulturhistorischen Kontext angeeignete (gelernte) Selbstverständnis eines Individuums, einer Gruppe oder Nation in Bezug auf

[43] ASSMANN/FRIESE (Hg.) 1998, S. 11. Aleida Assmann, Heidrun Friese und die weiteren Autoren untersuchten am Ende des 20. Jahrhunderts die Bedeutung und Reichweite des transdisziplinären Begriffs Identität in der Kulturwissenschaft.
[44] BAUSINGER/JEGGLE/KORFF 1978, S. 204.
[45] KASCHUBA 1999, S. 134f.
[46] Zur kulturellen Identität siehe FUHRMANN 2002; CASTELLS 2002; HENNINGSEN (Hg.) 2001; KRAUS 2000; EMCKE 2000; EDER 2000; KUTZ/WEYLAND 2000; NIETHAMMER 2000; ABEL 2000; HAHN 2000; ASSMANN 1999a; ASSMANN 1999b; FUHRER/JOSEPHS 1999; HABERMAS 1999; KEUPP (Hg.) 1999; ASSMANN/FRIESE (Hg.) 1998; RÄTHZEL 1997; GÖßWALD 1996; GÖßWALD/ KLAGES (Hg.) 1996; KRAMER 1996; MICHALSKY (Hg.) 1995; BURKE 1994; SCHMIDT-HERWIG/WINTER (Hg.) 1992; ASSMANN/HARTH (Hg.) 1991; GÖßWALD 1991; KORFF/ROTH (Hg.) 1990; Kulturlandschaft-Museum-Identität. Protokollband zur Tagung »Aufgaben und Möglichkeiten der musealen Präsentation von Kulturlandschaftsrelikten« der Arbeitsgruppe »Angewandte Historische Geographie« vom 7.-9. März 1996 in Plauen, Beucha 1999; SCHMÜCKER (Hg.) 2003; HALBWACHS 1967. Zur Kulturgeschichte siehe u. a.: PARRY, C.: Menschen. Werke. Epochen. Eine Einführung in die deutsche Kulturgeschichte, Ismaning 1993; HAUPT, H.-G.: Orte des Alltags. Miniaturen aus der europäischen Kulturgeschichte, München 1994; DEMANDT, A. (Hg.): Mit Fremden leben. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, München 1995; ELIAS, N.: Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bde., Frankfurt am Main 1995; INGLEHART, R.: Kultureller Umbruch. Wertwandel in der westlichen Welt, Frankfurt am Main [u. a.] 1995.

Normen, Werte, Fähigkeiten und Bräuche begrifflich determiniert. »Analog zum Prozess sozioemotionaler Persönlichkeitsbildung wird eine Entwicklung der individuellen und gruppenspezifischen kulturellen Identität abstrahiert (Enkulturation)«, die innerhalb eines sozial (Familie, Klasse, ethnische Minderheit wie die Samen) oder regional (schwedische, skandinavische, europäische Kultur) bestimmten kulturellen Milieus stattfindet.[47]

Traditionell gründet sich kulturelle Identität auf einer positiven Identifizierung mit der Kultur eines regional (Heimat) oder klassenspezifisch (z. B. Bauernkultur) definierten sozialen Umfeldes. In der modernen Industrie- und Konsumgesellschaft lässt sich tendenziell ein Aufhebungsprozess dieser unterschiedlichen kulturellen Wertvorstellungen konstatieren, wobei diese Auflösungsvorgänge schließlich auch das Gegenteil provoziert: das Bedürfnis und das Streben nach einer gemeinsamen (neuen bzw. modifizierten) kulturellen Identität.[48]

In dieser Dissertation wird der historische Prozess der nordischen oder skandinavischen Identitätsbildung, norwegische, schwedische, dänische, finnische und isländische Identitäten, aber darüber hinaus auch europäische und außereuropäische (sprich: fremde) Kultur sublimierend exemplifiziert. Die individuelle Identität des Künstlers einschließlich seiner komplexen sozialen Bindungen wird zuvorderst von der nationalen kulturellen Identität als der initialen Basis für die weitere künstlerische Entwicklung determiniert. Durch die für die nordischen Künstler typische Assimilation avantgardistischer Kultur kommt es zu einer moderaten Annäherung der kulturellen Identitäten der nordischen Länder zuerst einmal an Europa; später weitet sich dieser Prozess dann auf Nordamerika und letztendlich auf den ganzen Globus aus. Wenn nationale Identität nicht mehr als statisches Prinzip verstanden wird, sondern als fließender, durch seine Abhängigkeit von politischer Theorie und Praxis bestimmter Prozess, müssen auch die nationalen Institutionen, wie eben die in dieser Dissertation präsentierten Kunstmuseen, als Part dieser sich stets modifizierenden Konditionen begriffen werden. Die Auswirkung dieser Dynamik auf die kulturellen, nationale Identität repräsentierenden und formenden Institute waren wohl niemals so stark und vielschichtig wie in dem optierten historischen Zeitraum.

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist auf die modernen Kunstmuseumsbauten fokussiert, doch der prozessuale Charakter der Identitätsbildung insistierte geradezu eine detaillierte Kenntnis der Vorgeschichte. Kunsthistorisch fundierte Publikationen über neue Museumsarchitektur im *Mare Balticum* existierte nicht und die spezielle Bauaufgabe wurde *in genere* keiner komparativen Analyse unterzogen. Die Konsequenz war das evidente Manko relevanter Kriterien sowohl für die Differenzierung innerhalb der allgemeinen Architekturentwicklung als auch für die Spezifik der kulturellen Identität im Norden. Diese eklatanten Defizite wurden durch die beiden, den modernen

---

In der Forschung wird darüber hinaus zwischen personaler und kollektiver Identität unterschieden. Die personale Identität als ein aus der Individualpsychologie entlehnter Begriff hat etwas mit der Gesellschaft und damit mit der kollektiven Identität zu tun.

[47] Siehe u. a.: PLESSEN (Hg.) 1992; Susan A. Crane: (Art)efakte: Nation, Identität, Museum, in: RÜCKERT/KUHRAU (Hg.) 1998, S. 186-197; Thomas Meyer: Identitätspolitik. Vom Missbrauch kultureller Unterschiede, Frankfurt a. M. 2002.

[48] LAMPUGNANI (Hg.) 2000.

Kunstmuseumsbauten vorangestellten Kapiteln über relevante Phänomene der nordischen Museumslandschaft kompensiert.

Sowohl die Einbindung der gegenwärtigen Tendenzen moderner nordischer Museumsarchitektur in eine alte Tradition als auch die Widerspiegelung der engen Relation zwischen Museum und Gesellschaft deutet sich schon in der Chronologie des Entstehens von Museen in Skandinavien an: Das schwedische *Konglig Museum* (1794) war neben dem im Jahre 1793 eingeweihten *Musée du Louvre* in Paris das älteste öffentliche Kunstmuseum außerhalb Italiens und das dänische *Nationalmuseet* in Kopenhagen folgte bereits 1807. Die Historien der Sammlungen sind noch älter, sie führen zurück ins 16. Jahrhundert, in das Jahrhundert, in dem sich der legendäre schwedische König Gustav I. Wasa[49] und der französische König Franz I. von Angoulême, ganz in der Manier der europäischen Renaissanceherrscher, mit hervorragenden europäischen Kunstwerken als »Insignien« ihrer herrschaftlichen Macht und Größe umgaben[50], den Anspruch auf universelles Herrschertum manifestierend. Und auch aus einer europäischen Perspektive betrachtet, bildeten sich unvermutet frühe öffentliche Kunstmuseen in Schweden (*Konglig Museum*, 1794) und Dänemark (Königliche Gemäldegalerie, 1792) Beide aus den prodigiösen königlichen Kunstsammlungen hervorgegangene Museen zeigen, wie europäische Traditionslinien im Norden wirksam waren und dass die »fremde« Kultur – *vice versa* in den anderen namhaften europäischen Museen – integrativer Bestandteil in ihren Sammlungen und der eigenen kulturellen Identität war.

Unabhängig von der Betonung nationaler Eigenständigkeit im 19. Jahrhundert, wirken die integrativen Elemente europäischer kultureller Traditionen weiter. Für die Herausbildung der neuen nordischen Museumsarchitektur kam der preußischen Prävalenz eine Schlüsselstellung zu und die dynastischen Bande europäischer Herrschaftshäuser wirkten als normierendes Regulativ. So orientierten sich sowohl der schwedische König als auch das Parlament an den repräsentativen und in dieser Zeit als progressiv geltenden Museumsbauten in Berlin und München. Der von Stüler entworfene Bau für das schwedische *Nationalmuseum* im Stile der italienischen Neorenaissance schuf nicht nur einen adäquaten Rahmen für die bedeutendste Antikensammlung und größte Kunstsammlung Schwedens, sondern war auch ein Bau, der die jahrhundertealte europäische Bautradition der Stadt Stockholm widerspiegelte und eingebunden war in die Entwicklungslinie der großen europäischen Museen des 19. Jahrhunderts.[51] Das gilt *mutatis mutandis* für Norwegen und Finnland, obwohl sie auf dem Weg in die staatliche Unabhängigkeit und auf der Suche nach nationaler Identität waren. In Norwegen ähnelt die durch die deutsche-norwegische Architektenfamilie Schirmer geprägte Geschichte der

---

[49] Zur schwedischen Sammlung siehe GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON 1995; BJURSTRÖM 1992, S. 134-141; NORDENFALK 1969, S. 10-18.

[50] Grundlegend zu dem Thema Kuriositätenkabinett siehe: BECKER 1996; GROTE (Hg.) 1994; BREDEKAMP 1993; MAURIÈS 2002; IMPEY/MACGREGOR 1986; SCHEICHER 1979; BALSIGER 1970; THEUERKAUFF 1966; SCHLEE 1965. Ein Standardwerk über frühmoderne Sammlungen ist SCHLOSSER 1908. Siehe auch KAUFMANN 1998; NORTH (Hg.) 2002; BOCK 1993; NORTH 1992; FLEISCHHAUER 1976; Kat. München 2004; Kat. Berlin 1981.

[51] Zum *Nationalmuseum* siehe Kap. C.II.1.

Nasjonalgalleriet einer fragmentarischen Chronologie europäischer Architekturgeschichte.[52] Was der Vater im Sinne eines klassizistischen griechischen Tempels begann, vollendete der Sohn im Stil der Neorenaissance, ein um 1880 auch in Christiania/ Oslo besonders beliebter Stil. Selbst nach den Erweiterungen von 1907 (Südflügel) und 1924 (Nordflügel) wurde das äußere Erscheinungsbild des Museumsgebäudes bis heute nicht angetastet. In Helsinki visualisierte einer der originellsten finnischen Architekten, Höijer, sowohl durch die freie Benutzung und Verschmelzung überlieferter (vornehmlich Renaissance-) Formen als auch den plastischen Schmuck des Museumsgebäudes des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) die kulturellen Traditionslinien zur Antike und Renaissance.[53] Vor dem Auftrag für das *Statens Museum for Kunst* reiste der dänische Architekt Jens Vilhelm Dahlerup zu den herausragenden Kunstmuseumsbauten Europas, studierte v. a. Semper, und schuf daraus eigenständige dänische Architektur, indem er sich beim Entwurf ganz bewusst an den dänischen Schlossbauten, an deren Bau- und Raumformen und an deren Lage im Park orientierte.[54]

Die Nationalmuseen als Orte der Genese und Konstituierung nationaler kultureller Identitäten lassen vielfältige, oft auch kontroverse Tendenzen in dieser Frühphase der nationalen Museumsarchitektur erkennen. 1848 eröffnete das *Thorvaldsens Museum*, es war das erste »reine« Kunstmuseum in Kopenhagen und das erste Museum, das einem einzigen Bildhauer gewidmet war.[55] Dieses museale Grabmonument war von einer so ausdrucksstarken nationalen Symbolik erfüllt, dass es alle weiteren Museen dieses Typs im 20. Jahrhundert inspirierte. Nationale und europäische Bautraditionen werden in ganz unterschiedlichen Konstellationen für die Visualisierung der Idee von »einer Nation« instrumentalisiert.

Am Ende des 19. Jahrhunderts, in der Phase der nationalen Findung, suchten skandinavisches Bildungsbürgertum und Künstler nach einer ganz eigenen originären Historie, unabhängig vom kulturell prinzipiell europäisch geprägten Königtum. Diese Orientierung reichte immer weiter in die vorindustrielle Geschichte hinein und der Bewahrung von Erinnerungen an das Stadt- und Landleben der letzten Jahrhunderte kam eine wachsende Bedeutung zu, gleichzeitig die Entstehung historischer Museen und Kunstmuseen in ganz Skandinavien inspirierend. In Stockholm entstand 1873 »Die Skandinavisch-ethnographische Sammlung« (seit 1880 *Nordiska museet* (Nordisches Museum[56]) genannt), um die Hinterlassenschaft des 1866 in Schweden offiziell abgeschafften Ständestaates zu retten. Erstmals faszinierte ein neuartiges Museumskonzept von Arthur Hazelius das Publikum: kulturgeschichtlichen Dioramen und Rauminterieurs mit kostümierten Puppen. Die konsequent zu Ende gedachte Idee musste die Exposition ganzer Lebensräume sein und Hazelius verwirklichte im Jahre 1891 seine epochale Idee

[52] Siehe Kap. C.II.2.
[53] Siehe Kap. C.II.3.
[54] Siehe Kap. C.II.4.
[55] Siehe hierzu Kap. C.I.
[56] Siehe hierzu HANSSON 1969.

mit der Errichtung des ersten europäischen Freilichtmuseums: *Skansen* im Djurgården von Stockholm. Die profane Architektur als letztendlich identitätsstiftendes Anschauungsmaterial für die schwedische Nation in das Museum einzugliedern, strahlte auf die Nachbarn aus. Innerhalb eines Jahrzehnts hatte jedes nordische Land (Norwegen, Dänemark und Finnland) sein eigenes Freilichtmuseum, sprich seine eigene kulturelle Landschaft *en miniature*.[57] Die Freilichtmuseen waren die ersten originären nordischen Museen mit einem eindeutigen identitätswahrenden und identitätsstiftenden Auftrag und dieser Idee schlossen sich viele der dortigen Museumspädagogen, Architekten und Auftraggeber an. Zutiefst als ein eigenständiges, nordisches museumspädagogisches Konzept empfunden, wird darauf zurückgegriffen und weitergeführt – z. B. im *Louisiana Museum for Moderne Kunst*[58]: ein feierliche, förmliche und steife Atmosphäre ist tabu, auch diese quasi-sozialen Barrieren sollen die Kontaktaufnahme zwischen Betrachter und Kunst nicht stören.

In den nach neuer nationaler Identität strebenden Staaten des Nordens fand auf der Folie gemeinsamer Historie und Geografie die Nationalromantik, eine europäische Stilrichtung der Jahrhundertwende mit extraordinären nationalen Formenrepertoires, sowohl eine integrierende als auch durch Adaption wiederentdeckter ethnischer Traditionen eine differenzierende Ausprägung. Auf der Suche nach ihren eigenen Wurzeln fanden die Finnen und Schweden in ihren Ländern fast vergessene Regionen, deren Kultur sie auf ihr Nationalgefühl projizierten. Die schwedische unberührte Landschaft von Dalarna oder das finnische Karelien wurden zu Flucht-, fast schon modernen Wallfahrtsorten für »wunde Stadtseelen«. Künstler unternahmen ausgedehnte Exkursionen in diese Gegenden und einige siedelten sich dort auch an, wie das Künstlerpaar Karin und Carl Larsson. Carl Larssons Buch »ett hem«, das 1899 erschien, machte die Welt erstmals auf einen aus Skandinavien kommenden Wohnstil aufmerksam und nicht nur in Deutschland brach ein »Larsson-Fieber« aus.[59] Das Buch enthält Aquarelle von Carl Larsson, die Familienszenen im häuslichen Milieu darstellen; sie zeigen Möbel und Kleidungsstücke, die von Karin Larsson selbst entworfen und gefertigt wurden, dem Betrachter eine neue Lebensqualität vermittelnd. Dieser neue Stil eines Interieurs stand unter dem Einfluss der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, die Einfachheit und handwerkliche Qualität propagierte.[60] Larssons ländliches Domizil lässt sich als eine schwedische Modifikation der Ideen der Arts-and-Crafts-Bewegung interpretieren: Es war ein Stück praktische Designreform im Grünen. »In diesen abgelegenen Ländern«,

---

[57] Zum Freilichtmuseum siehe Kap. C.II.5.
[58] Siehe hierzu Kap. D.II.4.1.
[59] 1909 wurde das Buch unter dem deutschen Titel »Das Haus in der Sonne« im Langewiesche Verlag in Düsseldorf veröffentlicht und »galt gleich nach seinem Erscheinen als Bestseller im deutschen Kaiserreich«. (Lengefeld, Cecilia: Carl Larsson in Europa, in: GUNNARSSON (Hg.) 1992, S. 337). Es wurden mehrere Auflagen gedruckt und bis zum Tod Larssons 1919 hatten sich 197 000 Exemplare verkauft und damit die Erfolgstitel »der Lagerlöf« übertroffen.
[60] Die Larssons waren Abonnenten der Zeitschrift *The Studio*, die in Skandinaviens Künstlerkreisen viel Resonanz fand.

prophezeite *The Studio* um 1900, »bahnt sich eine kraftvolle Kunstbewegung den Weg«.[61] Auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 wurde das geografisch und kulturell periphere Skandinavien erst recht zum Modethema in Europas Kulturzirkeln, nachdem die nordischen Pavillons großes Aufsehen und Interesse erregt hatten. In den Ausstellungsräumen wurden ganz neuartige, funktionale und zudem auch noch preiswerte Erzeugnisse nordischer Industrie- und Handwerkskunst präsentiert, wie Textilien des Norwegers Gerhard Munthe oder schwedisches Porzellan der Manufaktur Rörstrand. Die Architektur des finnischen Pavillons – temporäre Ausstellungsgebäude übten seit jeher mit ihren oft kühnen technischen Konstruktionen eine große Anziehungskraft aus[62] – war die Attraktion der Weltausstellung: Sie intendierte mit ihrem hohen Turm, der aus einem Langhaus emporragte, und ihren Wimpergen eine Parabel zum regionalen mittelalterlichen Kirchenbau aufzuführen. Dieser, von den Protagonisten des nationalromantischen Stils entworfene und eingerichtete Pavillon avancierte zum Nonplusultra finnischer Nationalromantik.[63] Fünf Jahre später diente das Konzept denselben Architekten und Innenarchitekten als Basis für das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki.[64] Die in dem Pavillon der Weltausstellung nur temporär sichtbar gewordene Idee wurde letztendlich zu einem für alle nachfolgenden Generationen visuell erfahrbaren Monument, ein in Stein verwirklichtes architektonisches Repertoire der finnischen Nationalromantik. Dieses Phänomen deutet auf eine noch weiter divergierende Architekturentwicklung nach dem Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts, indem die Ästhetiken ethnografischer Minderheiten, oft mit monotoner Architektur und reduzierter Formensprache einhergehend, assimiliert werden und damit auch das architektonische Repertoire der Zeit bereichern.

Ein anderes Phänomen verbirgt sich hinter der sogenannten klassisch-skandinavischen Moderne. War die gefühlsbetonte Zeit der Nationalromantik auch innerhalb weniger Jahre wieder verflogen, diskutierten Künstler, Handwerker und Formgeber in Organisationen, wie dem *Svenska Slöjdförening* (heute *Svensk Form*), weiter über gutes Design im Kunsthandwerk und in der Architektur. Ellen Kays Buch »Skönhet för alla« (Schönheit für alle) war ein Plädoyer für eine proletarische Designreform. Als Mitglied des ältesten Kunstgewerbeverbandes der Welt, dem *Svenska Slöjdförening*, nahm sie an dessen

---

[61] Zit. nach Designlexikon Skandinavien 1999, S. 55.

[62] Für die erste Weltausstellung 1851 in London entwarf Joseph Paxton den Kristallpalast (Crystal Palace), einen Palast aus Eisen und Glas, der die ganze Welt in einem Gebäude vereinigte. Nach und nach etablierten sich die Weltausstellungen als technische und kunsthandwerkliche Leistungsschauen auch auf dem Gebiet der Architektur. Seit 1867 prägen die Schauarchitekturen der ländereigenen Pavillons das Erscheinungsbild von Weltausstellungen. Zu den Weltausstellungen siehe u. a.: KRUTISCH 2001; FUCHS (Hg.) 2000; KRETSCHMER 1999; WÖRNER 1999; SCHRIEFERS 1999; WÖRNER 1999; *Werk, Bauen + Wohnen* 78/1997; HOLZ (Hg.) 1982; BEUTLER 1973; K. W. LUCKHURST: The Story of Exhibitions, London/New York 1951; C. H. GIBBS-SMITH: The Great Exhibition of 1851 (Victoria and Albert Museum), London 1964; E. SCHILD: Zwischen Glaspalast und Palais des Illusions, Berlin 1967; M. HOLTERN: Die Weltausstellung von 1851, ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1971; J. ALLWOOD: The Great Exhibitions, London 1977; W. FRIEBE: Architektur der Weltausstellung 1851-1970, Stuttgart/Berlin 1983.

[63] Die Architekten waren Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen und zu den Innenarchitekten gehörten Akseli Gallen-Kallela, Alfred W. Finch, Louis Sparre.

[64] Zum *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) siehe Kap. C.II.7.

Gewerbe- bzw. Wohnausstellungen teil. Höheres Ziel dieser Ausstellungen war die ästhetische Erziehung des Volkes. Systematisch wurden die Designfragen im allgemeinen Bewusstsein verankert, was ihren hohen Stellenwert in der skandinavischen Bevölkerung erklärt. Im beginnenden 20. Jahrhundert wurden die skandinavische Architektur und das Kunsthandwerk vom Deutschen Werkbund beeinflusst. Die Stockholmer »Hemutställning« (Wohnungsausstellung) zeigte 1917 die Ergebnisse der praktischen Umsetzung des vom Werkbund adaptierten Programms einer zeitgemäßen, maschinengerechten Ästhetik. Die Vielfalt der Ausstellungsstücke erklärt sich aus den unterschiedlichen ihnen zugrunde liegenden Konzepten. Die Konzepte kennzeichnen zum einen den Rückgriff auf die bäuerliche Formenwelt, zum anderen die Einflüsse des neuen deutschen Designs und eine weitverbreitete Vorliebe für klassizistische Formen, v. a. in Schweden und Dänemark. Einig waren sich die Designer nur im Streben nach Einfachheit. Es ging um ein neues funktionales Volksdesign, d. h. um unkomplizierte und für die Industrieproduktion geeignete Produkte. In den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die skandinavische Architektur und das Kunsthandwerk von der niederländischen De-Stijl-Bewegung und dem Funktionalismus des deutschen Bauhauses beeinflusst. Die soziokulturellen Aspekte des Neuen Bauens assimilierend prägten die ersten Ansätze einer modernen skandinavischen Architektur und Designkultur, die durch Funktionalität und Minimalismus bestachen. Der Wettbewerbsentwurf »Das Haus der Zukunft« vom Dänen Arne Jacobsen erntete in den späten 1920er-Jahren viel Applaus. Dieses gemeinsam mit seinem Kollegen Flemming Lassen entworfene, voll elektrifizierte Haus war kreisrund und verfügte neben einer Garage auch über einen überdachten Anlegeplatz für ein Motorboot sowie einen Landeplatz für ein Autogyro, einen Minihelikopter.[65] Es wurde gebaut und 1929 auf der Architekturausstellung in Kopenhagen, die damals die größte Ausstellung dieser Art in Skandinavien war, präsentiert. Die konsequent runde Formgebung, lichtdurchflutete Innenräume und eine halb innen, halb außen liegende Terrasse prägten den Charakter des Hauses. Im Sommer 1930 fand in Stockholm die größte Gewerbeausstellung statt, die legendäre Stockholm Ausstellung (Stockholms utställningen av konstindustri, konsthantverk och hemslöjd), auf der die Idee des »Modernen Wohnens« in seiner Totalität vorgestellt wurde. Angeregt von der Stuttgarter Weißenhofsiedlung entwarf der schwedische Architekt Gunnar Asplund ein imposantes Panorama mit weißen Pavillons in kühnen konstruktivistischen Formen. Diese architektonische Formensprache war für viele der fünf Millionen Besucher jedoch zu radikal und modern. Laien und Experten empfanden die Schau als unerträglich progressiv, die drastische Demonstration funktionalistischer Bauhaus-Ideale war für sie »unschwedisch«. Der Sonderweg des schwedischen Modernismus war einem großen Teil der Bevölkerung zu diesem Zeitpunkt noch nicht verständlich. Um den vollständigen Wandel von der Ästhetik der Volksarchitektur hin zu einer Ästhetik der modernen klassisch skandinavischen Architektur vollziehen zu können, bedurfte es aber noch der Verankerung im allgemeinen Bewusstsein. Ein Jahr später, 1931, publizierten die wichtigsten Vertreter der modernen

[65] Abb. siehe Sweet, Fay: scandimodern. Wohnen in Skandinavien, München 2004, S. 75.

Bewegung in Schweden, u. a. Gunnar Asplund, das Manifest »acceptera!«.[66] Es war das erste Manifest des schwedischen Modernismus und verdeutlichte den skandinavischen Sonderweg des Modernismus, der nie den radikalen Bruch mit der Tradition vollzog, sondern der guten Geschmack pries, bei dem Altes und Neues ein harmonisches modernes Ganzes bilden. Im skandinavischen Sonderweg gingen Sozialstaat und Modernisierung eine Liaison ein: In den 30er-Jahren bildete sich das schwedische Modell des für alle sorgenden Wohlfahrtsstaates (»Volkshem«) aus und der Funktionalismus wurde als fortschrittliche, politisch korrekte Ästhetik adoptiert. Dieses Modell fand nicht nur in den anderen nordischen Ländern, wie Finnland, sondern auch in Amerika Anklang. Das von Marquis Childs verfasste und 1936 publizierte Buch »Sweden – the Middle Way« beschrieb das schwedische Wirtschafts- und Sozialsystem, das jahrzehntelang das Idealbild liberaler US-Amerikaner von einem sozialen Staatswesen prägte. Der Siegeszug der skandinavischen Architekten und Designer in Amerika begann bereits in den frühen 1920er-Jahren, als einer der führenden finnischen Architekten des Jugendstils, Eliel Saarinen, in die USA ging, dort baute und lehrte. Unter seiner Leitung als Direktor (von 1932 bis 1946) wurde die Cranbrook Academy of Art zur einflussreichsten Kunst- und Designschule des Landes. 1939 setzte der »Magus des Nordens«[67] Alvar Aalto die Tradition des Aufsehen erregenden finnischen Pavillons auf der Weltausstellung in New York fort.[68] Seine »Sinfonie in Holz« war eine Hommage an sein Heimatland Finnland und gleichzeitig Ausdruck seiner ureigenen Vorstellung, wie eine Ausstellung sein muss.[69] Kaum weniger Aufmerksamkeit erregte »Swedish Modern« im antigeometrischen Stil von Josef Frank.

Nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges erlebte skandinavisches Design eine nie zuvor da gewesene Blüte. »Design in Scandinavia« wurde in den 1950er-Jahren weltweit bekannt[70]: »Design in Scandinavia« war der Titel der Wanderausstellung, die drei Jahre lang durch Nordamerika tourte und all die skandinavischen Designklassiker seit den 1920er- und 30er-Jahren präsentierte. Es war vor allem Amerikas gehobene Mittelklasse in

---

[66] Siehe dazu einführend MATTSSON/WALLENSTEIN 2007. Erst in den 40er Jahren wurden die vom Bauhaus entwickelten Prinzipien allgemeiner Konsens.

[67] Sigfried Giedion nannte Aalto den »Magus des Nordens«. Siehe auch JOKINEN, MAURER (Hg.) 1998.

[68] Siehe dazu einführend FLEIG 1999, S.74-78, S. 74: »Der 16 m hohe Pavillon hat eine vierstöckige Struktur. Die oberste Schicht der Bilderfolgen zeigt das Land, die nächste die Bevölkerung, die dritte, etwas tiefer gesetzt, die Arbeit, und die unterste das Resultat dieser drei Faktoren, die Produktion. Durch freie architektonische Formen und geneigte Wandflächen waren auch sehr hoch montierte Bilderserien und Produkte für das menschliche Auge ebenso sichtbar wie die auf gleicher Ebene befindlichen. Die bildmäßigen Darstellungen und die verschiedenen ausgestellten Produkte hatten gleichzeitig einen vertikalen und einen horizontalen Zusammenhang.«

[69] Ebd., S. 74: »Eine Ausstellung muß das sein, was sie auch in primitiven Verhältnissen immer gewesen ist: ein Krämerladen, der alle möglichen Gegenstände dicht nebeneinander zeigen soll, ganz gleich, ob es sich um Fische, Stoffe oder Käse handelt. Darum habe ich in diesem Pavillon eine möglichste Konzentration der Darstellung angestrebt, ein Areal voll mit Waren, übereinander und nebeneinander, landwirtschaftliche und Industrieprodukte, oft nur wenige Zentimeter voneinander entfernt. Keine leichte Aufgabe, die einzelnen Elemente zu einer Symphonie zusammenzufügen.«

[70] Der Begriff Skandinavien stand und steht außerhalb von Europa für alle nordischen Länder, d. h. die feinen geografischen Unterschiede werden nicht berücksichtigt und Finnland ganz selbstverständlich zu Skandinavien gezählt. Skandinavische Kunst und Architektur subsumiert auch die finnische Kunst. Vgl. Anm. 2.

den rasch wachsenden Suburbias, die nach ästhetischer Orientierung suchte und das Ideal einer unprätentiös-mordernen, wiewohl romantischen Häuslichkeit gerne aufgriff. Im Nordischen steckte Wildnis und europäische Kultur. So wurde *Scandinavian Design,* von der Weltmacht USA adoptiert, ein kultivierter *American Way of Life*, der über den Einfluss der Cranbrook Academy zudem amerikanisch legitimiert war. *Design in Scandinavia* wurde zum Mythos und zum Stereotyp. Tatsächlich war es das erste Mal, dass sich nordische Länder gemeinsam präsentierten – supranationale Gemeinsamkeiten schufen das weltweit erste Repertoire für einen Stil der gerade erst entstehenden Wohlstandsgesellschaft.[71] Dieser Stereotyp skandinavischer Kultur – von Architekten und Designern wie dem Dänen Arne Jacobsen oder dem Finnen Alvar Aalto – inspirierte einerseits die internationale Architekturentwicklung und trug andererseits zu einer selbstbewussten und skandinavischen (supranationalen) Identität bei. Nordische Architekten bauten nun in der ganzen Welt.[72]

Dieses Phänomen, die Demonstration von nordischer Einigkeit, wurde architektonisch mit dem Nordischen Haus[73] in Reykjavik, das Aalto in den 60er-Jahren entwarf und das 1968 eröffnet worden war, auf ein festes Fundament gestellt. Skandinavien hatte seine beherrschende Stellung im internationalen Design eingebüßt, der Norden musste und wollte sich gegen die kulturelle Invasion der Weltmacht USA behaupten und die nordischen Regierungen gaben Island dieses generöse Geschenk und der Welt ein unmißverständliches Zeichen, zu wem Island gehörte. Die auf Island expandierende Suggestion des *American Way of Life* wurde durch das skandinavische Modell kompensiert und Island kehrte nun auch kulturell wieder in die nordische Sphäre zurück, die politisch allemal durch Nordischen Rat[74] (seit 1952) und Nordischen Ministerrat legitimiert war.

---

[71] 1945: Die Feier zum 100jährigen Jubiläum des *Svenska Slöjdföreningen* war der Beginn für transskandinavische Konferenzen. Allerdings waren es nicht zuletzt die Exporterfolge, die zum Schulterschluss beigetragen hatten.

[72] Z. B.: Arne Jacobsen: 1960 in Großbritannien das St. Catherine's College, Oxford. Jorn Utzon: 1957 in Australien das Opernhaus, Sydney. Aalto arbeitete ab Mitte der 1950er Jahre in Deutschland, Italien; entwarf 1958 für den Irak das Gebäude der Postverwaltung und das Kunstmuseum und ab den 1960er Jahren erhielt er Aufträge in den USA.

[73] Siehe hierzu einführend FLEIG 1999, S. 48f. Das Nordische Haus auf Island beherbergt ein Kultur- und Kommunikationszentrum der nordischen Länder. In der Bibliothek befinden sich ca. 30 000 Bücher der skandinavischen bzw. nordischen Literatur in Originalsprache und bis zu 40 verschiedene Tageszeitungen.

[74] Siehe hierzu HENNINGSEN 1985.

Kosmische Polarlichter in der Dunkelheit des langen Winters und die allgegenwärtige Mitternachtssonne des flüchtigen Sommers, Fjorde in gigantischen, gletscherbedeckten Gebirgsmassiven und zahllose Seen in endlosen, verschneiten Wälder – darin scheinen ganz selbstverständlich die Phänomene der nordischen Architektur ihren Ursprung zu haben: Licht, Wasser, Gestein und Holz. Die überwältigende Natur, eingedenk der länderspezifischen Topografie, schuf eine magische Interdependenz: das eigene, sei es national oder supranational, und das fremde Verständnis vom Norden, modern formuliert: Identität und Image, haben eine gemeinsame Invariante – die Nordische Natur.

Schon die Analyse der Kunst- und Nationalmuseen Nordeuropas (siehe Kap. C) weist auf ein damit in Relation stehendes, nicht ganz so offensichtliches Phänomen hin: die »Bellevue« auf die nördliche Natur mit dem Grün der Landschaft und dem Blau des Meeres. Das Spektrum dieser Lokalisation auf dem urbanen Terrain mit dem impliziten Niveau der exponierten Lage reicht von den tradierten renaissancistischen Formen des Stadtpalastes und dem Schloss im Park bis zu dem von Stadtgrün umgebenen Museum. Die schon bei den historistischen Bauten exponierte Position der Metapher »Natur« in der nordischen Museumsarchitektur kulminiert in den Freilichtmuseen, eine originäre skandinavische Tradition eröffnend. Auch wenn die Freilichtmuseen in ihrer Art nicht den Kunstmuseen, sondern den ethnografischen Museen zuzuordnen sind, sind sie mit ihrer offenen Struktur und der Inszenierung der Architektur in einer naturnahen Landschaft eine kaum zu überschätzende Antizipation zukünftiger Konzepte für die nordischen Museen der Moderne. Nicht nur unter diesem Aspekt war in den 1950er-Jahren das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* ein Meilenstein – die Bewunderung für die harmonische Synthese von Natur, Architektur und Kunst ist bis heute geblieben.[75] Die Architekten hatten mehrere Wochen den naturnahen Ort Louisiana meditativ erspürt , Licht und dem Lauf der Sonne auf dem Areal mit seinem wunderschönen Rasen, alten Bäumen, einem kleinen See und einem einzigartigen Blick über den Sund verfolgt, um dann das architektonische Repertoire für die Museumsgebäude zu präzisieren. Lichtdurchlässiges Glas bekam jetzt als Material eine paradoxe Dominanz – es sollte die Grenze zwischen Äußerem und Innerem aufheben.

Das optimale Licht wurde schließlich mit dem *Nordjyllands Kunstmuseum* von Alvar Aalto zur *Conditio sine qua non* für ein modernes Kunstmuseum.[76] Alvar Aaltos geniale Idee basierte auf einem einfachen Naturphänomen: Licht aus unterschiedlichen Himmelrichtungen weist verschiedene Charakteristika und unterschiedliche Einfallswinkel auf, ergo bedarf es eines asymmetrischen Licht- und Beleuchtungssystem. Dieses Naturphänomen gilt überall auf der Welt, doch es musste wohl im dunklen Norden zuerst entdeckt werden. »Licht: In einer Ausstellungshalle einer Kunstgalerie ist Licht genauso

[75] Siehe Kap. D.II.4.1.
[76] Siehe Kap. D.II.4.2.

bedeutsam wie die Akustik in einer Konzerthalle«.[77] Licht in vielerlei Variationen, wobei natürliches Licht immer die Priorität hat, selbst opulente Lichtinszenierungen sind heutzutage Ausdruck einer modifizierten modernen Identität und verlangen nach Glas und Glasarchitektur – beides kaum in Affinität mit dem rauhen Klima des Nordens und der ursprünglichen Tradition.

Mit der stark an Unabhängigkeitsbestrebungen gekoppelten Nationalromantik begann ein anderes, für den Norden tyisches Material seinen unaufhaltsamen Aufstieg bis in die skandinavische Moderne: Holz. Dieses in unvorstellbaren Mengen und lokal typischer Vielfalt vorhandene Material begleitete in Skandinavien den Weg, Gesamtkunstwerke in einer neuen Formensprache zu schaffen. Dieser Weg war wegen der Nähe zur Natur und der ethnischen Tradition potenziell bereits geebnet, in Finnland hatte sich die Holzarchitektur sogar gegen die klassizistische Repräsentationsarchitektur behaupten können, und so ordnen sich neben der Architektur auch die Innenarchitektur, Möbel und Gebrauchsgegenstände, einer künstlerischen Leitidee unter. In dieser Entwicklungslinie stehend, sind die »klassisch skandinavischen« Architekten und Designer ohne ihre innovativen, jegliche rustikale Attitüde negierenden Kreationen aus Holz schlechterdings nicht vorstellbar. Die traditionelle Holzarchitektur, die im genuin nordischen Profanbau so dominant war, hatte in ihrer Totalität nicht immer ein Echo: Ein Kunstmuseum ganz aus Holz gibt es im Norden nicht, doch in differenzierter Art und Weise wurde es auch dort immer wieder neu interpretiert und integriert. So wird das Material in Aalto Œuvre sogar zu einem Charakteristikum: naturfarbene Kieferleisten, als Rippen angeordnet, beschreiben eine freie, gewellte Form und mit dem formal ästhetisches Detail ein architektonisches Prinzip kreierend.[78] In *Louisiana* ist es dann eine wundervolle Erfindung von Poul Kjærholm, dem dänischen Möbeldesigner und Architekten: dünne Streifen von Ahornholz bilden ein filigranes und durchsichtiges Geflecht der Sitze, das dem ganzen Konzertsaal eine beschwingte Leichtigkeit verleiht. Dieses Prinzip sich durchkreuzender Holzelemente wiederholt sich im Großen auf dem Dach, wo sich Nussholzträger mit Stahlankerzugstangen über beide Richtungen erstrecken.

Die Architekten Bo und Wohlert setzten die Priorität, dass sich die Konstruktion des *Louisiana Museum for Moderne Kunst* im Einklang mit seiner visualisierten Idee befindet: Ein »Fachwerk aus Holz und Licht«. Und so betreten die Besucher auch Flure aus dunkelroten Backsteinen, die Decke weist eine Holztäfelung auf und dazwischen befinden sich doppelte Fensterscheiben, die direkt in dunkel gebeizte laminierte Holzpfeiler eingebaut sind.

Stab- und strapazierfähiges Hirnholz als Fußbodenmaterial in einigen Ausstellungsräumen und für die Fußgängerbrücke gehören 1993 in *Bornholms Kunstmuseum* schon ganz selbstverständlich zu einem Spektrum lokal typischen

[77] (Orig.-Zit.: »Ljuset: I en utställningshall, et konstmuseum är ljuset lika vigtigt som akustiken i en konsertsal.«), zit. nach BAK 1999, S. 14.
[78] Siehe hierzu u. a. das *Alvar Aalto-museo* Kap. D.II.3.2.3.

Baumaterialien.[79] Die als typisch geltenden skandinavischen Materialien, wie Ziegelstein, Zink, Granit, Holz und mittlerweile natürlich Glas, werden für das *Bornholms Kunstmuseum* verwendet, der »Fauxpas mit dem undemokratischen Marmor aus dem italienischen Carrara« beim Bau von Aaltos *Nordjyllands Kunstmuseum* sollte sich nicht wiederholen und auch das ist Rezeptionsgeschichte, des prozessualen Charakters der kulturellen Identität.

B.II.1 ›Natur‹ als Corporate Identity eines supranationalen Nordens: die Architektur der Nordischen Botschaften in Berlin

Am Ende des 20. Jahrhunderts erfuhr die Nordische Natur als Missing link kultureller Identität des supranationalen Nordens ihre internationale Akkreditierung. Architektonisch wurde das nordeuropäische Bündnis durch das Bauensemble der Nordischen Botschaften in Berlin als quasi weltpolitisches und globales Bekenntnis demonstriert und das komplexe Ideenkonstrukt musste dementsprechend adäquat symbolträchtig realisiert werden. Europa wurde durch eine Jury, die Repräsentanten aus den nordischen Ländern und des Berliner Senats einschloss, mittels eines Architekturwettbewerbes nach seinem Bild des Nordens befragt und das 222-fache Echo war: Natur, Natur, Natur. Diese simple Reaktion wurde durch die Preisträger des europäischen Architekturwettbewerbs, das österreichisch-finnische Architektenteam Alfed Berger und Tiina Parkkinen, in dem originellen Konzept einer Wald-Metapher[80] paraphrasiert: Ein 230 langes und 15 Meter hohes Kupferband aus 4 000 vorpatinierten, deshalb von Anfang an grünen Lamellen, bildet das hervor- und zurücktretende Dickicht, hinter dem die Nordischen Botschaften verborgen liegen.[81] Wie durch die Zweige eines Baumes kann man durch die bewegten Lammellen hier und da die Architektur erahnen – ein sich ständig wandelndes Erscheinungsbild. Am Tag dringt das Licht hinein und in der Nacht leuchten unzählige Lichter aus dem Grünen heraus, die Grenze zwischen Außen und Innen verwischend. Die Wald-Metapher korrespondiert mit dem gegenüber befindlichen Tiergarten und die Patina des Kupferbandes weckt Assoziationen zur profanen und sakralen Repräsentationsarchitektur Berlins. Das Kupferband schließt die Enklave in Form eines Kreissegmentes jedoch nur von zwei Seiten ein: Auf der südlichen, einer geraden Seite des exklusiven Grundstücks gegenüber der Mexikanischen und Syrischen Botschaft, ist das Kupferband offen und gibt die Sicht auf das an der kurvenreichen Innenwand angeordnete und dazu hart kontrastierende kubistische Gebäudeensemble frei. Die Superstruktur des Ensembles ist ein geografisches Schema der pannordischen Sphäre: Die Reihe der Kanzleigebäude beginnt im Südwesten mit Dänemark. Über das sich im Nordwesten verlierende Island folgen im Norden Norwegen, dann schon mehr östlich Schweden und endlich südöstlich Finnland. Und um

[79] Zum *Bornholms Kunstmuseum* siehe Kap. D.III.3.
[80] Jørgen Skov: Die Intension von Berger/Parkkinen: »Das Kupferband wirkt wie eine Landschaft, hinter der die einzelnen Gebäude sichtbar werden.«, in: *Living Architecture*, Nordic Embassies, [S. 2-4, hier S. 3.].
[81] Abbildungen zu den Nordischen Botschaften siehe *Living Architecture*, Nordic Embassies sowie [www.nordischebotschaften.org (26.10.2007)].

die nordische Idee über die Botschaftsgrenzen hinweg nicht nur architektonisch kommunizieren zu können, wurde im äußersten Südosten des gemeinschaftlichen Territoriums (in geopolitischer Analogie zum Niemandsland zwischen dem Norden und Europa) mit dem Felleshus (deutsch: Gemeinschaftshaus; englisch: Pan Nordic Building) ein Ort und Symbol für den weltoffenen Ideentransfer geschaffen. Über einem unregelmäßigen viereckigen Grundriss erhebt sich der von der Materialkombination Ahorn-Glas geprägte prismatische Baukörper. Die den Rhythmus des Kupferbandes aufnehmenden Holzpaneele wechseln mit sehr schmalen Glasflächen, sodass alternierend umlaufende horizontale Bänder dominieren. Wenn das Gebäude am Abend strahlt, lösen sich die Gebäudekonturen auf, und der massive Baukörper scheint zu schweben. Hinter einer die Holzfassade auch am Tag auflösende, vertikal ausgerichtete fünf Sechstel der Gesamthöhe des Gebäudes einnehmenden Glasfront ist das gebäudehohe Foyer. Auch dieser ist tagsüber ein lichtdurchfluteter, nachts ein von innen leuchtender Raum. Dem Publikum öffnen sich über dem Foyer ein Auditorium für Konzerte, Lesungen, Filmvorführungen und Konferenzen, Ausstellungsräume, Tagungsräume, eine große Terrasse und eine nordische Kantine. Im Innern des Gebäudes erweitern der sichtbare Beton der Baustruktur und der Stahl der Treppenkonstruktion die Palette um die für die heutige internationale Architektur bestimmenden Materialien. Das »nordische Interieur« wird dann mit Designstücken aus allen fünf nordischen Ländern realisiert.

Die übergeordnete Disposition des gesamten Areals samt dem Gemeinschaftshaus findet sich in den individuell unter nationaler Regie entworfenen und gebauten Botschaftsgebäuden bei den korrespondierenden Gebäudefluchten. In den Gebäudehöhen gibt es kein geografisches Pendant: Dänemark ist eigentlich nicht hoch und Norwegen ist am höchsten. Hier existiert nur das politische Pendant typischer skandinavischer Nivellierung, alle Botschaftsgebäude sind gleich hoch, keines erhebt sich über die anderen. Der ansonsten im Norden jedoch ausgeprägte Hang zur Individualität wird keinesfalls verleugnet; die in nationalen Wettbewerben gekürten Architekten spielen innerhalb ihrer vorgezogenen Linien ein opulentes Form- und Farbenspiel. Das architektonische Repertoire traditioneller und zeitgenössischer Architektur und durchaus auch ausgefallene Naturmaterialien werden in die fünf Konzepte integriert: Ein Fanal für Individualität und letztendlich für nationale Identität. Mit dem die eigene Architektur interpretierenden Satz »Die einfache und schlichte Architektur des finnischen Kanzleigebäudes ist ein Spiegelbild der finnischen Identität.« benennt der Hausherr summarisch die Intension.[82] Die klare Form des über einem unregelmäßigen Viereck erbauten Glaskörpers ist vollständig mit Lärchenjalousien verkleidet. Die Lärchenjalousien sind hochrechteckige Rahmen aus Aluminium, in denen die Lamellen voneinander einen relativ großen Abstand haben; die direkte Sonneneinstrahlung wird verhindert und das Resultat ist eine reizvolle mit den wechselnden Lichtverhältnisse sich ändernde halbtransparente Fassade. Der Aluminiumrahmen setzt den Akzent auf Hightecharchitektur und die Patina, die silbergraue Farbe, die das Lärchenholz im Laufe der Zeit annimmt, wurde von den

[82] Finnische Botschaft Berlin: http://www.finnland.de/kannel/GER/.

Architekten im Konzept berücksichtigt. Jedes einzelne der Elemente, die in vier horizontalen Reihen übereinander angeordnet sind, kann geöffnet und geschlossen werden, belebt die uniforme Fassade und fragmentiert das monotone Erscheinungsbild. Das Innere birgt eine moderne Interpretation uralter finnischer Tradition: In einem dem Zentralraum zugeordneten kleinen Hof wächst eine Eberesche. Die Ikonografie verweist auf den heiligen Baum der finnischen, der nordischen Mythologie. Als ein etwas profanes, aber vielleicht dafür weltweit bekanntestes finnisches Kulturgut überhaupt darf die Sauna nicht fehlen. Der mit Aluminiumplatten verkleidete Treppenlauf; die unbehandelte Betonstruktur; die von gelochten, galvanisierten Stahlplatten gebildete, aufgehängte Decke; die Birke furnierten Kabinette und das schwarze Linoleum auf den Böden gehören zur Materialpalette und immer wieder Glas: lichtdurchlässige Büroraumwände ermöglichen, dass diffuses Licht die sonst dunkle Lobby erreicht. Unnötig zu sagen, dass alle Möbel von finnischen Designern gestaltet und das Interieur *in extenso* die Tradition und hohe Kunstfertigkeit des finnischen Umganges mit Holz demonstriert.[83]

Über dem Grundriss in Form eines angenäherten Kreissektors erhebt sich das schwedische Botschaftsgebäude zwischen der finnischen und der norwegischen Botschaft. Symbolträchtig ist wiederum die Verwendung des Materials in der Fassade, diesmal mit geologisch-geografischem Pendant: Die der finnischen Botschaft zugewandte Seite wird von horizontal angeordneten, weißen Norrvange Kalksteinbahnen gebildet; die der norwegischen Botschaft zugewandte Glaswand wird von polierten, schwarzen Granitplatten akzentuiert.[84] Der schwedische Kalkstein war seit dem Mittelalter ein bekanntes Handelsgut in der gesamten »Kontaktzone Mare Balticum«: Sakrale und profane Bauten in vielen Jahrhunderten geben darüber Zeugnis. Und nun führt eine halbhohe, geschwungene Wand aus diesem massiven Kalkstein in das schwedische Kanzleigebäude, die kubistische Strenge des Baukörpers mildernd. Die Kalksteinwand, die an der Spitze des Gebäudes ihren Ausgang nimmt und dann kontinuierlich aufsteigt, führt in den mit Birkenplatten verkleideten zentralen Raum mit einer raumbeherrschenden, spiralförmigen, aus Birkenfurnier gefertigten Treppe, die in ihrer hypermodernen Adaption einer barocken gedrehten Säule auf schwedische Architekturtraditionen anspielt. Alle sichtbaren Oberflächen sind von überragender Qualität, mit gebeizter Birke verkleidet; das dominierende Material im Inneren kann auch als eine Hommage an die schwedische Handwerkstradition gesehen werden. Ein unterhalb des Handlaufs eingearbeiteter Kupferstreifen ist ein dezenter Hinweis auf das große »alle vereinende« Kupferband. Trotz aller Relationen zu den eigenen Traditionen und Naturmaterialien entstand im Kontext aktueller architektonischer und technischer Entwicklungen ein zeitgenössischer Repräsentationsbau. Die äußere Fassade wird im Erdgeschoss von einer Reihe schlanker Säulen getragen; darüber befinden sich lange, opalgetönte Fensterbänder, die zehn Zentimeter vor die Kalksteinplattenoberfläche eingehängt und die dann wiederum

[83] Zur finnischen Botschaft siehe *Living Architecture*, Nordic Embassies, [S. 3, 18-25].
[84] Eine von den Architekten erwähnte Relation zur taoistischen Philosophie mit der Yin-Yan-Symbolik wirkt dagegen wie eine Überinterpretation. Siehe ebd., [S. 26-35, hier S. 33].

ihrerseits waagerecht von opaken Blendschutzwänden aus Glas gegliedert werden. Dieses ausgeklügelte System ermöglicht eine optimale Ausleuchtung der Arbeitsräume und zeigt ganz nebenbei eine schwedische Domäne in Architektur und Design: die Ergonomie als Wissenschaft einer zu humanisierenden Arbeitswelt. Unter dem Aspekt der traditionellen Arbeit des Menschen in der Natur lässt sich auch die sonst nur vom Schiefer her bekannte Struktur sich überlappender Granitplatten, deren Kanten von Hand behauen sind, interpretieren.

Auf der Suche nach einem passenden visuellen Ausdruck ihrer Identität taten sich die Norweger besonders schwer: Ein etwa 120 Tonnen schwerer, 5 Meter breiter und bis zu 70 Zentimeter dicker, grauer Granitstein nimmt mit über 14 Metern die gesamte Höhe der Südwand ein. Der Monolith, selbstverständlich aus Norwegen, wurde auf der nach außen gerichteten Seite in seinem natürlichen, das meint aus dem norwegischen Gebirgsmassiv herausgebrochenen Zustand belassen. Auf der nach innen gerichteten Seite wurde die ebene Oberfläche eingeebnet, Spuren der Natur und der »modernen Steinmetze« mit ihren gewaltigen Maschinen sinnlich erfahrbar belassen. Diese durch ein davor befindliches Wasserbassin dramatisierte und dazu mit einer prononcierten Vertikalität betonte Südfassade ist eine zu Architektur gewordene Fjord-Metapher. So wie sich das Gebirgsmassiv und die Fjorde zwischen Europa und Norwegen schieben, so steht dieses architektonische Element zwischen dem (quasi europäischen) Außenraum und dem norwegischen Innenraum. In äußerstem Kontrast zu dem gewaltigen Monolithen stehen die beiden filigran wirkenden Glasfassaden des über einem trapezförmigen Grundriss sich erhebenden Kanzleigebäudes. Diese östlichen und westlichen völlig verglasten Wände werden horizontal durch vorgesetzte und etwas geneigte Blendschutzlamellen, wiederum aus opakem Glas, gegliedert. Die aufkommenden kühlen Assoziationen rufen schnell Bilder norwegischer Gletscher und eiskalter Polarmeere mit dahin treibenden Eisschollen hervor. Um einer Überinterpretation vorzubeugen: Der Architektur und dem Design für die norwegische Botschaft gingen mehrere soziale Studien voraus, um optimale Arbeits- und Lebensbedingungen für alle Mitarbeiter der Botschaft zu erreichen: Korridore, Lobbys und Konferenzbereiche sind unter dem Aspekt des Tageslichts und maximaler Bewegungsfreiheit gestaltet.[85] Und dennoch: Nach soviel Kühle wandelt sich das Bild im Inneren: Ein Gartenatrium im Norden des Gebäudes als Reminiszenz an Norwegens lebendige Flora einerseits und andererseits die Verwendung von Holz bei einer sparsamen Möblierung und einer warmen Farbpalette im Interieur, lassen den äußeren Eindruck fast vergessen. Klarheit und Reinheit sind die beiden Prämissen des architektonischen Konzeptes mit einem Formenrepertoire, das keine überflüssige Dekoration kennt: eine gediegene Atmosphäre. Hier wird norwegische Kulturtradition in zeitgenössischer Adaption zelebriert und demonstriert, wie einfach sich aktuelle internationale und norwegische Architekturtendenzen mit ihrer Individualität und Direktheit paaren.

Island ist auf dem Globus kaum auszumachen und mit dem Kanzleigebäude in Berlin ist es auch nicht viel anders. Dem an der geöffneten Seite der Nordischen Botschaften

[85] Zur norwegischen Botschaft siehe ebd., [S. 36-39].

Vorübereilenden wird sie nicht einmal ins Auge fallen. Das beinahe versteckt liegende L-förmige Kanzleigebäude passt sich in das kleine Botschaftsareal in Form eines verzerrten Kreissektors entlang der beiden geraden Seiten ein. Das Gebäude teilt sich in den Arbeitsflügel und den Serviceflügel. Der zwischen der L-förmigen Botschaft und dem konvexen Kupferband eingeschlossene Raum wird zum über und über mit großen, selbstverständlich isländischen Lavasteinen bedeckten Atrium. Das ambivalente Kunstobjekt, amorphe Lavasteine, die von unten mit rot-orangenem Licht illuminiert werden, provoziert geradezu die dramatischsten Interpretationen. Eine sehr schlichte und geologisch unverfängliche Variante wäre: Island ist eine Vulkaninsel. Eine politische in der diplomatischen Sphäre angesiedelte Variante liegt nahe: Der isländische Botschafter lebt auf einem Vulkan. Und zu guter Letzt eine geopolitische und globale Variante: Die Menschheit tanzt auf dem Vulkan. Die Intention des Gesamtkonzeptes für die Botschaft war die Präsentation von isländischem Design und Handwerkskunst. Bis ins kleinste Detail wurde das Interieur von Isländern entworfen und produziert. Entsprechend der Traditionen dieser kargen Insel finden sich an der Außenseite des Service- und des Empfangsflügels ganz unprätentiös gewellte Wandflächen aus Sichtbeton als »a paraphrase of the Icelandic building tradition of corrugated metal siding«[86]. Aber *vanitas vanitatum*: Auf der Suche nach der derzeitigen isländischen Identität musste im Angesicht des gigantischen Monolithen des Nachbarn soviel Demut vor den eigenen Traditionen kapitulieren. Die nur von wenigen, relativ kleinen und monoton angeordneten Fenstern und dem im Sockelgeschoss befindlichen Empfangsbereich unterbrochene Fassade mit isländischem Líparít, einem nie zuvor in der Baubranche verwendeten Material, verblendet. Exklusiver geht es kaum, denn Líparìt existiert zwar in einigen Gebieten auf Island, aber nur ein Ort im südöstlichen Island konnte dieses Material mit einer Konsistenz liefern, die es ermöglichte, die großen Blöcke in kleine Formate für die Verblendung zu schneiden. Líparìt ist so selten, dass, da die Exploitation strengstens untersagt ist, von dem fast schon mythischen Urgestein nur Fragmente, die aus dem Berg gefallen waren, verwendet werden durften. Die gesammelten Steinfragmente wurden auf Trailern nach Reykjavík transportiert, in Klötzer geschnitten und auf die lange Seereise geschickt, bevor sie nach Berlin transportiert wurden. In Deutschland wurde der Líparìt, hier nun wiederum ganz unprätentiös als völlig unbekannter Baustoff deklariert, in den technischen Laboren zahlreichen Tests und Versuchen ausgesetzt und schließlich mit »deutscher Gründlichkeit« in die DIN-Normen eingefügt und für die Verwendung als Baumaterial freigegeben.[87] Eine enorme Anstrengung musste aufgewendet werden, um »ein junges, dem Quarzporphyr entsprechendes Ergussgestein (nach den Liparischen Inseln im Mittelmeer)« in seiner isländischen Individualität von rotem Ryolith[88] als kleines Steinchen dem Mosaik nationaler Identität hinzuzufügen.

[86] Palmar Kristmundsson: Embassy of Island, in: ebd., [S. 40-47, hier S. 44].
[87] Ebd., [S. 42].
[88] Ryolith ist in den verschiedenfarbigen Strängen von Lavaströmen aller Kontinente zu finden.

Das Pathos naturverehrender nordischer Völker lässt sich mit dem äußeren Erscheinungsbild des dänischen Kanzleigebäudes kaum in Einklang bringen. Dänische Identität aber lässt sich allemal in der Fassade aus rostfreiem Stahl ausmachen: In Nordeuropa schufen die Wikinger der frühgeschichtlichen Eisenzeit eine wahrhaft eherne, inzwischen älteste noch amtierende Monarchie der Welt. Da aber Dänemark vor allem auch eine sehr tolerante und avantgardistische Demokratie ist, sind die Stahlelemente mit Langlöchern perforiert – wie eine industriell gefertigte Hightecharchitektur. Die Intention der Architekten war es, ein Gebäude zu konzipieren, dass die Würde einer Königlichen Dänischen Botschaft und eine helle, leichte und lebhafte Umgebung, »that captures the essence of the Danish spirit«[89], repräsentiert. Seit dem Shakespeareschen Drama ist die Beschäftigung der Dänen mit dem »Geist« zu einem geflügelten Wort in aller Welt geworden und die Mutmaßung liegt nahe, dass sie auch die Suche nach der eigenen Identität ist. Die stählerne Fassade wirkt durch die Myriaden an kleinen Öffnungen bemerkenswert durchsichtig und die in verschiedenen Bereichen aufklappbaren Stahlelemente sorgen für ein subtiles Spiel von Licht und Schatten. Ein sehr hoher und sehr breiter, weit über den Eingang hervorragender Balkon, an dessen Brüstung das Königliche Dänische Wappen prangt, durchbricht die Monotonie der Fassade. Und den vorübereilenden Passanten präsentiert sich eine vertikal halbierte Front: eine stählerne und eine gläserne Seite, »demokratische« Transparenz symbolisierend. Das sich über einem lang gestreckten sechseckartigen Grundriss erhebende Volumen ist zweigeteilt – auch der Form nach. Der eine Teil des Kanzleigebäudes folgt der Kurvatur der externen Kupferwand, sodass man sogar innerhalb der Botschaft an die charakteristische äußere Form, das vereinende Kupferband, erinnert wird. Die gebogene innere Wand ist als durchsichtige Lamellenwand aus Holz realisiert, die sich über die ganze Länge der westlichen Seite des Gebäudes erstreckt. Die wellenförmige Holzwand ist sanft zur Mitte geneigt und dadurch wird die trennende panoptische zentrale Halle an einer Stelle bis zu einem Spalt verengt und eine dynamische Spannung zwischen den Baumassen erzeugt. Der andere Teil des Kanzleigebäudes kontrastiert mit seiner streng definierten prismatischen Form das Weiche und Fließende. Durch die zentrale Halle, das Herz der Botschaft, führt eine Jakobsleiter zu allen Etagen und versetzt angeordnete Brücken kreuzen den Raum, um eine Verbindung zwischen den Büros herzustellen. Auf den Brücken kann man aber auch einen Moment innehalten und sich zu einem Exkurs über die lange Tradition der dänischen Seefahrt inspirieren lassen, um dann gleich wieder in der schonungslosen Realität industriellen Bauens anzukommen: die Brücken und Treppen sind aus weiß gestrichenem Spritzbeton mit den typisch gerundeten Kanten gefertigt. Ein symbolträchtiges tiefes Rubinrot wird sowohl großflächig auf den Wänden als auch für die rückseitige Wand der Regale verwendet. Und selbstverständlich spielt das Licht, das natürliche wie auch das künstliche, eine extraordinäre Rolle in der dänischen Architektur. Alle Büros wurden entlang der Fassade platziert und die zentrale Halle wird durch die großen weiten

[89] Lars Frank Nielsen/Kim Herforth Nielsen: Royal Danish Embassy, in: *Living Architecture*, Nordic Embassies, [S. 48-59, hier S. 49].

Fensterflächen mit Sonnenlicht erhellt. Bei der Wahl der Lichtinstallationen, die sowohl an der Wand montiert als auch an dünnen Drähten unter den Brücken aufgehängt sind, griff man auf das Repertoire der Designlegende Arne Jacobsen zurück.[90] Arne Jacobsen prägte mit seinen epochalen Entwürfen das klassische skandinavische Design. Und nicht zuletzt verhalf er dem Edelstahl zum weltweiten Erfolg im Interieur. Die auf eine exponierte dänische Designtradition hindeutenden Lichtinstallationen schaffen eine Balance zwischen Neu und Alt und stehen auch für kulturelle Kontinuität als Ausdruck historischer Identität, nicht vergessend, dass es auch die Intention war, dass die Botschaft die exzeptionellen Leistungen der dänischen Nation auf dem Gebiet von Architektur, Design und Technik repräsentieren soll.

Umso selbstverständlicher im öffentlichen Diskurs und selbst auf diplomatischer Ebene[91] die skandinavischen oder auch die nordischen Länder als eine Gemeinschaft angesehen werden, desto kontroverser, scheint es, werden die Diskussionen zu den Universalien in den relevanten Disziplinen der Wissenschaften geführt. In dem Buch »Skandinavische Architektur« definiert Christian Norberg-Schulz die Generalia unter dem Aspekt der Architektur- und Kunsttheorie[92], den Sinn der Verwendung von Begriffen wie Norden oder Skandinavien, »nordische« oder »skandinavische« Welt analysierend und mittels architektonischer Exempel aus Dänemark, Norwegen, Finnland und Schweden die Divergenzen und auch die Konvergenzen demonstrierend. Und der Autor konstatiert, dass Komplexität und Differenzen aller unter dem Begriff Norden zusammengefassten Länder zwar bei genauer Betrachtung der länderspezifischen Topografie und Historie deutlich, von außen jedoch kaum wahrgenommen werden. *In summa* sind die individuellen Architekturmerkmale der nordischen Länder Variationen eines Themas: die »antiklassische Form, die Negation der statischen Form, der geometrischen Regelmäßigkeit und der eindeutigen klassischen Typen«.[93] Unter diesem Aspekt eröffnet sich die Möglichkeit, dass die skandinavischen Länder trotz aller Differenzen eine nordische Sphäre mit einer eigenen Identität formen. »Mit ihren landschaftlichen Eigenheiten, ihrer Offenheit und ihrer Dynamik stellen sie zudem eine Alternative zur klassischen Welt des Südens dar – eine Alternative, die heute vielleicht von besonderer Bedeutung ist«.[94]

---

[90] Siehe ebd., [S. 58]: ursprünglich von Arne Jacobsen um 1935 für das Rathaus in Aarhus entworfen.
[91] Jørgen Skov benutzt sogar die Metapher der »nordischen Familie«. Siehe ebd., [S. 2].
[92] Siehe NORBERG-SCHULZ 1993.
[93] Ebd., S. 13: »So lehrt Finnland uns die Organisation des topologischen Raums, Schweden die Einbeziehung gemischter typologischer Erinnerungen, Dänemark die Pflege einer ›abstrakten‹ Ordnung und Norwegen die Verkörperung dynamischer Kräfte. Alle diese Lektionen setzen eine Negation der statischen Form, der geometrischen Regelmäßigkeit und der eindeutigen klassischen Typen voraus. Nur so läßt sich verstehen, daß die skandinavischen Länder trotz aller Unterschiede eine gemeinsame nordische Welt bilden.«
[94] Ebd.

C. Kunst- und Nationalmuseen Nordeuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zu ihrer Wirkmächtigkeit im 20. Jahrhundert – Zur Vorgeschichte der modernen Kunstmuseen

Den Einfluss, den die nationale Neufindung im Lichte der nordischen Nationalromantik als ein konfliktärer Prozess kultureller Identitätsfindung des Individuums und der Gesellschaft auf die Neuordnung und Neugründung zahlreicher historischer Museen und Kunstmuseen im Norden Europas hatte, wird im folgenden Abschnitt thematisiert und an prägnanten Museen exemplarisch dargestellt. Stringent der Chronologie folgend, beginnt diese Darstellung mit einem ganz besonderen Museumstyp: dem »autopoietischen« Museum.[95] *Thorvaldsens Museum*, 1848 eröffnet, war das erste »reine« Kunstmuseum in Kopenhagen und das erste Museum, das einem einzigen Bildhauer gewidmet war.[96] Dieses museale Grabmonument war von einer so ausdrucksstarken nationalen Symbolik erfüllt, dass es alle weiteren Museen dieses Typs im 20. Jahrhundert inspirierte. In allen vier nordischen Ländern lassen sich, *nolens volens*, da die Schar herausragender Künstler im Norden immer gering war, »autopoietische« Museen vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden, die dann auch im Kapitel D behandelt werden.[97] In die Betrachtung der Nationalmuseen als Orte der Genese und Konstituierung nationaler kultureller Identitäten sind die vielfältigen, oft auch kontroversen Tendenzen in dieser Frühphase der nationalen Museumsarchitektur einbezogen. Nationale und europäische Bautraditionen werden in ganz unterschiedlichen Konstellationen für die Visualisierung der Idee von »einer Nation« instrumentalisiert. Die exponierte Position der Metapher »Natur« in der nordischen Museumsarchitektur zeigt sich schon bei den historistischen Bauten, setzt sich variantenreich fort und kulminiert in den Freilichtmuseen, eine originäre skandinavische Tradition eröffnend. Das kulturelle Normativ als Grenze für die identitätsstiftende Funktion der Kunst wird rezeptionsgeschichtlich bei der Ausmalung des *Nationalmuseum* in Stockholm durch Carl Larsson und die ästhetische Grenzüberschreitung stilistisch beim *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki prononciert analysiert.

Die Historie der Museumsarchitektur als eigenständige Bauaufgabe begann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.[98] Die privaten Sammlungen von Kunstobjekten und wissenschaftlichen Exemplaren in Kunst- und Wunderkammern, Raritäten- und Kuriositätenkabinetten oder Galerien waren Annexe oder integraler Part bereits existierender Architektur mit einer konsistenten Formensprache. Selbst nach der Emanzipation des Museums aus diesem architektonischen Kontext orientierte sich das

[95] Newhouse nannte diesen Museumstyp »Museum als Monographie«. Siehe NEWHOUSE 1998, S. 74-101, Kap. 3: Das Museum als Monographie; HASKELL, Francis: The Artist and the Museum. in: New York Review of Books, 3. Dezember 1987, S. 38-42. Für die elaborierte Neuschöpfung »autopoietisches Museum« als Bezeichnung für diesen Museumstyp dankt die Verfasserin dem Kunsthistoriker Torsten Knuth.
[96] Siehe hierzu Kap. C.I.
[97] Siehe hierzu Kap. D.II.3.
[98] Siehe hierzu PLESSEN (Hg.) 1992; PLAGEMANN 1967; BJURSTRÖM (Hg.) 1993.

autonome architektonische Gebäude an den Bau- und Raumformen des Palast- und Schlossbaues. Die zwei bedeutendsten Vorläufer der modernen Museumsgebäude, die *Villa Albani* (1763) von Carlo Marchionni (1702–1786) für Kardinal Alessandro Albani (1692–1779) und das *Museum Fridericianum* (1779) in Kassel, entworfen von Simon Louis Du Ry (1726–1799) für Frederick II. (reg. 1760–1785), waren beide im spätbarocken Stil erbaut worden, unterschieden sich jedoch in der Konzeption. Während die *Villa Albani* dem Ausstellen von Antiquitäten vorbehalten war und somit als ein frühes Beispiel eines spezialisierten Kunstmuseums angesehen werden kann, war das *Museum Fridericianum* mit seiner Bibliothek und den verschiedenartigen Sammlungen von Kuriositäten und Kunstwerken noch ein enzyklopädisches Museum.[99] Ein ebenso entwicklungsgeschichtlich bedeutsames reines Kunstmuseum war das schon erwähnte, um 1770/76 unter dem Pontifikat von Clemens XIV. begonnene und unter dem von Pius VI. 1781 vollendete *Museo Pio-Clementino* in Rom. Der architektonische Entwurf von Alessandro Dori (1702–1772), Gaetano Marini (1742–1815), Michelangelo Simonetti (1724–1781)[100] und Giuseppe Camporese (1763–1822)[101] wurde zum Nonplusultra für die nachfolgenden Architektengenerationen. Als Teil des Vatikanischen Palastes wies das *Museo Pio-Clementino* ein differenziertes Interieur auf, das mit den darin ausgestellten Kunstwerken der Sammlung stilistisch korrespondierte. Die Architekten des *Museo Pio-Clementino* adaptierten nicht einfach eine tradierte Gebäudestruktur, sondern erzeugten mit der repräsentativen Treppe, der großen Eingangshalle, dem Kuppelsaal (einer dem Pantheon gleichen Rotunde), den einzelnen auf die Kunstwerke zugeschnittenen Raumformen und der Verwendung kostbarer Materialien zugleich die für das gesamte 19. Jahrhundert gültigen Kriterien für das autonome Kunstmuseumsgebäude; auch wenn bei der Ausgestaltung der Räume mit den Kunstwerken die Orientierung an den Prinzipien der *Villa Albani* dominierte. »Im Unterschied zur Villa Albani war das vatikanische Museum nicht von einem einzelnen Bauherrn als private Kunstsammlung geschaffen, sondern von der Kurie als Institution.«[102] Dennoch war der Besuch der Kunstsammlung nur *ad usum proprium*, »Gebildete« waren gern geladene Gäste.

Ein weiterer Meilenstein auf dem Weg hin zu den autonomen Kunstmuseumsgebäuden Europas waren die französischen Museumsentwürfe der Revolutionsarchitektur, die im Jahre 1778/79 erstmalig an der *Académie de Rome* von der Architekturklasse verlangt wurden.[103] Die Preisentwürfe von G. de Gisors und J.-F. Delannoy, die großen Entwürfe von E.-L. Boullée (1783) und Veröffentlichungen[104], u. a. von Durand (1803), Toussaint

---

[99] Siehe hierzu das einführende Kapitel »Die europäischen Vorstufen« in PLAGEMANN 1967, S. 11-15.
[100] Ebd., S. 14: Dass die Galleria della Statue unter seiner Leitung entstand, wird vermutet; bezeugt sind folgende Räume: Sala delle Muse (Inschrift 1782), Sala Rotonda, Sala a Croce Greca und die Treppenanlage.
[101] Ebd., S. 14: Er wurde 1786 zum vatikanischen Architekten ernannt. Folgende Räume und Architekturelemente werden ihm zugeschrieben: das Atrium, die Sala della Biga, die Eingänge zur Galleria dei Candelabri und zur Galleria dei Animali und das Eingangstor der Sala Rotonda.
[102] Ebd., S. 15.
[103] Ebd., S. 18. Zur Revolutionsarchitektur siehe GALLET 1983; STECKNER 1994; BOULLÉE 1987.
[104] Ebd., S. 21: Jean-Nicolas-Louis Durand: Précis des Leçons d'Architecture, Paris 1803-1804, 2. Aufl. 1817, S. 55-56, Pl. 11; Claude-Jacques Toussaint: Traité de Géometrie et d'Architecture théorétique et

(1812) und Vaudoyer/Baltard (1814) trugen dazu bei, dass die französischen Museumsentwürfe europaweite Ausstrahlungskraft erlangten und nachfolgende Architektengenerationen inspirierten. Das weitverbreitete, 1803 von Jean-Nicolas-Louis Durand herausgegebene Buch »Précis des leçons d'architecture« enthält den Entwurf eines Museums mit einer zentralen Rotunde und gewölbten, symmetrisch um vier Höfe gruppierten Galerien, der eine große Ähnlichkeit mit dem Museumsentwurf von Delannoy aufweist, was sich durch die Variation eines Grundtypus plausibel erklären lässt.[105] Alle Entwürfe stellen eine Anlage eines in ein Viereck eingeschriebenen Kreuzes oder ein bloßes Kreuz dar, die sich endgültig aus der alten architektonischen Bindung herausgelöst hat. Das geniale »französische« Grundschema hatte ein immenses Renommee und wirkte suggestiv wie ein Archetypus auf die europäische Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts.

Die Preisaufgabe »Museum« war schon im Europa des beginnenden 19. Jahrhunderts von großer Opportunität, auch im Norden: So forderte die Stockholmer Kunstakademie 1814 in einer Preisaufgabe den Entwurf eines Museums, deren Resultate jedoch nicht erhalten sind.[106] Ein »reines« Kunstmuseum wurde damals in Europa weder als Preisaufgabe von den Architekturakademien verlangt noch in einem architekturtheoretischen Buch veröffentlicht. Die Museumsentwürfe der Revolutionsarchitektur zeigten Gebäude, deren Präsentation in erster Linie eine lehrende Funktion hatte. Noch waren die Kunstsammlungen mit den wissenschaftlichen Sammlungen, den Bibliotheks- und Akademieräumen in einem Gebäude untergebracht und nahmen als Lehrmittel der Akademie denselben Stellenwert ein wie jede andere Sammlung.

Die Realisierung der idealen französischen Museumsentwürfe in einer konkreten dreidimensionalen Gestalt fand auf deutschem Boden statt – die Ära der monumentalen Museumsgebäude brach an. Nationales Prestige- und Präsentationsstreben im Gefolge der Französischen Revolution und der Befreiungskriege von 1814/15 führten zuerst in den Metropolen Berlin und München zur Verwirklichung von Museumszentren mit bisher unvorstellbaren Dimensionen. Die neuen Kunstmuseen, die *Glyptothek* in München (1816–1830, Leo von Klenze), das *Alte Museum* (1823–1830, Karl Friedrich Schinkel) und das *Neue Museum* (1843–1850, Friedrich August Stüler) in Berlin, prägten nicht nur das Erscheinungsbild der Städte; sondern der immanente Typus des öffentlichen Kunstmuseums antizipierte durch die spontane Akzeptanz bei den europäischen Architekten die Entwicklung des Kunstmuseums im 19. Jahrhundert. Der französische Archetypus ist unverkennbar: Nachdem Ludwig I. (reg. 1825–1848), König von Bayern, 1814–15 den Wettbewerb für die *Glyptothek* in München ausgeschrieben hatte, wählte er den von Leo von Klenze (1784–1864) vorgelegten Entwurf, der eine Miniaturisierung von

---

pratique simplifié, Paris 1812, S. 25-26, Pl. 11; Vaudoyer/Baltard: Grands Prix d'Architecture, Projets couronnés, Paris 1818.

[105] Vgl. ebd., S. 18-21, Abb. 10-14.

[106] MALMBORG 1941, zit. nach PLAGEMANN 1967, S. 363 (Anm. 32).

Durands großem Prototypen darstellte, aus.[107] Karl Friedrich Schinkels *Altes Museum* in Berlin bot dagegen eine originellere Interpretation von Durands Museumsentwurf. Schinkel (1781–1841) verschmolz klassische Motive zu einer neuen Synthese und kombinierte das Formenvokabular und die strukturellen Systeme griechischer und römischer Architektur (griechische Stoa, Kolonnaden, Gewölbe, Kuppeln)[108] mit Raum-Typen der Renaissance (Kabinette, Galerien), so die »klassischen Kriterien« des Museums formulierend: die »Kolonnadenreihe« im Vordergrund sollte »geziehmenden Abstand«, das »Haupttreppenhaus« sollte »Erregung und Neugier« und die »Rotunde« sollte »feierliche Stille« erzeugen.[109]

Schon vor Schinkel hatte Alois Hirt in den 90er-Jahren des 18. Jahrhunderts einen Entwurf mit einer dazugehörigen Denkschrift für ein Kunstmuseum in Berlin zur öffentlichen Diskussion gestellt. Die Motivation für den Entwurf kam aus der sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts schließlich überall in Deutschland durchsetzenden Idee vom Museum als Erziehungsanstalt für die Nation, die eine ästhetische Erziehung für jedermann propagierte.[110] Dieser Museumsgedanke wurde nach den Befreiungskriegen enthusiastisch wieder aufgegriffen. Karl Friedrich Schinkel reichte 1822/23 seinen Entwurf für den Museumsneubau ein, der die Mitglieder des Museumsausschusses und den König überzeugte und mit dessen Ausführung noch im selben Jahr begonnen wurde. Dass von dem architektonischen Gebäude des Kunstmuseums erwartet wurde, nicht nur Kunstwerke aufzunehmen, sondern dass es selbst ein Kunstwerk für Kunstwerke sein sollte, verdeutlicht ein zeitgenössisches Zitat: »[…] eine Kunsthalle [sollte] selber ein einheitliches, geschlossenes Kunstwerk sein. Als solches trägt es eine architektonische Idee in sich, die, aus der Bestimmung des Gebäudes erwachsend, sich nach außen abgerundet darstellen muß.«[111] In Berlin wurde die exponierte, nun auch autonome Stellung der Architektur des Kunstmuseums dadurch gewürdigt, dass im Sommer 1829 schon das leere *Alte Museum* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, Tausende neugierige Berliner, ihren Obolus zahlend, die Offerte nutzten, das Meisterwerk der Baukunst zu besichtigen und auch Schinkels Zeitgenossen verstanden das architektonische Gebäude als Kunstwerk.[112]

---

[107] Zur *Glyptothek* siehe einführend PLAGEMANN 1967, S. 43-64.

[108] Die ionische Ordnung der Hauptfassade erinnert an das *Erechtheion* in Athen und die Rotunde ist dem *Pantheon* in Rom entlehnt.

[109] Aus diesem Bautypus und seinen Kriterien entwickelte die nachfolgende Architektengeneration die Grundrissdispositionen für ihre Museumsbauten. Siehe PESCHKEN 2001; FORSSMAN 1981, S. 117-124; BÖRSCH-SUPAN 1992; RAVE 1960.

[110] FORSSMAN 1981, S. 114: Zitat aus Alois Hirts Denkschrift vom 22.9.1798: »Eine Galerie muß als eine Bildungsschule des Geschmackes angesehen werden, und eine gute Ordnung in Aufstellung der Kunstobjekte wird für jede Galerie das erste Gesetz. Wie selten ist jetzt [...], daß einer eine richtige Übersicht von der Kunstgeschichte hat [...] eine gut geordnete Galerie gibt in dieser Hinsicht den bestpraktischen Unterricht.«

[111] Aus der Baubeschreibung eines anonymen Entwurfes für eine Kunsthalle in Hamburg, zit. nach PLAGEMANN 1967, S. 10, S. 362 (Anm. 2).

[112] Siehe FORSSMAN 1981, S. 116 (Anm. 162): »Die eingehendste Würdigung des Museums als Baukunst von H. Kauffmann, ›Zweckbau und Monument: Zu Friedrich Schinkels Museum am Berliner Lustgarten‹, in ›Eine Freundesgabe der Wissenschaft für Ernst Hellmut Vits‹, Frankfurt 1963, S. 135 ff.«

Schinkel schuf in Harmonie mit den natürlichen Bedingungen am Lustgarten, neben dem Dom und gegenüber dem Schloss »ein Ganzes, dessen Teile so genau zusammenhängen, daß darin nichts Wesentliches geändert werden kann, ohne aus der Gestalt eine Mißgestalt zu machen«[113]. Im Inneren setzte sich die Idee, eine Einheit aus Architektur und ausgestellten Kunstwerken formend, fort. An der inneren Wand der Säulenhalle wurde die »Bildungs- und Geistesgeschichte der Welt« in Fresken dargestellt. Sie waren eine Erfindung Schinkels und weisen, neben der »edlen Einfalt und stillen Größe« der Architektur, das Museum als eine im Geiste des 19. Jahrhunderts stehende moderne Bauschöpfung aus. Die räumliche Disposition seines Museums kommentierte Schinkel mit folgenden Worten:

»Endlich auch kann die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußeren Halle hineingeht, und hier muß der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuß und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.«[114]

Schinkel schrieb nicht nur über die Notwendigkeit eines Heiligtums und nahm damit direkt Bezug auf das antike *Museion*, sondern gab ihm auch eine zeittypische architektonische Form. Das Wort »Heiligtum« in Bezug auf das Museum wirkt vielleicht paradox, berücksichtigend, dass das antike Heiligtum und die ersten öffentlichen Sammlungen nur einer kleinen Schicht der Gesellschaft zugänglich waren, jedoch zielt Schinkels Äußerung hier ganz auf die erhabene, eine spirituelle Aura von Architektur ab. Zweifelsohne ist es die Funktion eines Museums, zu sammeln, zu bewahren und die Erkenntnisse der Vergangenheit der jeweils lebenden Generation zu vermitteln und Schinkel steigerte diesen »Zweck, zum Ideal der Zweckmäßigkeit«, der seinen »Ausdruck in einem vollendeten Beispiel der Gattung finde[t]« [115].

Die großen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts gehören zu den nationalen Meisterwerken der Baukunst, Kunstgebilde, Bildungsinstitutionen und Monumente in einem.[116] Basierend auf dem humanistischen Erziehungsideal sollte die Baukunst zur sittlichen Bildung der Zeitgenossen eingesetzt werden, denn »das Wesen der Architektur ist einer höhern Freiheit fähig, als die neue Zeit demselben gewöhnlich zugestehen will«, so muss »[…] Alles […] aufgeboten werden, dasselbe zu erleuchten und ihm fühlbar zu

[113] Zit. nach FORSSMAN 1981, S. 122.
[114] Schinkel, zit. nach ebd., S. 118f.
[115] Ebd., S. 119. Zu Schinkels Œuvre und seinen Einfluss auf die nachfolgenden Architektengenerationen siehe neben ebd. auch PESCHKEN 2001; BÖRSCH-SUPAN 1977; BADSTÜBNER 1997; GAERTNER 1984; BOLDUAN 1982; Kat. Berlin 1981; Kat. Berlin 1982; VOLK 1981; PESCHKEN 1976; Kat. Berlin 1975.
[116] PLAGEMANN 1967, S. 10: »Es wurde aufgefaßt als ›eine Institution für die Nation‹, deren ›erster und höchster Zweck‹ es sei, ›die geistige Bildung der Nation durch die Anschauung des Schönen zu fördern‹, gleichzeitig aber auch als ein ›Denkmal […], welches […] ein sprechender Zeuge von dem regen Kunstsinne seines erlauchten Gründers seyn sollte‹.« Zur Bauaufgabe Museum siehe neben ebd. auch BENNETT 1995; KRILLER/KUGLER 1991; OTTO 1983; BAHNS 1977; DENEKE/KAHSNITZ (Hg.) 1978; SELING 1952 sowie SHERMAN 1989.

machen, was Formen in der Baukunst zu bedeuten haben«[117]. Für Schinkel bestand die Aufgabe des Architekten in der Adaption und zeitgemäßen Modifikation des architektonischen Erbes und nicht in deren eklektischen Übernahme; der Architekt sollte aus den Bedingungen seiner Gegenwart Neues, noch nicht Dagewesenes kreieren und mit jener Schinkel eigenen stilbildenden Kraft demonstrierte er dieses auch auf dem Gebiet der Museumsarchitektur.[118] Das sich besonders in der Schinkel Nachfolge akkumulierende Können und Wissen war dann auch im Ausland gefragt und deutsche Architekten wurden mit repräsentativen Museumsbauten beauftragt. Auch schon Leo von Klenze hatte einen riesigen neuen Flügel für die *Neue Eremitage* (1852) in St. Petersburg gestaltet und Friedrich August Stüler entwarf das *Nationalmuseum* (1866) in Stockholm.

Für die Herausbildung der neuen nordischen Museumsarchitektur kam der preußischen Prävalenz eine Schlüsselstellung zu und die dynastischen Bande europäischer Herrschaftshäuser wirkten als normierendes Regulativ. Als »Architekt des Königs« Friedrich Wilhelm IV. wurde Friedrich August Stüler mit dem Entwurf des schwedischen *Nationalmuseum* in Stockholm (1847/48) vom schwedischen König beauftragt, nachdem er zuvor schon als Gutachter für die ursprünglich von schwedischen Architekten gefertigten Entwürfe tätig war.[119] Ergo: Schweden respektive der schwedische König und das Parlament, orientierten sich an den repräsentativen und in dieser Zeit als progressiv geltenden Museumsbauten in Berlin und München und die Beauftragung eines deutschen Architekten, unabhängig von der Betonung nationaler Eigenständigkeit im 19. Jahrhundert, verweist auf das latente Weiterwirken integrativer Elemente europäischer kultureller Traditionen.

---

[117] Schinkel, zit. nach BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 10, S. 203 (Anm. 2): Richard Lucae, Schinkel im Lichte der Gegenwart. Zs f. Bw 15, 1865, 408.7.

[118] FORSSMAN 1981, S. 122: »Als Ganzes ist das Berliner Museum eine Schöpfung, die ihresgleichen nicht hat, und bei der sich wirkliche und denkbare Einflüsse immer nur auf Einzelnes beschränken.«

[119] Siehe hierzu Kap. C.II.1.

Zwei der berühmtesten Künstler und Sammler im Barock, Peter Paul Rubens und Rembrandt Harmensz. van Rijn, besaßen in ihren Gebäuden neben Wohnräumen und Ateliers auch prachtvolle Kunst- und Kuriositätensammlungen, in denen sie neben ihrem eigenen Œuvre auch Artefakte verschiedenster Provenienz aufbewahrten.[120] Diese intimen Refugien stellen eine Art Prototyp des Anfang des 19. Jahrhunderts entstehenden und hier als ›autopoietisches‹ Museum bezeichneten Museumstyps dar. Dabei setzt sich die Totalität des individuellen Daseins einer Künstlerpersönlichkeit über seinen irdischen Tod hinaus fort, und der Begriff der Autopoiese[121], die Fähigkeit, sich selbst erhalten, wandeln, erneuern zu können, wird zum Phänomen mit einer neuen, gesellschaftlichen Dimension.

Dieser sich dem gesamten Œuvre nur einer Künstlerpersönlichkeit widmende Museumstyp kommt realiter in zwei Arten vor: als das Gebäude des Künstlers, samt Wohnung und Atelier, das postum zum Museum wird, oder als das neue, eigens für die Werke des Künstlers errichtete Museum, wobei die Architektur in einer starken Wechselbeziehung zu den von ihr bewahrten Kunstwerken stehen kann.[122] Die Breite der Präsentation von Kunstwerken aus verschiedenen Schaffensphasen vermittelt einen »packenden« Eindruck vom künstlerischen Prozess. Nicht nur das isolierte Meisterwerk steht im Blickpunkt; sondern auch der kreative Prozess in seinem originären Umfeld wird präsentiert und damit für den Rezipienten die Möglichkeit eröffnet, das Œuvre aus anderen Perspektiven zu betrachten und Kunst als Lebensform zu verstehen.

Ein frühes Kleinod im Sinne eines ›autopoietischen‹ Museums ist Francesco Lazzaris *Gipsoteca* von 1836, das dem klassizistischen Bildhauer Antonio Canova (1757–1822) gewidmet worden war.[123] Die *Gipsoteca* hinterließ bei dem lange Zeit in Rom tätigen dänischen Bildhauer Bertel Thorvaldsen, einem jüngeren Zeitgenossen Canovas, einen so tiefen Eindruck, dass er später gemeinsam mit dem Architekten Michael Gottlieb Bindesbøll ein eigenes Museum nach diesem Konzept errichtete.

Thorvaldsens Museum[124] in Kopenhagen wies gleich zwei Superlative auf: es war das erste »reine«[125] Kunstmuseum in Dänemark und das erste Museum, das einem einzigen Bildhauer gewidmet war.[126] Der schon zu Lebzeiten weltberühmte dänische Bildhauer Bertel Thorvaldsen (1770–1844) schenkte nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1838

[120] MULLER 1989, S. 38, 71; KAUFMANN 1995, S. 444. Zu Rembrandts Sammlung siehe auch TÜMPEL 1986, S. 309-312.; SCHELLER 1969.
[121] Zum Begriff Autopoiese bzw. Autopoiesis siehe ECO 1977, vgl. MATURANA/VARELA 1990; Dies. 1980.
[122] Vgl. NEWHOUSE 1998, S. 75.
[123] Siehe hierzu HASKELL 1987; RAVANELLO, Giuseppe: Gipsoteca, in: Antonio Canova, hrsg. von Giuseppe Pavanello und Giandomenico Romanelli, Kat. Ausst. Museo Correo, Venedig 1992, S. 361-369; David Finn: Canova, New York 1983, S. 270. Zum Erweiterungbau 1957 von Carlo Scarpa siehe NEWHOUSE 1998, S. 76.
[124] Siehe dazu JØRGENSEN 1984; ebd. 1972; HELSTED/JØRGENSEN 1967; *Arkitektur dk 1981*, S. 223; *Arkitektur dk* 1989, S. 162. Vgl. auch LIND/LUND 1996, F 62; FABER 1978, 119, 144.
[125] Aufgrund der sich in der Kunstkammer von Frederik III. befindlichen Objekte bezeichnet d. Verf. das 1807 eröffnete *Nationalmuseet* nicht als reines Kunstmuseum.
[126] Weitere Museen dieses Typus sind u. a. das Museum David d'Angers in Pierre Jean Davids Heimatstadt Angers und das Musée Rodin in Paris.

sein Lebenswerk nebst seiner Antikensammlung seiner Geburtsstadt Kopenhagen unter der Bedingung, dass dafür ein autonomes Museum errichtet werden sollte. Es war eine Zeit, in der überall in Europa alte Sammlungen neu geordnet und neue Museen gegründet wurden und die Idee, ein Museum ausschließlich für die Werke und Sammlungen eines einzigen Künstlers einzurichten, war selbst dann noch exzeptionell.

Thorvaldsen, ein enthusiastischer Sammler zeitgenössischer und antiker Kunst, hatte eine opulente Sammlung von 20 000 Objekten[127], inklusive des eigenen Œuvre, in Form von Zeichnungen und Plastiken. Dafür wünschte sich der Bildhauer »kleine, wohnraumgroße Säle«, »die wie sein Atelier sowohl von einer Seite waagerecht als auch senkrecht von oben beleuchtet werden sollten«.[128] Für diese generöse Schenkung an die dänische Nation bot eigens der König eine ehemalige Remise an, ein exponiertes Areal neben seinem, aus dem 17. Jahrhundert stammenden Palast Christiansborg mitten im Herzen Kopenhagens. Auf dem Grundstück Posthusgade 2 schuf der Architekt Michael Gottlieb Bindesbøll (1800–1856) einer sich darin einig seienden Nation ein identitätsstiftendes Museum *Pars pro Toto*, Thorvaldsen für die Dänische Nation, denn die finanziellen Mittel stammten aus einer nationalen Reichssammlung und von Beiträgen des Königshauses und der Kopenhagener Stadtverwaltung.

Die farbenfroh antikisierende Architektur des Museums, ein klassizistischer Nonkonformismus,[129] mit ihren gelben, von Farbakzenten kontrastierten Mauern und einem vielfarbigen Figurenfries ist eine codierte Positionierung in dem das ganze kulturinteressierte Europa beherrschenden Polychromiestreit (Abb. 1). Der Klassizist Thorvaldsen, die Ästhetik monochromer Skulpturen zelebrierend, entschied sich bei diesem Aspekt der Architektur für sein Museum letztendlich als – Klassizist; allerdings die Erkenntnisse zur damaligen Zeit neuester kunsthistorischer Forschung nicht nur akzeptierend, sondern die polychrome Architektur der Antike auch adaptierend.

Bindesbøll versah die Remise mit tonnengewölbten Portiken an der Vorder- und Rückseite und ummauerte dessen Hof.[130] Die fünf großen Portale führen in eine gewölbte Vorhalle, deren Größe durch die darin ausgestellten Monumente determiniert wurde. Dagegen sind die um den Innenhof gruppierten Ausstellungsräume wesentlich zurückhaltender proportioniert (Abb. 2). Die in kräftigen Farben gefassten Wände, die mit pompejanischen Motiven geschmückten, gewölbten Decken und die mit vielfarbigem Terrakottamosaik ausgelegten Fußböden lassen den weißen Marmor der Skulpturen und Reliefs leuchten (Abb. 3). Assoziationen zu den architektonischen Werken der renommiertesten deutschen Architekten der Zeit, wie Franz Christian Gau, Karl Friedrich Schinkel oder Leo von Klenze sind offensichtlich. Der Einfluss Gottfried Sempers, dessen Reputation schon wegen seiner epochalen Entdeckung der polychromen Antike europäische Dimensionen hatte, könnte sogar noch intensiver sein, da Bindesbøll

[127] HELSTED/JØRGENSEN 1967, S. 37: Unter den Gegenständen befanden sich Gemälde, Grafiken, antike Skulpturen, kunstgewerbliche Arbeiten, Gemmen, Münzen und eine Bibliothek.
[128] JØRGENSEN 1984, S. 237-250.
[129] Vgl. LIND/LUND 1996, F62.
[130] JØRGENSEN 1972, S. 24-31.

vermutlich die von Semper geschaffene farbenprächtige Privatgalerie für die Thorvaldsen-Sammlung des Barons von Donner kannte.[131]

Im Jahr 1848 öffnete das *Thorvaldsens Museum*, eine Synthese aus emanzipierter Kunstkammer und Grabkammer, seine großen Portale für ein illimitiertes Publikum. Für den 1844 verstorbenen Thorvaldsen war es das Mausoleum und für Dänemark das Denkmal des renommierten dänischen Künstlers, des Nationalheldes, der dem Mosaik kultureller Identität seines traditionsreichen Vaterlandes einige, auch bunte Steinchen hinzufügte.[132] Bertel Thorvaldsen wurde, auf heimischem Boden durch die dänische kulturelle Identität geprägt, Elemente europäischer Identität assimilierend, ein Exponent der europäischen Epoche des Klassizismus. Sein inauguriertes Œuvre mit der immanenten europäischen kulturellen Identität determiniert das Ansehen des dänischen Klassizismus. Das architektonische Gebäude wirkt wie eine »experimentelle Kunstgeschichte« – neben der zeitgenössischen Formensprache, dem römischen Klassizismus und der Romantik weist der Museumsbau auch ägyptisierende Elemente auf. Das Repertoire der Architektur hält sich nicht an europäische Grenzen und erweitert sich um die exponierten Bauformen der gerade neu entdeckten, räumlich und zeitlich expandierenden Menschheitsgeschichte.

C.II. Nordische Nationalmuseen. Ort kultureller Identität

Die sich im 19. Jahrhundert etablierende Bezeichnung »Nationalmuseum« evoziert das Missverständnis, die Sammlungen des nationalen Kunstmuseums seien das ureigenste Resultat der künstlerischen Produktivität einer Nation. Die scheinbare privilegierte Bindung des Museums an die Nation, deren Schätze es sammeln, aufbewahren und präsentieren soll, suggeriert geradezu den Initiator, Auftraggeber oder den Sammlungsinhalt.[133] Aus der Analyse der Gründungsgeschichten von Kunstmuseen nicht nur der nordischen Länder lässt sich deduzieren, dass die Sammlungen der nationalen Kunstmuseen vielmehr der Schatz der Nation sind, der exponierte Artefakte »fremder« Kulturen und eben nicht nur der eigenen nationalen Kultur enthält.[134] Kunstobjekte unterschiedlicher Provenienz werden, weder örtlich noch zeitlich getrennt, gemeinsam gezeigt, dem Betrachter vermittelnd, dass sich die Suche nach der eigenen kulturellen Identität nicht in der Erkenntnis dessen erschöpft, was die eigene Kultur hervorgebracht hat, sondern nur im Zusammenhang gesehen werden kann mit dem, was in anderen

[131] NEWHOUSE 1998, S. 76.
[132] Ebd.: »1811 hatte der Architekt Sir John Soane in seiner Dulwich Picture Gallery ein Mausoleum für Sir Francis Bourgeois, den Begründer der Sammlung, sowie den Kunsthändler Noël Desenfans und dessen Gattin eingegliedert. Dieses Beispiel könnte Thorvaldsens Entschluß beeinflusst haben, im Hof des Museums beigesetzt zu werden, wodurch die dem Museum innewohnende nationale Symbolik noch um die Bedeutung des Grabmonuments verstärkt wird.«
[133] Siehe v. a. PLESSEN (Hg.) 1992.
[134] Zur königlich schwedischen Sammlung siehe GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON 1995; BJURSTRÖM 1992, S. 134-141; ABEL 1984; NORDENFALK 1969, S. 10-18. Zur königlich dänischen Sammlung siehe GUNDESTRUP 1991-1995; JOHANSSON 1998; BLIGAARD 1992; JENSEN 1992; BOESEN 1967a; BOESEN 1967b; KJERSGAARD 1967.

Kulturen geschaffen wurde; in den nationalen Kunstmuseen findet – eine scheinbare Paradoxie – die anthropogene Konvergenz heterogener Nationen statt.

Die sich im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts herausbildende, eine idealisierte Vergangenheit beschwörende Bewegung, die überall in der Literatur, Musik, Architektur und in den bildenden Künsten ihre Anhänger hatte, schuf das kulturelle Repertoire für das finnische, norwegische, schwedische und dänische Nationalbewusstsein. Die Dichter, in Symbiose mit den Philosophen der Aufklärung, affirmierten die These von Montesquieu, dass »die klassische griechisch-römische Kultur die Sklaverei, die nordische Kultur hingegen die Freiheit repräsentiere«[135]. Die Statuierung eines nordischen heroischen Erbes, gepaart mit einem sich enorm ausbreitenden antiquarischen Interesse, wurde im frühen 19. Jahrhundert ein fundamentales Element für die Ideologie des neuen liberalen Mittelstandes wie auch für die Gründung der nordischen Nationalmuseen. So entstand in Dänemark auch das Königliche Museum für Nordische Altertümer[136], das spätere Nationalmuseum, transportiert von einer starken, im Mittelstand beheimateten liberalen Bewegung, einer nordischen Renaissance und einem romantisch geprägten Patriotismus, der der politischen Situation in Europa vor dem Hintergrund der napoleonischen Kriege geschuldet war.[137] Christian Jürgensen Thomsen (1788–1865), ein junger vermögender Geschäftsmann, Numismatiker und Kunstsammler, seit 1816 Leiter des Königlichen Museums für Nordische Altertümer, seit 1848 Direktor der meisten Königlichen Sammlungen in Kopenhagen, vereinigte die Sammlungen schließlich im Kronprinzenpalais zu einem großen Museum. In dem Dänischen Nationalmuseum antizipierte Thomsen ein als fast schon klassisch skandinavisch zu bezeichnendes Konzept, disparat zu der in den führenden europäischen Ländern etablierten Museumspraxis:

»Ich habe das Britische Museum und den Louvre gesehen und halte sie beide für große Fehler«, vielmehr schwebte ihm ein Universalmuseum vor, »dessen Sammlungen in pädagogisch zweckmäßiger Weise angeordnet waren und in dem man die dänische Geschichte von heidnischen Zeiten an studieren und sich zugleich als Glied einer universalen, die gesamte Menschheit umschließenden Familie betrachten konnte. Dies ist bis heute das Ziel des Nationalmuseums in Kopenhagen«.[138]

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden das Selbstbewusstsein und der Wohlstand bürgerlicher Kreise größer, reiche Mäzene traten auf und in weiten Kreisen der Bevölkerung expandierte das Interesse für die Geschichte des dänischen Volkes und für die dänische Kunst, sodass man sich in vielen Orten des Landes zur Errichtung lokaler Museen zusammenschloss. Eine Kulmination des Mäzenatentums war der in den 1870er-Jahren von Jakob Kristian Jacobsen (1811–1887)[139], dem Gründer der Carlsberg Brauereien, geschaffene Carlsbergfonds, der zur Förderung naturwissenschaftlicher und historischer Forschungen bestimmt war. Die Idee, ein Museum für Nationalgeschichte zu errichten,

---

[135] JENSEN 1992, S. 127f.
[136] Das Königliche Museum für Nordische Altertümer gründete zuerst eine Sammlung prähistorischer und mittelalterlicher Altertümer an der Universität von Kopenhagen.
[137] Zu den historischen Details siehe JENSEN 1992, S. 126-129.
[138] Ebd., S. 133; zu Christian Jürgensen Thomsen siehe einführend ebd., S. 129-133.
[139] Nordisk familjebok, Bd. 12 (1910), S. 1142f.

fand auch in der Person von Jacobsen einen engagierten Protagonisten und Propagandisten.[140] Als das Schloss Frederiksborg zu einem Museum für Nationalgeschichte ähnlich dem Schloss von Versailles umgestaltet werden sollte, verband Jacobsen das mit der ethischen Maxime »das historische Bewusstsein der Menschen zu erwecken und auszubilden, ihnen zu helfen, ihren Anteil am allgemeinen kulturellen Prozeß zu erkennen und somit die Verpflichtung zu begreifen, die das kulturelle Erbe gegenwärtigen und zukünftigen Generationen auferlegt«; und mit nationalem Pathos setzt er hinzu: »Dieses Verständnis führt zu verstärkter Selbstachtung und moralischer Kraft – etwas, was eine kleine Nation wie die unsrige unbedingt braucht.«[141] Die Idee, dass die nationale Geschichte für die sich in der industriellen Revolution radikal ändernde Gesellschaft das identitätswahrende Konstituens ist, ist für das Verständnis der Dänischen Nationalmuseen von fundamentaler Bedeutung.[142]

Und auch eine neue Ausstellungstechnik sorgte 1878 auf der Weltausstellung in Paris für Furore: Hazelius' *tableaux vivants*. Die Premiere hatten die »lebenden Bilder« schon in dem von Hazelius in Stockholm errichteten Nordischen Museum[143], wo die kulturgeschichtlichen Dioramen und Rauminterieurs mit ihren kostümierten Puppen die Gemüter erregten. Das Innovative gegenüber der altertümlichen Ausstellungstechnik war die Inszenierung der Historie in einem äquivalenten Ambiente, so befand sich rustikales Mobiliar in den dazugehörigen Katen und die in feierlichen oder alltäglichen Szenen posierenden Puppen trugen die landestypischen Trachten. Der imposante Museumsbau des Nordischen Museums (*Nordiska museet*) im Stil der nordischen Renaissance des 16./17. Jahrhunderts aus den Jahren 1889 bis 1907 in Stockholm (Djurgården), von Magnus Isæus und Isak Gustaf Clason entworfen, weist zwar noch architektonisch eine ganz direkte Traditionslinie zum übrigen Europa auf, aber das museumspädagogisches Konzept war neu und euphorisch waren die Reaktionen auf Hazelius' *tableaux vivants* auch im Ausland:

»›Ein Museum ohne Gleichen‹, stellte der Österreicher Ferdinand Kraus fest, und *La Gazette de France* schrieb über die Skandinavische Ausstellung: ›Wenn wir in Frankreich ein ähnliches Museum besäßen, so würde man nach einem einzigen Besuch mehr über die Geschichte der Sitten und Kleidung erfahren haben, als wenn man ein halbes Jahr über dicken Büchern gesessen hätte‹.«[144]

Hazelius durch seine Erfolge, vor allem auch in Paris, bestätigt, entwickelte seine Idee weiter. Sogar ganze Gehöfte sollten nun als Anschauungsmaterial in das Museum

---

[140] Zur Gründung des Museums für Dänische Nationalgeschichte in Schloss Frederiksborg und zu Jakob Kristian Jacobsen siehe BLIGAARD 1992, S. 117-125. Sein Sohn Carl Jacobsen schuf 1902 den Ny Carlsbergfonds zur Förderung von Kunst und kunsthistorischen Studien in Dänemark. In der *Ny Carlsberg Glyptothek* (1892–1906) in Kopenhagen befindet sich C. Jacobsens große Kunstsammlung, die er 1888 dem Staat schenkte.

[141] J. K. Jacobsen, zit. nach ebd., S. 119.

[142] Ebd., S. 119: »Die Museumsgründung basierte zweifellos auf einem starken nationalistischen Element nach der Niederlage der Dänen 1864 gegen die Preußen« verlor Dänemark Schleswig-Holstein. (»[…] so wie auch die Gründung des Museums für Nordische Altertümer nach einem weiteren schweren Schlag zu Beginn des 19. Jahrhunderts erfolgte, als Kopenhagen beschossen und die dänische Flotte von den Briten 1807 gefangengenommen worden war.«).

[143] Das Nordische Museum wurde von 1873 bis 1880 unter dem Namen »Die Skandinavisch-ethnographischen Sammlungen« geführt.

[144] La Gazette de France 1878, zitiert in HANSSON 1969, S. 34.

eingegliedert werden, um den Besuchern die schwedischen und nordeuropäischen Lebens- und Arbeitsverhältnisse der letzten 500 Jahre vor Augen zu führen. Seine exzeptionelle Idee wurde 1891 Realität: das erste Freilichtmuseum[145] der Welt, *Skansen*, begründete die Tradition der nordischen Freilichtmuseen und zählt noch heute zu den größten seiner Art in Europa.

C.II.1 Nationalmuseum.[146] Ein Entwurf des »Architekten des Königs« von Preußen für Schweden

Die Bauhistorie der *suprématie ondulatoire* begann, als am 28. Juni 1792, drei Monate nach der Ermordung des schwedischen Königs Gustav III. (reg. 1771–1792), sein Nachfolger Gustav IV. Adolf (reg. 1792–1809) anordnete, alle Kunstsammlungen Gustavs III. im Sinne einer öffentlichen Gedächtnisstätte in einem Museumsbau zu vereinen. Dem königlichen Desideratum, einem autonomen Museumsgebäude für die Kunst, folgte ein fünfzig Jahre währendes, nirgendwo öffentlich bekannt gegebenes Moratorium und interimistisch wurde im *Kungliga Slottet*, dem Königlichen Schloss, das Erdgeschoss des nordöstlichen Flügels zu einem Museum umgestaltet und im Laufe der Zeit auch Räume im Hauptgeschoss desselben Flügels für Museumszwecke hergerichtet. Aber für die kontinuierlich anwachsende Sammlung reichte der Platz schließlich nicht mehr aus und die Räumlichkeiten erwiesen sich letztendlich als gänzlich unzulänglich. Doch erst im Jahre 1840 bat der Staatsausschuss den nunmehrigen König, Karl XIV. (reg. 1818–1844), offiziell um die Empfehlung eines geeigneten Ortes für das zukünftige Museum, da neue Museumsräume für die Königlichen Kunstsammlungen für akut notwendig erachtet wurden und dafür auch »Altbauten« wie das Prinz-Carl-Palais und Schloss Ulriksdal oder ein Neubau in Betracht kamen. Alle Stände präferierten einen repräsentativen Neubau und der König beauftragte das Zentralamt für öffentliche Architektur in Schweden[147], vorderhand eine Denkschrift zu verfassen, die nach Fertigstellung ein von Per Axel Nyström (1793–1868) verfasstes Gutachten über die Kunstmuseen in Europa, eine Erörterung der infrage kommenden Bauplätze, ein Programm für die Disposition der Sammlungsräume, Zeichnungen des Architekten Fredrik Vilhelm Scholander (1816–1881) und einen Kostenvoranschlag enthielt. Am 2. Mai 1845 wurde die Empfehlung, prinzipiell einen Neubau zu errichten, von den Ausschüssen der Stände mit nur einer Stimme Mehrheit angenommen, jedoch die Frage nach dem Bauplatz ausgeklammert und in zwei weiteren Gutachten des Bauplatzkomitees wurden dreizehn verschiedene Bauplätze diskutiert, bis der König Oscar I. (reg. 1844–1859) am 19. März 1846 schließlich

[145] Freilichtmuseum = volkskundliche Museumsanlage, in der in freiem Gelände wieder aufgebaute Wohnhäuser, Stallungen, Handwerksbetriebe, frühere Wohn- und Wirtschaftsformen veranschaulicht werden. Siehe hierzu Kap. C.II.5.

[146] Siehe v. a. BJURSTRÖM 1992, S. 134ff; BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 225-233; PLAGEMANN 1967, S. 145-149; GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON 1995; Kat. London 1995, S. 7-13; ABEL 1984. Vgl. auch SJÖLUND 2003, S. 239; SANDER, F.: Sveriges Nationalmuseum, dess byggnads historia, dess architektur och samlingar. Stockholm 1866; MALMBORG 1941, S. 7-154.

[147] Die schwedische Bezeichnung für dieses Zentralamt lautet Överintendentsämbetet.

anordnete, dass der Museumsneubau auf Kyrkholmen errichtet werden solle. Daraufhin konstituierte sich am 22. April 1846 das Baukomitee und gab am 25. Mai 1846 ein Bauprogramm heraus. Die architekturhistorische Dimension des Museumsbaues im Selbstverständnis der schwedischen Nation wird in einer Pressemitteilung desselben Jahres prägnant, die »das Museum als den größten Bauauftrag Schwedens seit der Zeit des Schlossbaus« bezeichnet.[148]

Nachdem der königliche Baukondukteur F.V. Scholander im Oktober 1846 Seiner Majestät die Zeichnungen für das neue Museumsgebäude vorgelegt hatte, veranlasste König Oscar I. sofort und noch ganz der Souverän, allerdings etwas voreilig, die Verlegung der Fundamente. Als dann aber Scholanders Entwurf heftig kritisiert wurde, wies auch der seiner Selbstherrlichkeit enthobene, nunmehr konstitutionelle Monarch die Pläne zurück und forderte Alternativen. Diese »Alternativpläne«[149] waren im Juli 1847 fertig und als die Ingenieursoffiziere Kapitän Johan af Kleen[150] und Oberleutnant Olof Wijnbladh noch zusätzlich Pläne[151] für das Museumsgebäude einreichten, wurde entschieden, dass »alle drei Projekte einem mit dem Bau eines Museums schon hervorgetretenen, ausländischen Architekten zur Begutachtung vorgelegt werden«[152] sollten. Der renommierte ausländische Architekt war kein geringerer als der preußische Geheime Oberbaurat Friedrich August Stüler, der »Architekt des Königs« von Preußen. Nachdem Stüler alle Entwürfe im August 1847 gesehen, geprüft und verworfen und ein Gutachten für den schwedischen König Oscar I. verfasst hatte, lehnte dieser daraufhin alle Pläne ab und beauftragte Stüler mit dem Entwurf für das *Nationalmuseum* in Stockholm. Stüler reiste noch im selben Jahr nach Stockholm, begutachtete den Bauplatz und fertigte vor Ort erste Skizzen an. Die fertigen Zeichnungen trafen im Juli 1848 in Stockholm ein und auf deren Grundlage arbeitete der schwedische Oberstleutnant Per Gustaf Hjelm einen Kostenvoranschlag aus, wobei Differenzen zwischen den Maßen der Stüler'schen Zeichnungen und denen der Hjelm'schen Berechnungen entstanden, da Hjelm Rücksicht auf die schon vorhandenen Fundamente nehmen musste. Hjelms Voranschlag und das Gutachten des Överintendentsämbete vom 6. März 1849 offenbarten immense Kosten, die Realisierung eines Teils des Museumsbaus wurde diskutiert und nur der Bauleitung des begnadeten Johan af Kleen ist die kontinuierliche Ausführung des Gebäudes totalitär zu verdanken. Im Jahre 1866 wurde das *Nationalmuseum* vom König Schwedens in Stockholm eingeweiht.

---

[148] Zum Abschnitt siehe v. a. PLAGEMANN 1967, S.145.
[149] Ebd.: Die Zeichnungen sind nicht mehr vorhanden.
[150] Nordisk familjebok, 2. Aufl., Bd. 14, S. 230: »Johan af Kleen, fortifikationsofficer (1800-1884), […] 1850-63 var han chef för byggandet af Nationalmuseum i Stockholm.« (Dt. Übers. d. Verf.: »Johan von Kleen, Fortifikationsoffizier [...] 1850-63 war er der Vorsitzende für den Bau des Nationalmuseums in Stockholm.«).
[151] PLAGEMANN 1967, S.145, bemerkte, dass die Zeichnungen ebenfalls nicht mehr vorhanden seien. Wohingegen BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 227, nur den von Wijnbladh als nicht erhalten aufführen und den von J. af Kleen mit der Bemerkung charakterisieren: »eng ans Neue Museum anschließend«.
[152] Zit. nach Ebd.

Friedrich August Stülers Gutachten[153]

Schon die ersten Zeilen seines Gutachtens zu den schwedischen Museumsentwürfen enthalten Stülers prinzipielle Positionierung zur Funktion, dem Erscheinungsbild und dem Material in der Museumsarchitektur:

»Ein Bau, der für die Aufnahme von Kunstwerken bestimmt sei, müsse selbst ein Kunstwerk sein. Die Architektur müsse in höchstem Maße klar, sorgfältig, feingebildet und verziert sein. Der Schmuck mit Bildhauerwerken gehöre zu seiner Charakteristik. Der ›Styl‹ erfülle am besten seinen Zweck, wenn er den darin aufgestellten Kunstwerken entspräche, sich einer Blütezeit der Kunst anschlösse, der schönsten Epoche, der Antike, oder der reinsten und originellsten Periode der italienischen Kunst. Es solle sich jedoch auch die neue Zeit mit ihren neuen Materialien und einer ihr eigenen Technik bemerkbar machen.«[154]

Auf die schwedische Sammlung rekurrierend, schlug Stüler eine Subordination von Bibliothek, Skulpturen- und Gemäldegalerie als permanente Einrichtungen im Neubau vor. Die schwedische Antikensammlung diente ihm exemplifikatorisch für seine konzeptionellen Überlegungen zur Ausgestaltung der Ausstellungsräume: So sollten die einzelnen Werke der Antikensammlung mit der Architektur des Raumes, in dem sie ausgestellt werden, eine Einheit bilden »derart, daß sie ohne untergeordnet zu sein doch erscheinen, als seien sie zur Ausschmückung des Raumes bestimmt«[155]. Dadurch und durch die Erfindung »möglichst vielfältige[r] Motive zur Aufstellung von Skulpturen« sollte der Eindruck eines Magazins, den nach Stülers Meinung einige Galerien erweckten, vermieden werden. Als herausragendes Vorbild und zur Orientierung für den Architekten führte Stüler die vatikanischen Museen an. Aspekte der Nutzung wiederum führten Stüler zu strukturellen Überlegungen, wie zur Gliederung des Grundrisses, der so zu organisieren sei, dass eine gute Zirkulation erreicht werden würde, oder zur optimalen Anordnung von Eingängen und Treppen, wobei er sich gegen Korridore aussprach. Und Stüler betonte, dass sich der Architekt bei der Gemäldegalerie auch auf die Frage der Beleuchtung konzentrieren solle.[156]

Stülers Entwurf[157]

Der Entwurf Friedrich August Stülers für das *Nationalmuseum* in Stockholm ist in Zeichnungen von der Fassade, Grundrisszeichnungen des ersten, zweiten und dritten Geschosses, einem Längsschnitt und zwei Querschnitten überliefert (Abb. 4-8). Der Grundriss zeigt eine Vierflügelanlage, deren westlicher und deren östlicher Gebäudekomplex breiter und länger ausgebildet sind als der nördliche und der südliche. Der mittlere Gebäudekomplex durchdringt den Baukörper in der West-Ost-Achse und tritt aus der Westfassade als dreiachsiger Mittelrisalit und aus der Ostfassade als polygonaler Vorbau hervor, Gleiches gilt für die mittleren Fensterachsen der Nord- und Südseite.

---

[153] Siehe dazu PLAGEMANN 1967, S.146; BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 226f.
[154] Stüler, zit. nach PLAGEMANN 1967, S.146.
[155] Ebd.
[156] Wie Anm. 153.
[157] Siehe ebd.

Der dreigeschossige Bau ruht auf einem Sockelgeschoss (Abb. 5). Die Hauptfassade besteht aus einem dreiachsigen Mittelrisalit, der von sechsachsigen Seitenflügeln flankiert wird. In der Mittelachse befindet sich der Haupteingang, zu dem eine Treppe führt und der von einer Ädikula umrahmt wird. Die, die Hauptachse flankierenden, seitlichen Achsen des Mittelrisalits weisen kleine Rundbogenfenster in der rustizierten Wandfläche auf. Ein betont breites vorkragendes Gesims trennt das erste vom zweiten Geschoss. In den beiden oberen Geschossen des Risalites befinden sich doppelte Rundbogenfenster mit waagerechten Verdachungen. Über den drei Doppelrundbogenfenstern des zweiten Geschosses befinden sich Inschriftenfelder, darauf folgen ein umlaufender Fries, ein weiteres weniger stark ausgebildetes Gesims, die Doppelrundbogenfenster des dritten Geschosses und die den horizontalen Abschluss bildenden Reliefplatten. Vertikal wird der Mittelrisalit von ornamentierten Pilastern gegliedert. Die Pilaster an den Seiten sind kräftiger ausgebildet als die mittleren und weisen im ersten Geschoss je eine Skulpturengruppe und im zweiten und dritten Geschoss Skulpturen in Rundbogennischen auf. Die ornamentierten Pilaster zwischen den Doppelrundbogenfenstern zeigen Porträtmedaillons. Über dem Gebälk erhebt sich das nach vorn abgewalmte Satteldach, dessen Dachansatz von Statuen bekrönt wird.

Die äußeren Wände der Seitenflügel bauen sich über einem glatt verputzten Sockelgeschoss mit kleinen rechteckigen Kellerfenstern auf, es folgt das rustizierte Erdgeschoss mit sechs kleinen Rundbogenfenstern zu beiden Seiten; über dem betont breiten vorkragenden Gesims weist die glatte Wand große Rundbogenfenster auf. Jedes Rundbogenfenster ist dreigeteilt, weist einen geflügelten Genius auf der Kämpferlinie auf, wird von Pilastern gerahmt und von einem Rundbogen überfangen, der von Palmetten verziert wird. Über einem umlaufenden Fries und einem schmalen Gesims erhebt sich das dritte Geschoss mit rechteckig verdachten Doppelrundbogenfenstern. Die Doppelrundbogenfenster der Seitenflügel sind kleiner als die des Mittelrisalits. Den oberen Abschluss der Seitenflügel bildet ein inkrustiertes Gesims unter dem Ansatz des flachen Satteldaches. Die Gebäudekanten sind von inkrustierten Wandvorlagen gerahmt und der Dachansatz von Statuen bekrönt. Auf dem Entwurf von Stüler sind auch die mittleren inkrustierten Wandvorlagen der Nord- und Südfassade erkennbar.

Die architektonische Gliederung und dekorative Gestaltung des Innenraumes[158]

Ein sich über zwei Geschosse erstreckendes Vestibül nimmt den vorderen Teil des Mittelbaues ein (Abb. 4, 7). Im hinteren bzw. östlichen Teil befindet sich die Rüstkammer, die sich als dreischiffige, siebenjochige Pfeilerhalle mit einer viereckigen Apsis präsentiert. Da im Erdgeschoss auch die historischen Sammlungen untergebracht werden sollten, ersann Stüler differenzierte Raumformen zur Aufstellung der verschiedenartigen historischen Sammlungen.[159]

[158] Siehe PLAGEMANN 1967, S.147f.; BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 227-230.
[159] So wie er es in seinem Gutachten gefordert hatte.

Vom Vestibül aus führen seitliche Treppenläufe hinauf zum zweiten Geschoss und man betritt durch eine zentrale Rundbogenöffnung das große Treppenhaus, das die beiden oberen Stockwerke des Mittelbaues einnimmt. Ein zentraler, breiter Treppenlauf führt vom zweiten Geschoss hinauf zur breiteren oberen Halle des Gebäudes (Abb. 8). Diese obere Treppenhalle war mit ihren tonnengewölbten Anräumen und den darüber befindlichen Fenstern (in der Art eines Obergadens) als Ausstellungsraum für die Abgusssammlung gedacht. Vestibül und Treppenhalle, die zentralen Räume eines Museumsgebäudes, werden bei Stüler im Mittelbau des Museums zu einer kunstvollen Einheit zweier repräsentativer Räume. Die einzelnen Kappen, die das Gewölbe der Eingangshalle bilden, ruhen auf den Wänden vorgelegten Pilastern. Der darüber befindliche Raum weist Eisenstützen und offen sichtbare Eisenbinder auf. Auch das Treppenhaus, es erinnert an eine Basilika, wird im architektonischen Gefüge des Inneren betont.

Stüler hatte im Hauptgeschoss die Bibliothek und im darüber gelegenen Geschoss die Gemäldegalerie, ein *Mixtum compositum* aus Bildersälen und Kabinetten, vorgesehen. Der Ost- und der Westflügel weisen zu beiden Seiten des Mittelbaues je einen großen Oberlichtsaal auf, der gegen Osten (im Ostflügel) und gegen Westen (im Westflügel) von Seitenlichtkabinetten flankiert wird, wohingegen die schmaleren Nord- und Südflügel Verbindungsräume enthalten. Die vier großen Oberlichtsäle konnten direkt vom Treppenhaus aus betreten werden und in ihnen und in den zugehörigen (Seitenlicht-) Kabinetten sollten die schwedische Malerei, die italienische Malerei, die französische Malerei und die niederländische Malerei zu sehen sein. Die vier voneinander getrennten Abteilungen werden durch die architektonische Struktur zu einem Rundgang miteinander verbunden. Im Saal westlich der oberen Treppenhalle, über dem Vestibül, war ein Kupferstichkabinett vorgesehen und im ostwärts gelegenen Kuppelsaal mit Apsis sollten ursprünglich die exponiertesten Kunstwerke der Sammlung ausgestellt werden.

Stüler konnte in seinem Museumsentwurf durch eine raffinierte Struktur der Ausstellungsräume in allen drei Geschossen auf Korridore verzichten. Der Innenraum wurde in einzelne rechteckige Kompartimente unterteilt und jedes Kompartiment mit einem auf Gurten ruhenden, von differenziert gestalteten Stützen gehaltenen, flachen Kappengewölbe oder einer Flachkuppel gedeckt. In den niedrigen Erdgeschossräumen haben die Gurte die Form von flachen Segmentbögen und in den höheren Rängen des Hauptgeschosses die Form von Halbkreisbögen. Sichtbar wird die Gliederung des Gebäudes in Kompartimente nicht nur im Gewölbe, sondern auch in der Fußbodendekoration und an den Wänden. Die Breite des Kompartiments entspricht einer Fensterachsenbreite im Außenbau. Die innere Struktur des ganzen Museums wird durch das Raster der einzelnen, deutlich voneinander abgegrenzten Kompartimente determiniert. Nur die Räume des obersten Geschosses sind höher und sind nicht in das System der Kompartimente eingebunden. So besitzen die vier großen Oberlichtsäle ein durchgehendes Gewölbe. Die Wände sind zum großen Teil bis zur Kämpferhöhe einfarbig gefasst, die einzelnen Glieder der Stützen sind in kräftigen Farben akzentuiert und über dem Gesims beginnen die reicheren und mehrfarbigen Dekorationen.

Die Ausstellungsgegenstände wurden nach dem schon in dem Gutachten dargelegten Konzept präsentiert. Stüler konzentrierte sich in seinem Entwurf auf die dekorative Gestaltung des Mittelbaues. Skulpturengruppen auf den Treppenwangen, Statuen in den Nischen des Mittelrisalites und auf dem Dachansatz, Reliefe und Medaillons prägten das äußere Erscheinungsbild der Hauptfassade. Im Inneren sollten die beiden zentralen Räume, Vestibül und Treppenhaus, ausgemalt und mit Skulpturen ausgestattet werden. Für die Ausmalung der West- und Ostwand des Treppenhauses schlug Stüler mit »Gustav II. Adolfs Landung auf Usedom in Pommern« auch ein die deutsche und schwedische Nation verbindendes Thema sowie die Apotheose »Gustav Wasas Einzug in Stockholm« vor.[160]

Zum realisierten Museumsbau

Das Nationalmuseum im Zentrum von Stockholm befindet sich in einem kleinen Park auf Blasieholmen. Die West- und die Südfront sind zum Wasser hin, die Nord- und Ostfronten sind dem Park zu landeinwärts ausgerichtet. Die Hauptfassade des Museums, die Westfront, ist bedeutungsschwer dem königlichen Schloss zugewandt (Abb. 9). Der dreigeschossige Bau wurde weitgehend den Plänen Stülers folgend errichtet und das glatte Obergeschoss mit den großen Rundbogenfenstern ist die flagrante Schinkel-Tradition in einem Heiligtum der schwedischen Nation.

Ein herausragendes Kompartiment der Hauptfassade in der Westfront ist die dreibogige Vorhalle mit drei Portalen.[161] Jedoch in Stülers vorliegendem Entwurf (Abb. 5) ist es noch eine Ädikula mit einem Haupteingang und ein weiterer, Stüler zugeschriebener[162], Entwurf (Abb. 6), zeigt drei große Rundbogenöffnungen, aber keine Vorhalle – zumindest lässt der in der Entwurfzeichnung ausgeführte Schlagschatten des Mittelrisalits diese Interpretation nicht zu.[163] Bei der Betrachtung ist zu bedenken, dass der Dachansatz des Mittelrisalits um 1866 noch nicht erhöht worden war (vgl. Abb. 5 mit Abb. 9). Modifikationen gab es bei dem Dekorum: Im zweiten Geschoss des Mittelrisalits wurden die in Rundbogennischen vorgesehenen Statuen durch Porträtmedaillons ersetzt, die geflügelten Genien auf der

---

[160] GUNNARSSON 1992, S. 196: »›Gustav II. Adolfs Landung auf Usedom in Pommern1630‹ […] als auch ›Gustav Wasas Einzug in Stockholm‹ waren schon vom Architekten des Museums, Friedrich August Stüler, als geeignet vorgeschlagen worden.«; ebd., S. 210: »An ein Gustav-Wasa-Motiv hatte schon der Architekt des Museums, Friedrich August Stüler gedacht,[…]« – leider führt Gunnarsson keinerlei Quellen an; vgl. dazu PLAGEMANN 1967, S.148f., der kein Thema benennt; auch BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 232f. nennen kein konkretes Motiv: In einem von Stüler verfassten Memorandum (21.6.1862) »›Über die Ausgestaltung des Nationalmuseums […] mit geschichtlichen Wandbildern‹ huldigte Stüler dem schwedischen Patriotismus, indem er ihn als eins der Ziele menschlicher Veredelung benennt, […] Zweifellos dachte Stüler an historische oder, wie er nahe legte ›aus dem Gebiet der Sage genommene‹ Wandbilder ähnlich denen im Neuen Museum.«

[161] Die vorgelagerte Arkadenhalle von Stockholm findet sich im Œuvre Stülers erneut bei seinem Entwurf für die Akademie der Wissenschaften in Budapest (1862–65) wieder. Ebenso weist der Grundriss der Akademie einen durchgehenden Mitteltrakt mit zwei Innenhöfen wie im *Nationalmuseum* von Stockholm auf. Siehe dazu BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 240-244, S. 930-932, P 58.

[162] GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON 1995, S. 10.

[163] Ebd., sie versehen den Entwurf mit der Bildunterschrift »F. A. Stüler, Final Proposal for the Nationalmuseum's Main Fassade […] (NMH A70/1975)«. Detaillierter sind die Informationen bei BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 228, nach der Sichtung und Interpretation aller im Nationalmuseum Stockholm bzw. Rijksarkivet Stockholm befindlichen Stüler-Zeichnungen und Akten, siehe ein Verzeichnis ebd., S. 961-963.

Kämpferlinie der großen Rundbogenfenster in den Seitenflügeln und die den Dachansatz bekrönenden Statuen wurden ganz weggelassen.

Für die detaillierte Ausarbeitung der inneren Struktur hatte Stüler enorm viel Zeit aufgewendet, einen individuellen architektonischen Rahmen für die schwedischen Sammlungen schaffend, der dann auch vom Baukomitee akzeptiert und später realisiert werden konnte. Über die innere Anordnung der Sammlungen und die hohe Wertschätzung des Architekten gibt ein Schreiben Auskunft, dass vom Vorsitzenden des Baukomitees, Mikael Gustaf Anckarsvärd (1792–1878), an das Komitee verfasst wurde.

»[…] jede der drei Sammlungen, die der Bau einschließen soll, [soll] eine passende, von den übrigen unabhängige, leicht zugängliche und ihrer besonderen Beschaffenheit angepasste Einrichtung erh[alten] […] Folglich haben die antiken und historischen Sammlungen ihren Platz im Erdgeschoß erhalten, das die gewöhnlichen Dimensionen von acht Ellen nicht überschreitet. Die Bibliothek ist in den mittleren Stock verlegt, der prachtvoll disponiert ist mit großen Säulen und einer Höhe von zwölf Ellen. Die Kunstsammlungen sind im oberen Geschoß untergebracht, um den Vorteil des Oberlichtes auszunutzen – ein Vorteil, den man für so wichtig hielt, daß die Konstruktion des Baues sehr viel teurer wurde, als sonst nötig gewesen wäre. Die ganze Anordnung ist mit größtem Talent und größter Sorgfalt erfunden und durchdacht, wie man es von einem Architekten erwarten konnte, der ein ausgezeichneter Künstler und zugleich ein Baukonstrukteur von weitreichender Erfahrung ist und sich mit dieser Art von Bauwerken ganz besonders vertraut gemacht hat«[164].

Die obere Treppenhalle wurde mit Skulpturen von Johan Tobias Sergel (1740–1814)[165] ausgestattet und erst viel später, in den 90er-Jahren des 19. Jahrhunderts, von Carl Larsson (1853–1919) ausgemalt. Larssons monumentales Fresko »Gustav Wasas Einzug in Stockholm 1523« (Abb. 10) griff eines der von Stüler vorgeschlagenen historischen Themen auf. Carl Larsson und seine Fresken, die in ihrer dem Jugendstil verpflichteten Formensprache »zur Architektur der Räume in einer schmerzhaften Spannung stehen«[166], werden, der Chronologie folgend, später kunsthistorisch eingeordnet.[167]

Stülers Museumsbauten

Der nicht nur durch seine Museumbauten in Europa renommierte Friedrich August Stüler war der berühmteste Schüler des großen deutschen Architekten Karl Friedrich Schinkel, in dessen Nachfolge er zum führenden preußischen Architekten des Historismus avancierte. Von keinem anderen Architekten seiner Generation sind so viele Entwürfe überliefert wie von ihm, die die Fähigkeit dokumentieren, für die vielfältigen und weit verzweigten Bauaufgaben immer wieder neue herausragende Lösungen zu finden.[168] Die Museumsbauten in Stülers Œuvre können so für eine instruktive Momentaufnahme dieser Architektur im Europa des 19. Jahrhunderts dienen.

---

[164] Zit. nach MALMBORG 1941, S. 91-93, zit. nach PLAGEMANN 1967, S. 147.
[165] Der schwedische Bildhauer J. T. Sergel sorgte dafür, dass die schwedische Bildhauerkunst im Rokoko und Klassizismus europäische Geltung erlangte.
[166] BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997, S. 233.
[167] Siehe hierzu Kap. C.II.6.
[168] Siehe zu Stüler grundlegend BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997.

Unmittelbar nach dem Regierungsantritt von Friedrich Wilhelm IV. (reg. 1840–1861), der mit anderen Monarchen die Obsession architektonischer Selbstdarstellung teilte, wurde mit der Planung eines neuen Museums begonnen, das alle die Sammlungen aufnehmen sollte, die nicht im Alten Museum aufgestellt werden konnten[169]; und das war nur der Teil einer wahrlich königlichen Bebauungsplanung der Spreeinsel.

»Um das in stetem Wachsen begriffene Bedürfnis von Räumlichkeiten, welche der Kunst und Wissenschaft gewidmet sind, durch eine große Bauanlage zu befriedigen und in derselben das Zusammengehörige möglichst zu vereinigen, mußte darauf gedacht werden, sich eines großen, im Mittelpunkte der Stadt doch außer dem geräuschvollen Verkehr gelegenen Bauplatzes zu versichern. Diese Bauanlage sollte mit dem Neubaue des Domes und seiner Friedhofshalle in Verbindung treten, und so sollte das Ganze einen Mittelpunkt für die höchsten geistigen Interessen des Volkes bilden, wie ihn wohl keine andere Hauptstadt aufzuweisen hätte. Als die geeignetste Stelle erschien das nicht sehr dicht bebaute Terrain hinter dem Museum, […] die nordwestliche Spitze der Schloßinsel […]«[170]

Das durch das Schinkel'sche Museum vom Lustgarten abgetrennte nordwestliche Areal der Spreeinsel wurde erwählt; vom königlichen Schloss aus gesehen, eine nachgeordnete Position hinter dem Epoche machenden Alten Museum von Schinkel. Die von Friedrich Wilhelm IV. höchstselbst und Stüler geplante Anlage auf der Spreeinsel, die »heilig-stille Freistätte für Wissenschaft und Kunst«, sollte ein prächtiges Ensemble von Gebäuden und von gigantischen Dimensionen sein.

Das *Neue Museum* in Berlin (1855) war der erste Monumentalbau für Friedrich August Stüler[171] und eine wahre Herausforderung. Die klassizistische Harmonie des architektonischen Patriarchen vor sich und das Packhofgebäude am Kupfergraben neben sich, entschied Stüler sich für eine nordsüdliche Längsentwicklung des Baues zwischen Schinkels Verwaltungsbau und dem Säulenvorhof der geplanten Aula (der späteren Nationalgalerie) und akzentuierte die Dachregion, um eine dominante Fernwirkung zu erzielen.[172] Allen Restriktionen trotzend, schuf Stüler einen schlichten, distinguierten, wohlproportionierten Bau, dessen klassizistische Formensprache sowohl mit Schinkels Museum korrespondiert als auch Stülers architektonische Weiterentwicklung demonstriert. Stüler entwickelte zum ersten Mal für sein *Neues Museum* ein anderes historistisches Konzept, das vornehmlich das Innere des Museums determinierte: Die Dekoration aller Säle sollte im Einklang mit dem Charakter der ausgestellten Kunstwerke stehen. Die Idee lässt sich zum einen in den chinesischen und ägyptischen Zimmern von Schlössern des späten 18. Jahrhunderts zurückverfolgen und zum anderen findet sich die vollkommene Abstimmung dekorativer Ideallandschaften auf die in den Räumen ausgestellten Werke aus

---

[169] PLAGEMANN 1967, S. 117, darunter Sammlungen wie die Kunstkammer, die kirchlichen oder nordischen Altertümer oder die sich durch Expeditionen bedeutend vermehrende ägyptische Abteilung.
[170] Ebd., S. 117f.
[171] Zum *Neuen Museum* in Berlin siehe ebd., S. 117-126; BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 16, 38f., 59, 105.
[172] Ebd.; BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 39: »Dabei wirkte der hohe Mittelriegel mit dem Treppenhaus, der wieder die Figur des schlanken Tempels andeutet, vor allem zum Kupfergraben hin, während zur Spree nach ursprünglichem Plan neben dem hohen Säulengeschoß der Aula nur die beiden Eckkuppeln der Ostseite sichtbar gewesen wären, deren nördliche sich noch einmal an einem anderen geplanten Bau wiederholt hätte.«

unterschiedlichen Kulturen bereits in der *Villa Albani*. Das Addendum in Stülers musealem Konzept war die Bereicherung der Sammlungen durch die lehrhaften Darstellungen, die über das nur reine Dekor hinausgingen und schuf so im Stil des Historismus ein neues Vorbild für die Gestaltung von Museumsinnenräumen. Menschheitsgeschichtliche Fresken im Treppenhaus und historische Schaubilder, wie bewegte Volksszenen oder historische Architekturdarstellungen, in den oberen Zonen der Säle bestimmten die kunstphilosophische Aura der Räume und traten damit auch *nolens volens* in Konkurrenz zu den ausgestellten Kunstwerken. Das enorme formale und konstruktive Spektrum, präsentiert durch die prunkvollen Ausstellungssäle, überforderten auch so manchen Rezipienten, die dann das *Neue Museum* in einem kritischen Licht erscheinen ließen.[173] Jedoch gerade dieses Konzept mit seinem Spektrum an malerischen und architektonischen Ausdrucksformen ist das Besondere und schafft die suggestive Wirkung des Museumsbaues.[174]

Stüler begann meistens mit feinen, zierlichen Entwurfszeichnungen und erreichte eine künstlerische Prägnanz in der Gruppierung von Baukörpern und damit abwandelbare, harmonisch durchgliederte Ensemble bildende Schemata bildend. Für die Außenfassade des *Neuen Museum*s kreierte Stüler in der Konfrontation mit Schinkels *Altem Museum* »eine zart reliefierte, hauptsächlich flächenhaft wirkende Fassadengliederung«[175]. Diese Art der Fassadengliederung wiederholte er in zahllosen Fassadenentwürfen für Monumentalbauten und bereicherte sie darüber hinaus mit nuanciert eingesetzten Quattrocento-Formen. Auch die mit Fulminanz additiv verwendeten Renaissanceformen an der Fassade eines seiner Hauptwerke, nämlich dem Stockholmer Museum, lassen sich stilistisch dem Quattrocento zuschreiben. Beim Entwurf des *Nationalmuseum* in Stockholm (1866) konnte Friedrich August Stüler sein ganzes Können als Museumsbauarchitekt unter Beweis stellen und in Stockholm schuf er ein Museum, das eine vergleichbare exponierte Lage besaß wie das Alte Museum in Berlin. Sein monumentales Bauwerk platzierte er gegenüber dem Königlichen Schloss auf Blasieholmen in einem Park am Norrström. Natürlich war der Standort schon vor Stülers Beauftragung festgelegt worden, aber die Parallelen zum Alten Museum in Berlin sind unverkennbar und zeigen die frühe Relevanz dieses Kriteriums in der Museumsarchitektur. Das Stockholmer *Nationalmuseum* bot Stüler die Möglichkeit – anders als bei seinem Berliner Museumsbau – einen regelmäßigen und in sich geschlossenen Museumsbau anzulegen. Die von ihm geforderten Auflagen beschränkten sich auf die Forderung, ein multifunktionales Museum von größerem Umfang zu errichten. Die Vierflügelanlage hatte sich bereits beim *Neuen Museum* in Berlin als die zweckmäßigste Form erwiesen, ebenso wie die drei Geschosse. Die Anlage des Baukörpers spiegelt sich in der Fassadenform wider und so geben die Anordnung und Größe der Fenster und die unterschiedlichen

[173] Einige Zeitgenossen lehnten Stülers Konzept für die Innendekoration ab. Siehe v. a. BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 39 (Anm. 253).
[174] Ebd.: Kugler sprach von einer Musterkarte für die damals mögliche »Vielfalt der räumlichen Eindrücke« der Berliner Schule.
[175] Ebd., S. 16.

Abstände der Gesimse Auskunft über die innere Organisation des Museumsgebäudes. »Mit den nach oben feiner erscheinenden Mauerungen der einzelnen Geschosse deutete Stüler deren nach oben abnehmende statische Belastung an. Die Form des Außenbaues folgte der konstruktiven Notwendigkeit.«[176] Stüler wählte, wie schon in seinem Gutachten zum Stockholmer *Nationalmuseum* notiert, renaissancistische Details für die Wandreliefs, die nun wesentlich tiefer und plastischer ausgearbeitet wurden als am *Neuen Museum* in Berlin. Ähnlich wie in Berlin schuf Stüler kontinuierlich wechselnde Raumformen und vervollständigte gleichzeitig sein Repertoire als Museumsbauarchitekt. Die aus vier unterschiedlichen Malerschulen stammenden Sammlungen der Gemäldegalerie konnten in einer ganz neuen Weise angeordnet werden, weil Stüler eigens für sie ein architektonisches Gerüst schuf, dass »eine günstige Hängung in Oberlichtsälen und Kabinetten, eine deutliche Trennung der vier […] Sammlung[en] […], aber auch deren Verbindung in einem Rundgang gewährleistete, […]«[177] Stüler führte an seinem Stockholmer Museumsbau systematisch das Raster- oder Kompartimentsystem aus und indem er Eisenkonstruktionen verwendete, erfüllte er eine weitere Forderung seines eigenen Gutachtens: die Anwendung der neuesten Materialien und Techniken der Zeit.

Mit der Einstellung, dass der den Künsten geweihte Museumsbau den Ausstellungsstücken Ordnung und Rahmen geben muss, stand Stüler in der Tradition Schinkels. Stüler verfügte neben einer architektonischen auch über eine hohe dekorative Begabung. Sein Repertoire reicht von biedermeierlich zarten frühen Villenausmalungen über Zimmerdekorationen im Stil der deutschen Renaissance (Schweriner Schloss) bis hin zur »Maurischen« Innenausstattung (Berliner Synagoge).[178] Dementsprechend sind Stülers Entwürfe für das *Nationalmuseum* in Stockholm sowohl in der architektonischen als auch in der dekorativen Gestaltung jedes einzelnen Raumes im Detail durchdacht und überzeugend.

Die Rezeption der Renaissance für die Museumsarchitektur

Stüler nannte bereits in seinem Gutachten den geeigneten architektonischen Stil für das Museum: »Der ›Styl‹ erfülle am besten seinen Zweck, wenn er den darin aufgestellten Kunstwerken entspräche, sich einer Blütezeit der Kunst anschlösse, der schönsten Epoche, der Antike, oder der reinsten und originellsten Periode der italienischen Kunst.«[179] Die Neorenaissance hatte sich bereits in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, in Deutschland vor allem durch Gottfried Semper (1803–1879) präferiert, als Architekturstil herausgebildet.[180] Begründet liegt diese Entwicklung in dem tiefen Eindruck, den die Villen und Paläste im Stil der Renaissance auf die Architekten hinterließen, als sie Italien besuchten, und in der Vorstellung, dass man in einer vergleichbaren Blütezeit lebe oder

[176] PLAGEMANN 1967, S. 149.
[177] Ebd.
[178] Siehe BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 16.
[179] PLAGEMANN 1967, S. 146.
[180] Siehe hierzu SEMPER 1860; MILDE 1981; DOLGNER 1973 sowie GROSSMANN/KRUTISCH (Hg.) 1992; MARX/MAGIRIUS 1992; KAUFMANN 2003a.

eine solche hervorzurufen im Stande sei. Um die Jahrhundertmitte setzte sich der Renaissancestil in weiten Teilen Europas durch. Im nordischen Museumsbau lässt sich zu diesem Zeitpunkt ausnahmslos das Formenrepertoire der Renaissance finden, jener Kunstepoche, deren humanistisches Ideal des universell gebildeten Menschen, nun wiederum im Historismus, sein architektonisches Pendant in dem Anspruch, das Museum als Gesamtkunstwerk aufzuführen, fand.

Einiges hat Stüler zum internationalen Stilphänomen der Neorenaissance beigetragen, indem er Stilelemente des Quattrocentos additiv verwendete und sie zu einem vielseitig anwendbaren System ausbaute. Zuerst in kleinem Umfang in der 1844 entworfenen Schlosskuppel angewendet, setzte Stüler dann in großem Umfang Renaissanceformen im 1848 entworfenen Stockholmer *Nationalmuseum* ein. Die Antike und die Renaissance spiegeln sich im Inneren in der Ordnung der die Gewölbe tragenden Stützen wider: im ersten Geschoss befinden sich klassisch griechisch-dorische Stützen, im zweiten Geschoss Stützen mit römischer Kompositordnung und im dritten Geschoss renaissancistische Stützen. Die Dekoration der Pfeiler, Wände und Deckengewölbe erinnert an den grotesken Stil der pompejanischen Wandmalereien. »Stülers Museum übernahm die von Hübsch angeregten und am Berliner Neuen Museum vorgeformten Errungenschaften und entwickelte sie weiter. Es stellte sich im Gegensatz zu Sempers Galerie als Bau von äußerster rationaler und konstruktiver Klarheit dar.«[181] Der von Stüler entworfene Bau für das schwedische *Nationalmuseum* im Stile der italienischen Neorenaissance schuf nicht nur einen adäquaten Rahmen für die bedeutendste Antikensammlung und größte Kunstsammlung Schwedens, sondern war auch ein Bau, der die jahrhundertealte europäische Bautradition der Stadt Stockholm widerspiegelte und eingebunden war in die Entwicklungslinie der großen europäischen Museen des 19. Jahrhunderts.

C.II.2 Nasjonalgalleriet. Die Odyssee des norwegischen Separatismus

Die Geschichte der norwegischen *Nasjonalgalleriet*[182] begann im Jahr 1836, als Hans Riddervold (1795–1876), Mitglied des Stortings und später des Kabinetts, dem Parlament einen Entwurf für die Gründung einer öffentlichen Kunstsammlung unterbreitete. Das streitbare Storting, durch die Personalunion mit Schweden ein um Eigenständigkeit ringendes Zwitterwesen, bewilligte noch im selben Jahr erstmalig 1 000 Spd.[183] für eine nationale Kunstsammlung und beschloss, diesen Betrag auch in den zwei darauf folgenden Jahren zur Verfügung zu stellen.[184] Das war gut gebrüllt vom norwegischen Löwen, doch dieses Geld reichte nicht aus, den Plan eines architektonisch repräsentativen Gebäudes für das zukünftige Museum zu verwirklichen; aber die Idee einer nationalen Sammlung war beflügelt, es war stimulierend für das norwegische Kunstleben und fundamental für die

[181] PLAGEMANN 1967, S. 149.
[182] Zur *Nasjonalgalleriet* siehe WILLOCH 1937; Ebd. 1967; Ebd. 1981; LAURITZEN/SVEEN 1993, S. 29.
[183] Spd. = speciedaler = 5 ort (seit 1816) = 4 kroner (ab 1876).
[184] WILLOCH 1981, S. 3.

Gründung der Institution *Nasjonalgalleriet* im Jahre 1837.[185] Die ersten achtundzwanzig Gemälde wurden auf der Auktion der Frederik Conrad Bugge Sammlung in Kopenhagen erworben und bildeten den Grundstock der Sammlung der *Nasjonalgalleriet*. Schon im Jahr 1838 wurde diese, die Anzahl der Norweger einberechnet, nicht gerade sehr umfangreiche, nationale Sammlung präsentiert und möglicherweise mit dem süffisanten Kommentar versehen, dass der schwedische Imperator Gustav I. Wasa mit noch weniger, nur dreizehn Bildern begonnen hatte. Das Jahr wurde durch den Ankauf der ersten zwei Plastiken gekrönt und ein Jahr später die ersten Arbeiten der norwegischen Maler Johan Christian Clausen Dahl (1788–1857) und Thomas Fearnley (1802–1842) erworben.

Einen repräsentativen Rahmen erhielt die Kunstsammlung der *Nasjonalgalleriet* 1842 mit dem Königlichen Palast von Christiania: In den drei gemieteten Räumen der obersten Etage wurden auch die ein Jahr zuvor erworbenen neunzig Abgüsse von Bertel Thorvaldsens (1770–1844) Originalreliefs der Öffentlichkeit präsentiert; siebenundneunzig Gemälde, der größte Teil der älteren Stücke von ausländischen Künstlern geschaffen, waren zu sehen; zwei Marmorkopien nach antiken Köpfen und noch einige Abgüsse von Thorvaldsens Skulpturen waren aufgestellt – Anlass genug, den ersten gedruckten Katalog der *Nasjonalgalleriet* erscheinen zu lassen.[186] Neben weiteren Ankäufen[187] führten auch großzügige Schenkungen[188] zu einer so enormen Erweiterung der Sammlung, dass die *Nasjonalgalleriet* im Sommer 1845 die Räume des Königlichen Palastes verlassen musste,[189] in die Rådhusgata zog und auch ein überarbeiteter Katalog der Sammlung erschien. Eine neue nationale Sammlungspolitik, die durchaus im Geiste der bürgerlich demokratischen Revolutionen in ganz Europa stand, den Fokus auf zeitgenössische norwegische und nordische Kunst richtend und die eigene Identität betonend, bereicherte die *Nasjonalgalleriet* 1849 um ein Gemälde von Adolph Tidemand (1814–1876) – »Einsamkeit«, *nomen est omen*, das erste norwegische Gemälde seit 1839.

So schnell wie die Sammlung anwuchs, so langsam schritten die Bemühungen um die Realisierung eines autonomen Kunstmuseumsgebäudes voran.[190] Seit 1845 währte die nicht enden wollende Odyssee der *Nasjonalgalleriet* bis schließlich 1882 eigene, dauerhafte Räumlichkeiten gefunden wurden. In diesem Zeitraum gab es aber immer wieder Bestrebungen ein eigenes Museumsgebäude für die Kunstsammlung in die Bebauungspläne der Stadt Christiania (ab 1877 Kristiania und ab 1924 Oslo genannt) zu integrieren: Im Jahr 1838 hatte der Schlossarchitekt Hans Ditlev Frants Linstow (1787–

[185] Zu der Institution *Nasjonalgalleriet* gehörte auch die Institution der Zeichenschule.
[186] WILLOCH 1981, S. 3.
[187] 1843: 17 Gemälde aus der Nordström Sammlung (Stockholm),weitere 21 Werke von J.C. Dahls Sammlung, ein Abguss von Bertel Thorvaldsens Alexander Fries
[188] 1845: schenkte Frederik Due, Norwegens Ministerpräsident in Stockholm, 13 Gemälde; Mr. John White von London schenkte sechs Abgüsse, vier von berühmten klassischen Arbeiten, die sich in der früheren Sammlung des Herzogs von Richmond befanden
[189] WILLOCH 1981, S. 3. Darüber hinaus waren die angemieteten Schlossräume, deren Fußböden mit Segeltuch ausgelegt waren, kalt und ungemütlich.
[190] In einem Bericht von 1937, zur 100-Jahr-Feier des Museums, schilderte der ehemalige Direktor der *Nasjonalgalleriet* Sigurd Willoch den Wachstum der Kunstsammlung und die Ausstellungsumstände in den Jahren von 1845 bis 1882 (WILLOCH 1937). Darin finden sich auch vereinzelt Illustrationen von den traurigen Aufenthaltsorten der Galerie. Vgl. auch WILLOCH 1981, S. 3f.

1851), der zum legendären Kreis der »Boheme von Christiania« gehörte, seinen Regulierungsplan für das Gebiet der Universität lanciert und ein Museumsgebäude vis-a-vis der Universitätsanlage in den Plan gezeichnet, auf den sich die späteren Architekten immer wieder beziehen. Die Realisierung der nun schon aus dem Jahre 1839 stammenden Idee wurde 1852 von der Leitung der *Nasjonalgalleriet* gegenüber dem Ministerium wiederholt energisch gefordert, als die Kunstsammlung in die alten Räumlichkeiten der Universität in die Prinsens gate, in den »Maribogård«, umzog und der Aufenthalt währte dann auch kaum fünf Jahre. 1857 zog die *Nasjonalgalleriet* in das respektablere »Stiftsgård«-Gebäude in der Rådhusgata und eine enge Beziehung zu der großen nordischen Kunstausstellung in Christiania im Sommer 1857 ist wahrscheinlich. Ein die Situation reflektierender, von Andreas Munch verfasster Artikel, »Efterklang af den nordiske Kunstudstilling«[191], dieser »Nachklang auf die nordische Kunstausstellung« wurde ein an das Parlament gerichtete Appell für ein Kunstmuseum. In gebührendem Abstand, einige Monate später, bat das Ministerium beim Vorstand der *Nasjonalgalleriet* um eine detaillierte Aufschlüsselung des vom Museum benötigten Platzes. Umgehend arbeitete der zum Vorstand der *Nasjonalgalleriet* gehörende Architekt J. W. Nordan zwei Entwürfe für das Gebäude des Museums und eine dazugehörige Zeichenschule aus. Nordans Entwurf sah ein Gebäude im antikisierenden Stil vor, dessen Palaischarakter bereits dem ähnelte, was 24 Jahre später bei der Errichtung des Gebäudes, in dem sich noch heute die *Nasjonalgalleriet* befindet, realisiert wurde. Die gut 80 Ellen[192] lange Fassade wies einen dreiachsigen zweigeschossigen Mittelrisalit auf, an den sich zwei niedrigere Seitenflügel anschlossen.

Aber trotz großer Zustimmung, auch von Seiten der Künstler, schien die Zeit für einen »Tempel der Kunst« noch nicht reif zu sein, und so zog die *Nasjonalgalleriet* in den nächsten dreiundzwanzig Jahren zwei weitere Male um: 1859 in das Bibliotheksgebäude der Universität (Frederiks gate) und 1866 in den »Dittengård« (Apoteker gate). 1869 wurde ein Vorstand eigens nur für die *Nasjonalgalleriet* ernannt, der nun unabhängig von der Zeichenschule war, und der den Maler Christen Brun zum Kurator ernannte. Im Jahre 1882 zog die *Nasjonalgalleriet* zum letzten Mal um und bezog Räume, die sich in dem neuen Gebäude des *Skulpturmuseet* (Tullinløkka, Universitetsgaten 13) befanden. Und so ist die Entstehungsgeschichte der *Nasjonalgalleriet* direkt mit der Entstehungsgeschichte des *Skulpturmuseet* verbunden. Die Initiative zu einem *Skulpturmuseet* kam von akademischer Seite: Professor Marcus Monrad beklagte sich im Jahr 1859 gegenüber dem akademischen Kollegium darüber, dass man ein »archäologisches Kabinett« oder eine Sammlung guter Abgüsse von antiken Skulpturen vermisse, obwohl beide »ein Bildungsmittel von anerkannter Bedeutung« seien.[193] Sein Klagen fand zwar Gehör beim Storting, war aber in Anbetracht des knapp bemessenen Budgets mit keinerlei Durchführungsabsichten verbunden. So unterbreitete der Rektor Fredrik Ludvig Vibe

[191] WILLOCH 1981, S. 4.
[192] Siehe ebd.
[193] Ebd.

(1803–1881), Philologe und früherer Professor an der Universität, die Idee von einer Skulpturensammlung der Christiania Sparebank. Der Philologe war nicht nur von großer Eloquenz, sondern auch Mitglied des Bankvorstandes; ihm ist es mit aller Wahrscheinlichkeit zu verdanken, dass im Jahr 1869 die Sparebank die ersten 2 000 Spd.[194] für ein zukünftiges Museum spendete, das sich im Nachhinein auch von großer Bedeutung für die *Statens Nasjonalgalleriet* erweisen sollte. Für seine Vision eines Ensembles aus dem Museumsgebäude und den Universitätsgebäuden wollte Vibe auf Studenterlunden, einem Grundstück genau gegenüber dem Universitätsplatz, bauen lassen und wäre somit dem Linstow-Plan gefolgt. Welche Bedeutung dem Standort als Kriterium für ein Museum zugemessen wurde, zeigte dann die Bedingung des finanzkräftigen Mäzens: Nur für den Fall, dass der Staat das Grundstück hinter der Universität zur Verfügung stellte, bewilligte die Sparebank die enorme Summe von 35 000 Spd. Und nach zähen Verhandlungen mit der Stadt stellte das Parlament das Grundstück längs der Universitetsgaten auf Tullinløkka zur Disposition.

Der zu den führenden Architekten von Christiania gehörende Architekt Heinrich Ernst Schirmer, bekannt für große und vornehme Anlagen wie *Bodsfengslet* und *Gaustad Sykehus*, wurde mit dem Entwurf für ein Museumsgebäude beauftragt. Ebenso wie Vibe hatte sich auch Schirmer gewünscht, auf Studenterlunden zu bauen und dafür bereits ehrgeizige Pläne einer großen Anlage entwickelt, in denen das Museumsgebäude mit dem Universitätsensemble (1841-1852) und dem Storting-Gebäude (1861-1866) ein Ensemble bildete. Aber das von der Nationalversammlung Norwegens zur Disposition gestellte Grundstück verlangte nach einem Solitär und der sollte vornehm sein – über edle Einfachheit und Reinheit verfügen, wie sie so nur im höchsten griechischen Stil zu finden sind.[195] Heinrich Ernst Schirmer schuf einen sich daran orientierenden Entwurf und nach endlosen Querelen zwischen der Stadt und der Sparebank einigte man sich erst im Herbst 1878 auf den Schirmer'schen Entwurf. Schirmer senior gab zermürbt auf und die Präzisierung des Entwurfes, eine Erweiterung der Räumlichkeiten für die *Nasjonalgalleriet*, und deren Ausführung wurden Schirmer junior, Adolf Schirmer, übertragen. Im Herbst 1881 waren die Arbeiten am Gebäude so weit vorangeschritten, dass die ersten Skulpturen die erste Etage des Gebäudes bezogen und das *Skulpturmuseet* im vorweihnachtlichen Christiania sich dem Publikum zum ersten Mal öffnete. Zum letzten Mal zog dann schon ein Jahr später, also 1882, die *Nasjonalgalleriet* in das Gebäude Universitetsgaten 13 um und die Odyssee war beendet. Der von der Sparebank entrichtete Obolus, summa summarum 281 000 Kronen[196], und nicht mehr der Etat des Königs hatte den Bau des Kunstmuseums für die norwegische Nation ermöglicht.

[194] Wie Anm. 183.
[195] WILLOCH 1981, S. 5.
[196] Ebd.

Heinrich Ernst Schirmers Entwurf

Der Entwurf von Heinrich Ernst Schirmer war eine Reminiszenz an die klassisch griechische Antike, er ähnelte einem griechischen Tempel und setzte den Gebrauch von kostbarem Naturstein und Säulen voraus. Aber Schirmer bekam weder den Sandstein, den er für die Verkleidung der Fassade verwenden wollte, noch andere Materialien, die ihm für die Kreditkasse auf Stortorvet ganz selbstverständlich zur Verfügung standen. Bei diesem Gebäude verwendete Schirmer Granit für den Sockel und der Rest der Fassade wurde mit Ziegeln verblendet. Diesem Material und der Methode verhalf Schirmer zum Durchbruch in der norwegischen Architektur. Fensterarchivolten, Brüstungen und Gesimse (des Hauses der Kreditkasse)[197] wurden in schwedischem Sandstein ausgeführt; Vestibül und Haupttreppe mit roten Steinfliesen verkleidet.

Baubeschreibung des ausgeführten Museums um 1882

Der Bau entsprach dem für diese Zeit typischen Bild eines europäischen neorenaissancistischen Monumentalbaues in Form eines zweigeschossigen Kubus (Abb. 11). Die Hauptfassade wurde von Gesimsen, einem hohen Sockel-, einem geschosstrennenden und einem Kranzgesims, horizontal akzentuiert. Die drei mittleren der fünf Fensterachsen der Hauptfassade kragten aus dem Baukörper hervor und die Breite des Mittelrisalits bestimmte die Breite des darüber aufragenden Oberbaus, der von einem Rundbogenfries und verkröpften, von Greifen bekrönten Baukörperkanten betont wurde. Die hoch hinaufführende Außentreppe aus dem Kanon der Monumentalbauten stimmte den Besucher schon auf ein kommendes bedeutungsvolles Inneres ein und nach dem Durchschreiten des Portals in der Eingangshalle wurde diese Wirkung durch die Haupttreppe, die das erhabene Gefühl, an einem Ort zu sein, der Werke aus der Blütezeit der Kunst enthält, noch gesteigert.

Der klar akzentuierte Museumsbau mit seinem geschlossenen Baukörper ruft Assoziationen zur italienischen Palastarchitektur hervor. Seine Proportionen entsprechen denen einer italienischen Villa[198], und der norwegische Bürgersinn hatte, genauso wie in Europa Usus, das humanistische Bildungsideal in der Architektur verewigt.

Umbauten und Erweiterungen am Anfang des 20. Jahrhunderts

Das in relativ bescheidenen Dimensionen, aber schon mit dem markanten Erscheinungsbild errichtete Gebäude von 1881/82 entsprach noch nicht dem heutigen Gebäude der *Nasjonalgalleriet*. In der ersten Baumaßnahme war zunächst nur die Mittelpartie des gegenwärtigen Gebäudes realisiert und auf die Seitenflügel des Entwurfs verzichtet worden. Das Gebäude, dem die Besucher heute gegenüberstehen, weist einen zweifach gestuften Mittelrisalit auf (Abb. 12). Der südliche Seitenflügel wurde 1907 und der Nordflügel im Frühling 1924 eingeweiht. Der Südflügel besaß einen Innenhof und in

[197] Ebd. Dieses Gebäude wurde im 20. Jahrhundert abgerissen.
[198] BRÖNNER, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890, Düsseldorf 1987; PRINZ, Wolfram u. a.: Studien zu den Anfängen des oberitalienischen Villenbaus, Frankfurt a. M. 1969.

der ersten Etage befand sich ein quadratischer Saal.[199] Der Grundriss der zweiten Etage weist zwei größere Säle auf, um die sich gegen Osten und Westen fünf kleinere Räume gruppieren (Abb. 13).[200] Tiefe Lichtschächte versorgen die großen Ausstellungssäle des ersten Obergeschosses mit Tageslicht. Demselben System folgend, wurde der nördliche Seitenflügel angelegt. In der ersten Etage des Nordflügels befand sich ein Vortragssaal, der mit seinen Säulen, Balustraden und Treppen überdimensioniert, mehr einer Kulisse in der Manier eines Gemäldes von Paolo Veronese ähnelte als einem Vortragsraum.[201]

Die Sammlungspolitik

Als das *Skulpturmuseet* vom 6. bis zum 11. Dezember 1881 seine Türen öffnete, war das die Sensation der Stadt. Die Abgusssammlung war durch die kunstfördernden Finanzierungen der Sparebank, *in persona* Assessor Vilhelm Adelsteen Maribos, im Laufe der Zeit beträchtlich erweitert worden und die Gründe für dieses Mäzenatentum lieferte Lorentz Dietrichson (1834–1917), seit 1875 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Oslo, indem er die Rolle des Museums als identitätswahrende und identitätsstiftende Institution der Nation betonte. Noch am Anfang der 1920er-Jahre wurde der Besucher im Vestibül von Demosthenes und anderen Klassikern in Gips willkommen geheißen und gleich danach in die auf der gleichen Etage befindliche Abgusssammlung geführt.

Nach einer Periode, in der das *Skulpturmuseet* Eigentum der Kommune war, ging es im Jahr 1903, zusammen mit einem Stipendium, das die Sparebank zur Verfügung stellte, in den Besitz des Staates über. Bereits in der Schenkungsurkunde an die Gemeinde war festgelegt worden, dass das *Skulpturmuseet* an Ort und Stelle erhalten werden müsse. Im Jahre 1903 schlossen sich die Nationalgalerie, das Skulpturenmuseum und die Kupferstichsammlung (*Nasjonalgalleriet*, *Skulpturmuseet og Kobberstikksamlingen*[202]) zu einer Institution zusammen.

Nach der ersten Erweitung des Gebäudes expandierte erst einmal die Abgusssammlung und Jens Thiis, seit dem Jahr 1908 Direktor für das gesamte Museum, füllte nach der zweiten Erweiterung des Museumsbaus die ganze erste Etage der Mittelpartie, den Südflügel und einen Saal im Nordflügel mit Abgüssen. Schon im Haupttreppenhaus wurde das Publikum von der im damaligen Kunstverständnis präferierten Blütezeit europäischer Kunst überwältigt: Mitten im Haupttreppenhaus thronte Moses, umgeben von Skulpturen, die, nach dem Vorbild der Skulpturen der Medici-Grabmäler geschaffen, hoch oben auf den Treppenabsätzen ruhten. *Panta rhei*, ein neues Kunstverständnis und ein wandelbarer Publikumsgeschmack führten dazu, dass die Skulpturen aus dem Haupttreppenhaus entfernt wurden.

---

[199] Diese Etage wurde später verändert, indem ein Korridor vor diesen Saal gelegt wurde. Heute befindet sich dort das Kupferstichkabinett.
[200] Diese Gliederung der Räume wurde in der nachfolgenden Zeit kaum verändert.
[201] WILLOCH 1981, S. 7.
[202] 1877 wurde die private Stiftung für das Sammeln von Drucken und Zeichnungen gegründet.

Als die *Nasjonalgalleriet* im Jahre 1881, ihre Odyssee beendend, in die zweite Etage des Skulpturenmuseumsgebäudes einzog, umfassten die angemieteten Räumlichkeiten einen Eingangssaal, zu dessen Seiten sich je zwei Oberlichtsäle befanden: Links befanden sich die Werke von Henrik Sørensen und seinen Zeitgenossen, darunter auch Ludvig Karsten und Thorvald Erichsen; rechts schlossen sich der Dahl-Saal und der Saal der Düsseldorfer Schule an. Von einem Saal, dort wo Sohlberg und Egedius heute hängen, führte ein eingebautes Treppenarrangement zur obersten Etage. Die oberste Etage, mit den vielen kleinen Kabinetten und den langen Korridoren, erschien den Besuchern, die die Räume überhaupt wahrnahmen, als zu unübersichtlich.[203] Diese Räumlichkeiten wirkten, als seien sie zwischen der äußeren Gebäudewand und den Lichtschächten eingeklemmt und die Zirkulationen in dieser Etage mit den langen schmalen Korridoren war unvorteilhaft, auch für das Kupferstichkabinett, das hier zuerst untergebracht worden war. Aber die Kabinette wurden für die Ausstellung der umfangreichen Sammlungen benötigt und so wurden sie umgestaltet. Während der Umbauarbeiten um 1930 wurden die zwei zentralen Haupträume, die Oberlichtsäle, geschaffen, wo heute neuere dänische und schwedische Kunst neben Malereien von Enger, Kai Fjell und Ekeland hängen.

Baubeschreibung

Das Gebäude der *Nasjonalgalleriet* präsentiert sich im Stil der Neorenaissance (Abb. 12). Die Fassade wird von einem fünfachsigen, zweifach gestuften Mittelrisalit und von sich zu beiden Seiten anschließenden fünfachsigen Flügeln gegliedert. Horizontal ist die Fassade durch Gesimse dreigeteilt: in Sockelgeschoss, erstes Geschoss und zweites Geschoss. Fenster und Türen wirken wie in das glatte Mauerwerk eingeschnitten und sind leicht zurückgesetzt. Die Fenster des Sockelgeschosses sind rechteckig, die des ersten und zweiten Geschosses rundbogig. Die Rundbogenfenster folgen alle demselben Prinzip: Sohlbank; tiefer liegende, mit einer Rosette verzierte Brüstung; Fenster. Die »innere Rahmung« erfolgt durch einen eingelegten Rundstab und außen rahmt ein auf das Mauerwerk gesetzter, flach rustizierter Überfangbogen das Fenster. Dieser Rundbogen wird gegliedert von einer rhythmischen Folge schmaler und längerer Steinen. Die Portalöffnung wird durchgehend von einem einfachen, umlaufenden, gleichartig rustizierten Band gerahmt. Der Mittelrisalit kragt in zwei Stufen aus dem Baukörper hervor, die mittleren drei Fensterachsen stehen dichter zusammen als die übrigen und werden von je einer Fensterachse gerahmt, die im zweiten Geschoss je ein rundes Blendfenster aufweist. Über dem Kranzgesims werden die drei mittleren Fensterachsen des Mittelrisalits betont, indem sich ein Oberbau ausschließlich über sie erhebt und eine Art Attika – mit einem Rundbogenfries und mit den die verkröpften Ecken bekrönenden Greifen – bildet.

[203] WILLOCH 1981, S. 6.

Die Architekten Heinrich Ernst Schirmer und Adolf Schirmer[204]

Adolf Schirmer entstammte einer Architektenfamilie und wählte wie sein Bruder[205] denselben Beruf wie sein Vater Heinrich Ernst Schirmer. Heinrich Ernst Schirmer wird als deutsch-norwegischer Architekt bezeichnet.[206] Er wurde am 27. August 1814 in Leipzig geboren und studierte an der Dresdener Akademie bei J. Thürmer sowie an der Münchener Akademie. 1838 kam er nach Christiania, wo er bis 1841 unter Linstow an der Errichtung und Ausschmückung des Königlichen Schlosses arbeitete. Seine ersten Studienreisen (um 1830) führten ihn nach Italien, um die Werke der Antike zu studieren; spätere Reisen führten ihn nach England (1843) und in die Normandie, um dort die neuen profanen Bautypen, wie Krankenhäuser und Gefängnisbauten, zu erforschen. In Oslo und Umgebung machte er sich einen Namen durch seine Krankenhaus- und Gefängnisbauten (z. B. das Bots-Gefängnis (1843–49) und das Reichshospital (1874–83) in Oslo).[207]

Sein am 1. Oktober 1850 in Christiania geborener Sohn Adolf Schirmer studierte an zwei bedeutenden europäischen Ausbildungsstätten für Architekten des 19. Jahrhunderts: von 1872 bis 1874 an der Pariser *Ecole des Beaux Arts* und zuvor an der Berliner Bauakademie. In Berlin lehrten einige der renommiertesten Schinkel-Schüler – Stüler, Strack, Lucae, Persius – eine auf Zweckmäßigkeit und sparsame Formgebung bedachte, an Schinkels Formdisziplin geschulte Haltung.[208] Von diesem europäischen Gedankengut stark beeinflusst, wurde Adolf Schirmer im Todesjahr von Heinrich Ernst Schirmer 1887 in Norwegen zum staatlichen Bauinspektor für die Staatsgebäude und zum staatlichen Bausachverständiger ernannt.

Die durch die Architektenfamilie Schirmer geprägte Geschichte der *Nasjonalgalleriet* ähnelt einer fragmentarischen Chronologie europäischer Architekturgeschichte. Was der Vater im Sinne eines klassizistischen griechischen Tempels begann, vollendete der Sohn im Stil der Neorenaissance, ein um 1880 auch in Oslo besonders beliebter Stil. Selbst nach den Erweiterungen von 1907 (Südflügel) und 1924 (Nordflügel) wurde das äußere Erscheinungsbild des Museumsgebäudes bis heute nicht angetastet.

---

[204] Siehe Nordisk familjebok, Neuaufl., Bd. 24, S. 1056.
[205] Ebd.: Schirmer, Herman Major.
[206] Ebd.: Schirmer, Heinrich Ernst, tysk-norsk arkitekt.
[207] Ebd. 1883 kehrte Schirmer senior nach Deutschland zurück und verstarb in Giessen am 6. Dezember 1887.
[208] Nach BÖRSCH-SUPAN 1977, S. 10f.: Die Formen der Berliner Schule wurden jahrzehntelang im Kern unverändert gelehrt. So wie der Historismus des Zeitalters den Charakter der Schinkelnachfolge bestimmte, so bestimmte die Schinkelnachfolge den Charakter des Berliner Historismus. Die spezifische formale Qualität, die ruhige Sachlichkeit der Berliner Bauten liegt in den harmonischen Proportionen, knappen kubischen Baukörpern, straffen Wänden, edel durchgebildeten Details. Die Schinkelschen Vorbilder, die mit historischen Formen vermischt wurden bzw. die Schinkelschen Konstruktionsprinzipien, die mit historischen Vorbildern kombiniert wurden, definieren die Werke der Schinkelschule.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts schenkte Alexander II. Nikolajewitsch, Zar des Russischen Reiches (reg. 1855–1881) aus dem Haus Romanow-Holstein-Gottorp, der Stadt Helsinki, Zentrum des Großfürstentums Finnland und Teil des Russischen Reiches, achtzehn Kunstwerke. Diese autoritäre Schenkung konnte nur deshalb zur initialen finnischen Kunstsammlung werden, weil Alexander II. Nikolajewitsch nicht nur ein freigiebiger, sondern auch ein freidenkender, die weitgehende politische Autonomie Finnlands respektierender Zar war. Die Idee des Kunstmuseums für Finnland wurde von Professor Carl Gustaf Estlander (1834–1910) ersonnen, er stellte sich ein »Haus der Künste« vor, in dem Kunst und Handwerk unter demselben Dach, in einer kreativen Allianz wirken und gedeihen würden – eine Idee, die von finnischen Künstlern keineswegs begeistert aufgenommen wurde. Hitzige Kontroversen und Debatten kreisten um das Thema der Gleichstellung von »wahrer« Kunst und Angewandter Kunst, doch einige Künstler zögerten nicht, der Angewandten Kunst denselben Stellenwert wie der Bildenden Kunst einzuräumen. Diese anfänglich kleine Gruppe sollte sich vergrößern, besonders als die 1846 gegründete finnische Kunstgesellschaft zu Kunstausstellungen anregte, diese organisierte und sie zur gängigen Praxis werden ließ.

In den frühen 1880er-Jahren unternahm die finnische Regierung die Initiative, denn dem finnischen Nationalbewusstsein trat ab dem Ende des 19. Jahrhunderts Zar Nikolaus II. mit einer Zentralisierung des Reiches und einer Russifizierung der zu diesem gehörenden Gebiete entgegen, und ließ den »Athenaeum«-Plan für ein Kunstmuseum und eine Kunstschule zu einem Regierungsprojekt werden.[210] Dass man den Plan nach dem Tempel der Göttin Athene benannte, ist sicherlich auch ein Hinweis auf die finnischen Emanzipationsbestrebungen in ihrer Totalität: Pallas Athene galt nicht nur als Göttin der Weisheit und Schirmherrin der Wissenschaften und Künste, sondern sie war auch die Göttin des Krieges sowie der Kriegstaktik und Strategie. Mit der Bank von Finnland und dem Ständehaus wurde 1883 ein erster internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, der jedoch zu keinem Ergebnis führte; und nachdem ein weiterer Wettbewerb im Jahr 1884 stattgefunden hatte, erhielt schließlich der finnische Architekt Theodor Höijer den Auftrag, die architektonischen Pläne für das Kunstmuseumsgebäude zu entwerfen. Der erfahrene Höijer – er hatte bereits einige bedeutende Gebäude im Helsinkier Stadtzentrum geschaffen – zog für die Fassaden-Ornamentik seinen Freund Carl Eneas Sjöstrand heran und konnte so die Entwürfe in kurzer Zeit fertigstellen. Der Bau des Kunstmuseumsgebäudes wurde auch noch im Jahr 1884 begonnen und am 18. November 1887 wurde das *Ateneumin taidemuseo*, das Staatliche Kunstmuseum Ateneum, eingeweiht.

[209] ILONEN 2000, S. 50 (Nr. 56); STOCK 1995; KALLIO 1994; SARAJAS-KORTE 1971; LINDSTRÖM 1971.
[210] ILONEN 2000, S. 50.

Baubeschreibung

Das *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) befindet sich an der Kaivokatu/Brunnsgatan 2-4 im Zentrum der finnischen Hauptstadt Helsinki. Die Hauptfassade wird von drei Auskragungen – einem Mittelrisalit, zwei Eckrisaliten und dazwischen liegenden siebenachsigen Seitenflügeln – akzentuiert (Abb. 14 u. 15). Die Seitenflügel sind folgendermaßen ausgebaut: auf dem Bossenmauerwerk des Kellergeschosses folgt ein Schräggesims; eine Zone von mehr kissen- oder polsterartig abgespitzten Bossen; die in das Rustikamauerwerk eingeschnittenen Segmentbogenfenster des ersten Geschosses, mit stärker ausgeprägtem Schlussstein; darüber ein antikisierender Metopen-Triglyphen-Fries tuskischer Ordnung; ein Gesims; Rundbogenfenster mit Brüstung; darüber trennt ein weiteres Gesims das erste Obergeschoss vom zweiten Obergeschoss und es folgt eine Reihe Rundbogenfenster. Die Archivolten der Rundbogenfenster des ersten und zweiten Obergeschosses ruhen auf Pilastern, die das bindende Element zwischen den nebeneinander liegenden Fenstern sind. Das Zwickelfeld zwischen zwei Fenstern ist verziert. Der obere horizontale Abschluss wird von einem Gesims, einer Zone von kleinen quadratischen (in der Achse der großen Fenster liegenden) Fenstern und einem Kranzgesims gebildet.

Die Eckrisalite werden von je einer breit ausladenden Fensterachse gebildet. Die Geschosseinteilung folgt der der Seitenflügel, im Erdgeschoss befindet sich eine Tür. Die Quader des Bossenmauerwerks sind dem Rundbogen entsprechend behauen, schließen oben rechteckig ab und durchbrechen dabei den Metopen-Triglyphen-Fries. Im ersten Obergeschoss befindet sich ein Rundbogenfenster, das von ionischen Säulen und Pilastern gerahmt wird. Die Zwickelfelder sind verziert. Die Rundbogenfenster des zweiten Obergeschosses werden von Säulen und von – die gesamte Höhe des Fensters einnehmenden – korinthischen Pilastern gerahmt. Über dem Kranzgesims erhebt sich ein Dreiecksgiebel, der von einer Palmette bekrönt wird. Die Fensterachsen der Eckrisalite werden von einer Reihe vertikal übereinander geschichteter Quader im Erdgeschoss, von ornamental verzierten Pilastern im ersten Obergeschoss und von kannelierten Pilastern im zweiten Obergeschoss gerahmt.

Der Mittelrisalit ist zweifach gestuft und die beiden seitlichen Fensterachsen ähneln den mittleren Fensterachsen der Eckrisalite. Über mehrere Stufen, zwischen dorischen Säulen, befinden sich drei dicht aneinander gereihte Portale, darüber verläuft der Metopen-Triglyphen-Fries, dann folgen zwischen ornamental verzierten Pilastern Rechteckfenster mit darüber liegenden rechteckigen Feldern, die mit Medaillons besetzt sind. In den Medaillons befinden sich Brustbilder, die die Künstler Raphael, Phidias und Bramante darstellen. Darüber folgen ein Gesims, eine Balustrade, ein großes dreigeteiltes Segmentbogenfenster, ein Inschriftenfeld und ein verkröpfter, mit Palmetten bekrönter Dreiecksgiebel. Das Giebelfeld trägt bauplastischen Schmuck. Die Inschrift unterhalb des Giebels lautet: *CONCORDIA RES PARVAE CRESCUNT* (Eintracht lässt auch kleine

Dinge wachsen)[211] und soll an die bewegte Geschichte des Museums erinnern. Im Zentrum des Tympanons über dem Haupteingang befindet sich die Göttin der Künste. Sie hält in jeder Hand einen Lorbeerkranz, auf dem einen ist das Wort »Kunst« und auf dem anderen das Wort »Handwerk« eingemeißelt, und soll die »doppelte Funktion« des Gebäudes symbolisieren. Sie steht für die beiden Institutionen, die sich im Inneren des Gebäudes befinden.

Die mittleren Fensterachsen des Mittelrisalits liegen etwas zurückgesetzt auf Höhe der beiden seitlichen Achsen des Mittelrisalits und werden durch Vorkragungen seitlich gerahmt: im Erdgeschoss durch Rustikamauerwerk, durch dekorativ gestaltete Wandvorlagen im ersten Obergeschoss und durch auf einem Sockel stehende Karyatiden im zweiten Obergeschoss. Die vier Karyatiden symbolisieren vier Gattungen der Bildenden Kunst: Malerei, Skulptur, Architektur und Grafik. Der Haupteingang, die Eingangshalle, die massive Treppe und die Ausstellungsgalerien formen ein funktionales und architektonisches Ganzes.

Rezeption der Antike und der Renaissance beim Bau des ersten finnischen Kunstmuseums

Das monumentale, prächtige, 1884-87 errichtete Gebäude des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) im Stil der Neorenaissance entwarf Carl Theodor Höijer, die Fassadenskulpturen schufen Carl Eneas Sjöstrand und Ville Vallgren. Als der finnische Architekt Carl Theodor Höijer den Auftrag erhielt, die architektonischen Pläne für das erste finnische Kunstmuseum zu entwerfen, war er bereits ein renommierter Architekt. Der 1843 geborene Höijer hatte in Åbo bei G. Th. P. Chiewitz und auf der Akademie der freien Künste zu Stockholm unter F. W. Scholander studiert und gehörte zu den erfolgreichsten finnischen Architekten des ausgehenden 19. Jahrhunderts; seine öffentlichen Bauten[212] prägten die inneren Stadtteile von Helsinki. Höijer war einer der originellsten Architekten Finnlands: Durch freie Benutzung und Verschmelzung überlieferter (vornehmlich Renaissance-) Formen schuf er sich einen selbstständigen, auf reiche, malerische Wirkung bedachten Stil, unter reichlicher Verwendung von farbiger Gipsdekoration.[213]

Carl Eneas Sjöstrand, den Höijer für die Fassaden-Ornamentik hinzugezogen hatte, schuf die allegorische Göttin der Kunst im Tympanon und die Karyatiden, die den Haupteingang bewachen. Der schwedisch-finnische Bildhauer Karl Eneas Sjöstrand (1828–1906)[214] war der Sohn des schwedischen Historien-, Bildnis- und Landschaftsmalers Karl Johan Sjöstrand (1789–1857). Er studierte an der Akademie in Stockholm (1847/55), in Kopenhagen unter H. V. Bissens (1853), in Finnland (1856) und in München (1857/59). 1859/61 führte ihn eine Studienreise nach Rom und nach einem kurzen Aufenthalt in Stockholm war er als Lehrer tätig: 1863/81 an der Schule des finnischen Kunstvereins in Helsinki und von 1865 bis 1906 am polytechnischen Institut.

[211] Vgl. NIKULA 1993b, S. 89.
[212] Volksbibliothek 1879, *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) 1884-87, Haus der Freiwilligen Feuerlöschmannschaft 1887, Feuerwache 1889
[213] Finsk biografik handbok, 1903, S. 1021; NIKULA 1993b, S. 87-89.
[214] Nordisk familjebok, Bd. 25 (1917), S. 842.

Sjöstrand leistete Bahnbrechendes in Bezug auf die finnische Bildhauerkunst, in die er finnisch-nationale Motive einführte.

Die Porträtmedaillons der bedeutendsten Künstler der Antike und der Renaissance (Phidias, Bramante, Raphael) werden Ville Vallgren zugeschrieben. Ville Vallgren (1855–1940)[215] – finnischer Bildhauer und Medailleur in Helsinki – war ein Schüler von C. E. Sjöstrand. Von 1877 bis 1913 lebte er in Paris, wo er sich bei Cavelier weiterbildete. Er schuf einige monumentale Werke, hauptsächlich aber kapriziöse symbolistische Aktstatuetten in Bronze, Silber und Keramik (zu sehen im Museum von Porvoo, der Geburtsstadt von Vallgren).

Ateneum • Athenaeum

Der Name des finnischen Kunstmuseums Ateneum nimmt Bezug auf die Schutzgöttin der Wissenschaft und der Künste Athene. Athenaion (lat. Athenaeum) bezeichnete in der griechischen Antike ein Heiligtum, das der Göttin Athene geweiht war. Im Athener Athenetempel trugen Dichter und Gelehrte ihre Werke vor.[216] Zur Zeit des Römischen Reiches hieß die von Hadrian (reg. 117–138) gegründete Akademie für Philosophie, Rhetorik, Grammatik und Jurisprudenz in Rom Athenaeum. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert taucht der Name Athenaeum erneut auf: »Athenäum« war der Titel der von den Brüdern Friedrich und August Wilhelm Schlegel von 1798 bis 1800 in Berlin herausgegebenen Zeitschrift. Friedrich Schlegel (1772–1829) begründete, überwiegend in der Form des pointierten, zur Paradoxie neigenden Aphorismus (Athenäumsfragmente), die frühromantische Welt- und Kunstanschauung.[217]

Wie schon die Etymologie offenbart, rekurrieren die Worte »Museum« und »Athenaum« auf einer gemeinsamen europäischen Tradition, so wurde auch die Architektur in dieses Konzept des klassischen Bildungsideals mit eingebunden. Der plastische Schmuck des Museumsgebäudes des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) visualisiert kulturelle Traditionslinien zur Antike und Renaissance. Drei zentrale, über den Fenstern des ersten Obergeschosses des Mittelrisalits angebrachte Medaillons stellen Phidias, Raphael und Bramante dar.

Der antike Bildhauer, Maler und Toreut[218] Phidias[219] gilt als Begründer der hochklassischen Periode der griechischen Kunst. Zu den schon zu seinen Lebzeiten hoch geschätzten Werken gehören seine Götterstatuen, wie die »Athena Parthenos«[220] und die

---

[215] Ebd., Bd. 31 (1921), S. 502f.
[216] Siehe: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike, hrsg. von Konrat Ziegler, Walther Sontheimer und Hans Gärtner, München 1979.
[217] Siehe dazu HEINRICH, Gerda (Hg.): Athenäum: eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 2., völlig neubearb. Aufl., Leipzig 1984; SCHÖNING, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens. Paderborn [u. a.] 2002.
[218] Toreutik ist die Kunst der Bearbeitung von Metall in kaltem Zustand
[219] Auch Pheidias genannt, um 490 v. Chr. geboren und zwischen 470 und 430 v. Chr. tätig.
[220] Die Stadtgöttin Athens stand in der Cella des Parthenon und wurde 438 v. Chr. geweiht. Siehe HEKLER, A.: Die Kunst des Phidias. Stuttgart 1924.; SCHRADER, H.: Phidias. Frankfurt/a. M. 1924.

kolossale Sitzstatue des »Zeus«[221] in Olympia. Der Künstler der Antike wird gerahmt von zwei herausragenden Künstlern der Renaissance, von Raffael und Bramante. Der links befindliche italienische Maler und Architekt Raffael (1483–1520)[222], der zusammen mit Leonardo da Vinci und Michelangelo Buonarroti zu den herausragenden Künstlerpersönlichkeiten der Hochrenaissance zählt, schuf mit seiner »Sixtinischen Madonna« die wohl berühmteste und »vollkommenste« Madonnen-Darstellung. In seinem Bild »Die Schule von Athen« (das zu den »Stanza della Segnatura« gehört) versammeln sich die Sieben Freien Künste in einer an römische Thermenanlagen erinnernde Hallenarchitektur. Die Sieben Freien Künste werden durch Gruppen illustrer Vertreter der *Artes liberales* dargestellt. Rechts befindet sich der italienische Architekt und Maler Bramante (1444–1514)[223], der als Begründer der Architektur der italienischen Hochrenaissance gilt. Mit seinem Tempietto von S. Pietro in Montorio (Rom, 1502 begonnen) schuf er ein Musterbeispiel der Renaissancearchitektur.

Die Entstehungsgeschichte des ersten finnischen Kunstmuseums berücksichtigend, war das *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) eine bemerkenswerte Leistung für eine sich entwickelnde Nation von Finnlands Größe. Finnland, das gerade seine Unabhängigkeit gewann, war bereit, eine großzügige Summe an Kapital in ein öffentliches kulturelles Unternehmen – in das erste Kunstmuseum des Landes – zu investieren. Ambitionierte Zeitgenossen sahen es als kulturelle Verpflichtung an, für das Museum zu werben und zu spenden.

Ursprünglich bot das *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) vielen unterschiedlichen Institutionen Platz: den Sammlungen und der Zeichenschule der finnischen Kunstgesellschaft, der Schule für Angewandte Kunst, deren Sammlungen und den Büros der finnischen Gesellschaft der Künste und des Designs. Das *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) war eine sprudelnde Oase der Kultur im Herzen von Helsinki. Es spiegelte Finnlands nationales Kulturerbe im Kontext der europäischen Kultur wider. »Concordia«, die Eintracht, stand für die Einigkeit der Hauptgattungen der Bildenden Kunst (Malerei, Bildhauerei und Architektur) mit der Angewandten Kunst

---

[221] Die Zeusstatue zählt zu den »Sieben Weltwundern«, sie wurde von Pausanias (Periegeta) im Buch V und VI seiner zehnbändigen Beschreibung Griechenlands Ἑλλάδος Περιήγησις (Helládos Periēgēsis) geschildert und auf elischen Münzen wiedergegeben. Siehe LIEGLE, J.: Der Zeus des Phidias. Berlin 1952; MALLWITZ, A./SCHIERING, W.: Die Werkstatt des Phidias in Olympia, Berlin 1964; SINN, Ulrich: Olympia. Kult, Sport und Fest in der Antike, München 1996.

[222] Zu Rafael siehe u. a.: WALTHER, Angelo: Die Sixtinische Madonna, Leipzig 1994; ULLMANN, Ernst: Raffael, Leipzig 1997; OBERHUBER, Konrad: Raffael. Das malerische Werk, München 1999; BECK, James H.: Raffael. DuMont Köln 2003; VASARI, Giorgio: Das Leben des Raffael, hrsg. von Hana Gründler, [Dt. Erstausg., 2. Aufl.] Berlin 2004. »Sein Vorbild hat kontinuierlich eingewirkt auf die Entwicklung der neuzeitlichen Kunst, wurde zur Grundlage der Arbeit späterer Künstlergenerationen und hat im 19. Jh. über den engeren Bereich des Kunstschaffens hinaus allgemeine geistesgeschichtliche Bedeutung erlangt. Das populäre, in Form der Reproduktionsgrafik verbreitete Andachtsbild hat seinen Teil dazu beigetragen, in Raffael bis heute einseitig vor allem den Maler religiöser Themen zu sehen, die gefühlsbetont vorgestellt wurden.«

[223] Zu Bramante siehe u. a. SHARP, Dennis: The Illustrated Encyclopedia of Architects and Architecture, 1991; BARONI, C.: Bramante, Bergamo 1944; SUIDA, W.: Bramante. Pittore e il Bramantino, Mailand 1953; FÖRSTER, O. H.: Bramante, München/Wien 1956; BRUSCHI, A.: Bramante Architetto, Bari 1969.

(Kunsthandwerk) und gleichsam für das friedliche Zusammenleben innerhalb der »jungen« finnischen Nation.

C.II.4 Statens Museum for Kunst. Museale Architektur im Park

Der katastrophale Brand von 1884 verwandelte Schloss Christiansborg (II) mit seinen unersetzlichen Kostbarkeiten aus der Königlichen Gemäldegalerie in Asche, aus der sich der Phönix, das *Statens Museum for Kunst*[224], erheben sollte. Eine neue Baugeschichte begann, die der bereits seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in endlosen Diskussionen zerredeten Zukunft der Königlichen Kunstsammlung eine präzise Kontur gab. Christian Jürgensen Thomsen (1788–1865) schlug ein Museum am Marmorpladsen vor, welches sich nahe der Ruine der Frederiks Kirke, an der Bredgade befinden sollte, wohingegen der spätere Minister für Kultur Jens Jacob Asmussen Worsaae (1821–1885)[225] die Gründung eines Kunstmuseums in den Kasernen des Schlosses Rosenborg anregte. Im Jahr 1883 legte dann schließlich eine Kommission einen Bericht über den Plan ein neues Kunstmuseum vor.[226] Darin empfahlen die Kommissionsmitglieder nicht ein Museum, sondern zwei Museen im Garten von Schloss Rosenborg: ein Nationalmuseum und ein Kunstmuseum. Die Wahl des Ortes und der Lage der Museumsgebäude – eins sollte entlang der Sølvgade und das andere an der Gothersgade entstehen – wurden auch pekuniär begründet, denn der Staat nannte beide Grundstücke sein Eigen. Die Idee löste tumultartige Proteste aus und schließlich gab man dem Argument nach, dass der Königliche Garten von Rosenborg durch den radikalen Eingriff zerstört werden würde.

Im Juli 1885 schrieb die dänische Regierung einen öffentlichen, einen die Vorauswahl treffenden, Wettbewerb für ein Kunstmuseum aus, das die Königliche Gemälde- und Skulpturensammlung beherbergen sollte. Der Staat hatte zuvor für das neue Kunstmuseum ein Grundstück von der Stadt gekauft: die sogenannte Quitzow Bastion, an der Ecke der Øster Voldgade und der Sølvgade und damit entfielen weitere Debatten über geeignete Grundstücke. Die elementare Struktur des Kunstmuseums wurde in der Wettbewerbsausschreibung determiniert: eine Skulpturensammlung im Erdgeschoss und eine Gemäldesammlung im ersten Obergeschoss; darüber hinaus sollten sich in der ersten Etage die Räume für die Königliche Druckgrafiksammlung und die notwendigen Ateliers und Büros befinden. Insgesamt wurden fünfundzwanzig Entwürfe eingereicht, sieben Vorschläge erhielten Preise und die Schöpfer dieser Entwürfe bekamen darüber hinaus die Möglichkeit, an dem zweiten, die endgültige Entscheidung bringenden Wettbewerb teilzunehmen. Die Architekten Albert Jensen, Knud Ove Petersen, Ludvig Clausen, Martin

---

[224] Siehe v. a. DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998; GUNDESTRUP 1991-1995; BIRKEBÆK/BORRE/LAUENBORG 1994; *Arkitektur dk 1998; Arkitekten 1993*, S. 277; BAU 1991; BOESEN 1966; siehe auch FRIIS (Hg.) 1996; ZAHLE 1991.

[225] Nordisk familjebok, Neuaufl., Bd. 32, S. 1091: Worsaae, Jens Jakob Asmussen - Historiker, Archäologe, 1874-75 Kultusminister/ inspektør for de antikvariske mindesmærker 1847 (Inspektor für die antiquarischen Denkmäler); inspektør for Rosenborg 1858; direktør for Oldnordisk Museum 1865; direktør for Rosenborg 1865.

[226] JOHANSSON 1998, S. 21.

Borch, Ove Petersen, Leuning Borch und Vilhelm Dahlerup (1836–1907) gemeinsam mit Georg E. W. Møller hatten vom Dezember 1885 bis zum 30. Juni 1886 Zeit, ihre Entwürfe zu überarbeiten, zu konkretisieren oder auch einen ganz neuen Plan zu entwickeln. Schließlich entschied ein von den Kandidaten kaum beachtetes Kriterium über Sieg oder Niederlage: die Wahl des besten Standortes für das Museumsgebäude. Nur in dem von Dahlerup und Møller eingereichten Entwurf (Abb. 17) wurde dieses Kriterium beachtet und das Wettbewerbskomitee kürte sie zu den Gewinnern des Wettbewerbs für das neue Kunstmuseum in Kopenhagen und überreichte ihnen das Preisgeld von 5 000 Kronen. Im Juni 1896 wurde das *Statens Museum for Kunst* für die Öffentlichkeit geöffnet. Das Gebäude hatte mehr als zwei Millionen Dänische Kronen gekostet.[227]

Vilhelm Dahlerups und Georg E. W. Møllers Entwurf

Vilhelm Dahlerups und Georg E. W. Møllers Entwurf wies nach Ansicht des Wettbewerbskomitees den besten Standort für das neue Kunstmuseum auf: zurückgezogen und erhaben auf dem Grundstück sollte das Museum platziert sein, die Hauptfassade gegen Süden zeigen, diagonal in Verbindung mit den umgebenden Straßen ausgerichtet sein und eine gewisse Distanz zu den Mietskasernen auf der anderen Seite der Sølvgade wahren. Betracht man die Wahl des Standortes aus der Perspektive der Ausstellungsfunktion des Museums, so bietet der gewählte Standort die besten Tageslicht-Bedingungen.[228] Das Museum, dessen Fassade länger war als die des Schlosses Christiansborg, lag in einem Park und übernahm den für Museumsgebäude dieser Zeit typischen palastartigen Charakter. Beim Entwurf des *Statens Museum for Kunst* orientierte sich Dahlerup ganz bewusst an den dänischen Schlossbauten, an deren Bau- und Raumformen und an deren Lage im Park. Auch wenn das Schloss Christiansborg im Laufe der Zeit dreimal das Gewand wechselte,[229] bewahrte es dabei aber stets den monumentalen Charakter eines Prachtbaues. Die Vorbildwirkung des nahe gelegenen Schlosses Rosenborg[230] liegt in der gelungenen Synthese von architektonischem Gebäude und dem das Schloss umgebenden

[227] Zum letzten Abschnitt siehe ebd.

[228] Eine Eigenschaft, die auch beim Anbau in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts gewahrt wurde. Siehe dazu KEIDING, Martin: Fra det gamle til det nye, in: DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998, S. 32-45; Ders.: Det realiserede projekt, DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998, S. 46-57, hier S. 49.

[229] Siehe zum Schloss Christiansborg HVIDT, Kristian/ELLEHØJ, Svend/NORN, Otto: Christiansborg Slot. Det andret og tredie Christiansborg, Kopenhagen 1975; LIND/LUND 1996, F25: Christian VI ließ 1733-45 das erste Christiansborg Schloss vom Architekten E. D. Häusser erbauen. Dieser 1794 niedergebrannte Prachtbau verfügte über 300 kostbar ausgestattete Räume und verkörperte die absolutistische Königsmacht (der Zeit). Das zweite, 1803-28 erbaute Christiansborg Schloss entwarf der Architekt C. F. Hansen. Der große Monumentalbau im Stil des Klassizismus brannte 1884 nieder. Für das dritte Christiansborg Schloss wurde 1905 ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben, den der Architekt Thorvald Jørgensen gewann. Sein im schweren Neubarock ausgeführter Bau „spiegelte nur in einigen Ausschmückungen den politischen Systemwechsel wider“. Bereits bei der Fertigstellung des Gebäudes 1918 „war der architektonische Ausdruck […] mehrfach von neuen Strömungen überholt worden“. Zu Christian Frederik Hansen siehe: LUND, Hakon/THYGESEN, Anne Lise: C. F. Hansen, 2 Bde., München 1999.

[230] LIND/LUND 1996, F 3: Das Schloss befindet sich in der Øster Voldgade, wurde 1606–1607 als zweigeschossiger Gartenpavillon errichtet, 1613–1617 in seiner Länge und Höhe erweitert, erhielt eine etwa 50 Meter hohen Turm an der Westseite und 1633–1634 an der Ostseite.

Park, ein beeindruckendes Ensemble niederländischer Renaissance präsentierend.[231] Vilhelm Dahlerups und Georg E. W. Møllers Entwurf reiht sich, kündend von dem einigenden kulturellen Erbe und humanistischen Idealen, in die Phalanx der großen monumentalen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts in Europa ein, und so entwarfen die beiden Wettbewerbsgewinner einen »Tempel für die Kunst« – schön und lehrreich zugleich.

Baubeschreibung

Das von Dahlerup und Møller entworfene monumentale Gebäude des *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen erhebt sich an der Ecke der Øster Voldgade und Sølvgade, ganz in der Nähe des Schlosses Rosenborg, auf den Resten einer Wallanlage. Der Grundriss zeigt einen zentralen Baukörper, der mit einem Ost- und einem Westflügel durch schmalere Galerien verbunden war (Abb. 18). Die Galerien schlossen die Höfe gegen Norden und Süden ab. Der Baukörper weist im Aufriss eine für diese Zeit typische und dem Charakter eines Repräsentationsbaus entsprechende prachtvolle Hauptfassade aus rotem Backstein, mit von Quadern gefassten Kanten, auf einem Sockel, einem Gesims in Höhe des Bogenkämpfers und einem abschließenden Kranzgesims auf (Abb. 16, 20).

Der zentrale Baukörper präsentiert sich auf der Südseite (Hauptfassade) auf den ersten Blick in Gestalt eines mächtigen antiken Triumphbogens, jedoch so modifiziert, dass nur die höhere mittlere Öffnung eine Rundbogenöffnung aufweist und die beiden seitlichen schmal-rechteckige Öffnungen. Über diesem von Dahlerup verwendeten Palladio-Motiv für den monumentalen Eingang auf der Südseite befinden sich eine von Vasen bekrönte Attika und ein nach vorn abgewalmtes Satteldach. Auf der Nordseite präsentiert sich der Mittelrisalit unter Verwendung derselben Materialien als zweigeschossiger vierachsiger Gebäudeteil.[232]

Die Wand der beiden Seitenflügel – zwischen dem Mittelrisalit und den Eckrisaliten – baut sich auf der Südseite über einem rustizierten Kellergeschoss mit kleinen längsrechteckigen Fenstern auf; über einer Quaderreihe als Sockel befinden sich die Rechteckfenster, die von Pilastern (Komposit-Ordnung) gerahmt werden; auf Gesims und einer weiteren Quaderreihe folgt ein Friesband. Das Friesband besteht aus Porträtmedaillons, die von floralen und figurativen Ornamenten umgeben sind. Den oberen Abschluss bildet eine Attika mit Palmettenbekrönung. Die Wand der Seitenflügel auf der Nordseite weist über dem geschosstrennenden Gesims statt eines Frieses Rechteckfenster auf.

Die Galerien des Ost- und Westflügels treten im Süden als einachsige und im Norden als dreiachsige Eckrisalite hervor. Sie zeigen sich in der gleichen Materialität und in einem ähnlichen architektonischen Gliederungsschema wie der Mittelrisalit. Die Kanten der

[231] Ebd. Anfang des 18. Jh. wurden die Fassaden nach dem damaligen Zeitgeschmack mit grauer Farbe überstrichen. Im 19. Jh. wurde das Gebäude rot gestrichen, mit dem Ziel das ursprüngliche Erscheinungsbild wiederherzustellen. 1866 wurden die Anstriche bei einer umfassenden Restaurierung unter der Leitung des Architekten Ferdinand Meldahl entfernt und Teile der Sandsteinfassade erneuert.
[232] Abb. von der Rückseite siehe JOHANSSON 1998, S. 25.

Eckrisalite werden auch von Quadern gefasst. Die Fenster des ersten Geschosses (auf der Südseite) werden zusätzlich zu den Pilastern von Quadern gerahmt und die Gestaltung des zweiten Geschosses folgt der Formgebung des ersten Geschosses, nur dass sich dort anstelle eines Fensters eine Kartusche befindet. Die Eckrisalite auf der Nordseite stellen sich dreiachsig dar.

Der Besucher, zuerst ergriffen von der monumentalen Erscheinung des Gebäudes, sollte auf dem Weg zu den »heiligen Hallen der Kunst« von den Bronzen und Sandsteinreliefs, Porträtmedaillons, allegorischen Statuen, die sich am Bau befanden, auf das Erlebnis mit der Kunst eingestimmt werden. Über eine beachtliche Anzahl von Stufen betrat der Besucher schließlich das imposante, die gesamte Höhe des Gebäudes einnehmende Vestibül und gelangte über die große Treppe mit marmornen Stufen von hier aus hinauf zur Gemäldesammlung (Abb. 19). Seit dem Zeitalter des Barocks waren die Treppen respektive die Treppenhäuser ein wesentliches choreografisches Element in Fürsten- und Königshäusern. Dieses Element der künstlichen Inszenierung eines Zustandes respektvoller Erwartung wurde im gleichen Sinne auch bei Staatsinstitutionen adaptiert und das Kunstmuseum reihte sich dort ein: Die prachtvolle Treppenanlage in Kopenhagen ähnelte der Botschaftertreppe von Versailles.[233]

Die innere Aufteilung des Gebäudes erfolgte symmetrisch um die zentrale Treppe. Das Prinzip der räumlichen Folge wurde im ganzen Museum angewendet und bot die Möglichkeit, im Erdgeschoss die Skulpturen und im ersten Obergeschoss die Gemäldesammlung in eine dänische und in eine ausländische Abteilung zu dividieren. Die Druckgrafiksammlung und die Büros wurden im Ostflügel untergebracht. Wie in allen Kunstmuseen bekam die Beleuchtungsfrage eine immense Bedeutung und hatte Einfluss auf die Raumstruktur und auf die Anordnung der unterschiedlichen Kunstgattungen im Museum. Die Skulpturenhallen erhielten Licht von der Seite, die Gemälde empfingen Oberlicht in den großen Räumen und Seitenlicht, in erster Linie aus Richtung Norden, in den schmaleren Räumlichkeiten. Die Nachteile der Südlage, die sich in den Ausstellungsräumen der Gemäldesammlung ergeben hätten, wurden umgangen, indem keine Fenster in das erste Obergeschoss der Südwand eingebaut wurden. In einer ähnlichen Weise war dies bereits bei der Neue Pinakothek in München angewandt worden.

Vilhelm Dahlerups Erfahrung mit der Bauaufgabe Museum

Der Architekt Jens Vilhelm Dahlerup verwendete eine enorme Zeit darauf, Museumsarchitekturen in ganz Europa zu studieren, und so wird ihm auch die *Neue Pinakothek* vertraut gewesen sein.[234] Auf seinen Studienreisen ins Ausland lernte der schmuckliebende und fröhliche Geist Dahlerup auch Sempers Werke kennen und fühlte sich diesen und denen der italienischen Hochrenaissance verpflichteten Bauten wesensverwandt. Sein Talent für die dekorativen Elemente spiegelte sich ab den 80er-

[233] Zu Treppenhäusern siehe einführend: KONRAD 1954; SLESSOR 2001, S. 6-17. 1966–1970 wurden die Vorhalle und die Treppe zu ihrem heutigen Erscheinungsbild umgebaut – unter der Leitung des Königlichen Bauinspektor Nils Koppel.
[234] Zu Dahlerup siehe FABER 1978, S. 134, 142, 281.

Jahren des 19. Jahrhunderts in seinen großen Bauten wider. Zu ihnen gehört neben dem *Statens Museum for Kunst* auch die *Gamle Glyptotek* in Valby (1895), die vor dem zuerst genannten entstand, und die *Ny Carlsberg Glyptotek* (1897), an dessen Pläne er von der Mitte der 1880er-Jahre an arbeitete. Jens Vilhelm Dahlerup, von dem Tobias Faber[235], Leiter der Kunstakademie, sagte, er habe »sich mit großer Freude und wechselndem Resultat« in allen Stilarten versucht, verlieh dem modernen Kopenhagen durch seine architektonischen Werke ein ganz besonderes Gepräge.

C.II.5 Freilichtmuseen. Eine originäre skandinavische Tradition

Am Ende des 19. Jahrhunderts, in der Phase der nationalen Findung, suchten skandinavisches Bildungsbürgertum und Künstler nach einer ganz eigenen originären Historie, unabhängig vom kulturell prinzipiell europäisch geprägten Königtum. Diese Orientierung reichte immer weiter in die vorindustrielle Geschichte hinein und der Bewahrung von Erinnerungen an das Stadt- und Landleben der letzten Jahrhunderte kam eine wachsende Bedeutung zu. Durch die rasend schnelle Industrialisierung kamen alte Gerätschaften und Möbel außer Gebrauch, Wohnungseinrichtungen und Kleidertrachten änderten sich und die Künste des Webens, Stickens, Holzschnitzens und der Ornamentmalerei waren im Aussterben begriffen.[236] Die Forschungen der aus der nationalen Gesinnung heraus neu gegründeten Organisationen, wie des finnischen Kunstgewerbeverbandes und des Vereins für schwedische Hausarbeit, und das Engagement von Volkskundlern, wie Arthur Hazelius, bildeten die Grundlage für die Entstehung historischer Museen[237] und Kunstmuseen in ganz Skandinavien.

In Stockholm entstand 1873 »Die Skandinavisch-ethnographische Sammlung« (seit 1880 *Nordiska museet* (Nordisches Museum[238]) genannt) in atemberaubendem Tempo, um die Hinterlassenschaft des Ständestaates, der 1866 in Schweden offiziell abgeschafft worden war, zu retten. Hier, im *Nordiska museet,* erregten auch die von Arthur Hazelius erfundenen, kulturgeschichtlichen Dioramen und Rauminterieurs mit ihren kostümierten Puppen die Gemüter. Die konsequent zu Ende gedachte Idee musste die Exposition ganzer Lebensräume sein und es sollten die Lebensräume ehemals königlicher Untertanen sein.

Hazelius verwirklichte im Jahre 1891 seine epochale Idee, die profane Architektur als letztendlich identitätsstiftendes Anschauungsmaterial für die schwedische Nation in das Museum einzugliedern, mit der Errichtung des ersten europäischen Freilichtmuseums:

---

[235] FABER 1978; Ders.: Neue dänische Architektur, Stuttgart 1968; Ders.: Danske Arkitektur, Kopenhagen 1977.

[236] BIRKEBÆK/BORRE/LAUENBORG 1994: 1885 wurde in Kopenhagen das »Dänische Volksmuseum« (Dansk Folkemuseum) – später die dritte Abteilung des Nationalmuseums – gegründet, um einen Teil dieser Volkskunst der Nachwelt zu erhalten. Nach diesem Vorbild sammelten die lokalen archäologischen Museen in ihren Gegenden die Zeugnisse alter Volkskunst – sie wurden zu kulturhistorischen Museen. Ebenso entstanden zahlreiche neue Museen dieser Art in den Dörfern, denn auch bei der Landbevölkerung wuchs das historische Interesse immer mehr.

[237] Siehe die Verzeichnisse der Museen in: VIEREGG (Hg.) 1996; ZILS (Hg.) 2000; NYSTRÖM 1996; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993; BOESEN 1966; BIRKEBÆK/BORRE/LAUENBORG 1994; KENT 2000.

[238] Siehe hierzu HANSSON 1969.

Skansen im Djurgården von Stockholm.[239] Über 150 Gebäude aus allen Teilen Schwedens und aus verschiedenen Jahrhunderten bilden auf 30 Hektar ein »Schweden en miniature«. Milieubilder zeigen die Lebensbedingungen in der Stadt und auf dem Land genauso wie die Wohn- und Arbeitsverhältnisse der verschiedenen Klassen und Schichten. Volksmusik und Volkstänze sowie die traditionellen Feste werden hier bewahrt; einige der Bauernhöfe und Werkstätten werden in den Sommermonaten sogar betrieben.[240]

Hazelius prägte den Ausdruck »lebendiges Museum« und er vermochte diesem paradox erscheinenden Begriff Inhalt zu verleihen. Diese großartige Szenerie aus der schwedischen Kultur fand von Beginn an regen Anklang bei der Bevölkerung. Innerhalb eines Jahrzehnts hatte jedes nordische Land (Norwegen[241], Dänemark[242] [243] und Finnland[244]) sein eigenes Freilichtmuseum, sprich seine eigene kulturelle Landschaft *en miniature*. Nach dem Vorbild vom *Skansen* geschaffen, präsentierte jedes Land in seinem eigenen Freilichtmuseum die nationale Kultur und trägt noch immer durch die positive Rezeption zur Identitätsbildung der Generationen bei.[245] Die Menschen strömten von Beginn an in diese neue Art von Museen und das Interesse scheint bis zum heutigen Tag ungebrochen, in so eindringlicher und verständlicher Art und Weise zu sehen, wie die Vorfahren gelebt haben, lässt diese Welt nicht mehr so abstrakt und längst vergangen erscheint, sondern die Geschichte scheint an diesen Orten noch einmal geschrieben zu werden. Die Freilichtmuseen, aufbauend auf einem eigenständigen, nordischen museumspädagogischen Konzept, waren die ersten originären nordischen Museen mit

---

[239] Siehe hierzu VIEREGG (Hg.) 1996; SJÖLUND 2003, S. 243.

[240] Zu *Skansen* gehören auch ein Tierpark (v. a. mit einheimischen Tieren), ein Aquarium und ein Tabakmuseum.

[241] Das 1894 von Hans Aall gestiftete norwegische Kulturhistorische Museum und Freilichtmuseum *(Norsk Folkemuseum)* (Museumsveien 10) ist Norwegens größte Sammlung, die aus etwa 170 Gebäuden aus allen Teilen Norwegens besteht.

[242] Das dänische Freilichtmuseum *Sorgenfri* befindet sich außerhalb vom Zentrum Kopenhagen. Es gehört zur Abteilung VII des Nationalmuseums* und weist über 40 alte, größtenteils mit Originalstücken eingerichtete Gebäude aus allen Teilen Dänemarks und früher integriert gewesenen Gebieten (Schleswig, Südschweden, Färöer) auf sowie typische dänische Gärten./* Nationalmuseet/ehem. Königliche Museum für Nordische Altertümer/ Frederiksholm Kanal 12, Kopenhagen: Das Prinzenpalais (Prinsens Palais) (1742-1744) wurde von N. Eigtved für den späteren Frederik V. erbaut und liegt hinter Christiansborg, auf der anderen Seite des Kanals. Es beherbergt seit 1853 mit dem Nationalmuseum Dänemarks die größte kulturhistorische Sammlung, die auf die Königliche Kunstkammer von Frederik III. (1609/1648-1670) zurückgeht. Insgesamt gibt es 8 Abteilungen, von denen sieben im (1930-1936 erweiterten) Kronprinzenpalais untergebracht sind. Vgl. LIND/LUND 1996, F28, S. 158; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 199.

[243] Ein weiteres Beispiel für ein dänisches Freilichtmuseum ist »Den Gamle By« (Die alte Stadt) in Århus. Hier wurden aus verschiedenen Kleinstädten Dänemarks charakteristische alte Häuser aufgestellt, die infolge der modernen Stadtentwicklung von ihren bisherigen Plätzen entfernt werden mussten. Siehe VIEREGG (Hg.) 1996, S. 225.

[244] Das finnische Freilichtmuseum *Seurasaari* (Seurasaaren ulkomuseo/Fölisö Friluftsmuseum) auf einer Insel nordwestlich des Zentrums Helsinki zeigt mit 84, meist eingerichteten Gebäuden aus allen Provinzen Finnlands ein einmaliges Bild von der alten materiellen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts.

[245] Der Name Skansen oder Skanzen wurde zu einer international benutzten Bezeichnung für Anlagen ähnlicher Art, die eine ganz besondere Form der Identitätsgewinnung widerspiegeln: historisch wertvolle Kunst- und Kulturgüter als wissenschaftliche Dokumente und Zeugen der eigenen vergangenen Kultur für die Nachwelt zu bewahren. V. a. in Osteuropa entstanden viele Freilichtmuseum, die den Namen Skansen bzw. Skanzen führen: z. B. Ungarn: Skanzen in Szentendre; Slowakei: Skansen bei Bardejov, Suberez, Martin, Vlkolinec, Banska Stjavnica; Tschechien: Hanácky skanzen, Archeologicky skanzen; Polen: Polorlicky skanzen Krňovice. Und selbst das »urschweizerische Erlebnissdörfli« tritt international mit der Bezeichnung Skansen bzw. Skanzen auf.

einem eindeutigen identitätswahrenden und identitätsstiftenden Auftrag und dieser Idee schlossen sich viele der dortigen Museumspädagogen, Architekten und Auftraggeber an.[246]

Die Architekten und bildenden Künstler aus Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland begannen sich um 1900 ernsthaft für »nationale« Themen zu interessieren. Es war vor allem auch die junge Generation, welche die überlieferten, landestypischen Bauformen, Materialien und deren Symbolik wieder entdeckte und mancherorts zugleich auch eine Reform der Bildungsinstitutionen forderte. Die Nationalromantik, eine der europäischen Stilrichtungen der Jahrhundertwende, mit extraordinären nationalen Formenrepertoires, fand in den nach neuer nationaler Identität strebenden Staaten des Nordens auf der Basis gemeinsamer Historie und Geografie sowohl eine integrierende als auch durch Adaption wiederentdeckter ethnischer Traditionen eine differenzierende Ausprägung. Auf der Suche nach ihren eigenen Wurzeln fanden die Finnen und Schweden in ihren Ländern fast vergessene Regionen, deren Kultur sie auf ihr Nationalgefühl projizierten. Die schwedische unberührte Landschaft von Dalarna[247] oder das finnische Karelien wurden zu Flucht-, fast schon modernen Wallfahrtsorten für »wunde Stadtseelen«. In Norwegen wurde der »Drachenstil« der Wikinger wiederbelebt und neu interpretiert. In Dänemark galt ganz allgemein das Landleben als Vorbild für die weitere Entwicklung des Landes. Die ersten bekannten Bauten der dänischen Nationalromantik waren die »Volkshochschulen« in ländlichen Gebieten, die errichtet wurden, um den Bildungsstand und das Selbstbewusstsein der Landbevölkerung zu heben.

Dem Einflussbereich der nordischen Nationalromantik werden gemeinhin die Länder Deutschland, Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland zugerechnet. Deutschland kommt in diesem Zusammenhang zumindest hinsichtlich der theoretischen Fundierung der Bewegung durch den Theologen und Philosophen Johann Gottfried Herder (1744–1803) eine initiierende Rolle zu, wobei die spätere Entwicklung in jedem Land eine zunehmend lokal geprägte Eigendynamik annahm.[248] Die nordische nationalromantische Bewegung war mitunter zwar durchaus heterogen in ihren lokalen Ausprägungen, doch in den Grundzügen basierte sie auf ähnlichen Annahmen und Vorstellungen: denen eines einigenden Bandes.

---

[246] Beim Bau eines Museums wird auf dieses am Ende des 19. Jahrhunderts kreierte museumspädagogische Konzept zurückgegriffen und weitergeführt – z. B. im *Louisiana Museum for Moderne Kunst*: die Kunst soll nicht in einer feierlichen, förmlichen und steifen Atmosphäre ausgestellt werden, die eine Kontaktaufnahme zwischen Betrachter und Kunst verhindern würde. Siehe hierzu Kap. D.II.4.1.
[247] Siehe hierzu VIEREGG (Hg.) 1996, S. 99.
[248] Siehe einführend MILLER LANE 2000.

Bei allem Pluralismus, der auch noch den schwächsten Irrlichtern dunkler Vergangenheit nachjagte und doch so typisch für die Konstituierung der nationalen Identität war, gab es auch für die freie Kunst Limitationen. Im Schweden des Jahres 1896 stieß der schon im modernen schwedischen Heroenkult vereinnahmte Maler Carl Olof Larsson (1853–1919) bei der Ausmalung der sechs Wandfelder im unteren Treppenaufgang und der zwei monumentalen Wandflächen im oberen Treppenhaus des Stockholmer *Nationalmuseum*, die auch gleichzeitig die Vollendung des Gesamtkunstwerks *Nationalmuseum* bedeutete, auf diese Limitation nationalen Selbstverständnisses.[249]

Seit der Fertigstellung des Museums 1866 gab es eine öffentlich geführte Debatte über die künstlerische Ausgestaltung der Wandflächen in der unteren und oberen Treppenhalle des Nationalmuseums, die nach siebzehn Jahren mit einem im Sande verlaufenden Wettbewerb »zu schriftlichen Themenvorschlägen für die Fresken« gekrönt wurde: Offensichtlich war die Konstituierung einer nationalen Identität keine simple Adaption der Vergangenheit, denn die meisten Vorschläge bezogen sich auf bemerkenswerte Ereignisse in der Geschichte Schwedens. Als dann im Februar 1888 die Ausschreibung des Wettbewerbes für die Entwürfe zu den Freskogemälden stattfand, schickte Carl Larsson, der sich zu diesem Zeitpunkt in Paris aufhielt und an dem Fürstenberg-Triptychon arbeitete, seinen Entwurf für die Nordwand im unteren Treppenhaus anonym an die Wettbewerbskommission. Sein Entwurf[250] trug den pathetischen und dem Zeitgeist durchaus entsprechenden Titel »Alles für das Vaterland« und seine Skizzen stellten folgende Themen dar: a. Karl XII. prüft in Bender Zeichnungen für das Schlossgebäude; b. Linné liest bei Hofe auf Drottningholm über eine Blume vor; c. Bellman in Sergels Atelier. Damit war Larsson in der Themenwahl den eher tradierten Ideenvorschlägen von Fredrik Sander, Kanzleirat und Mitglied der Museumskommission, gefolgt und in der Darstellungsweise einer schriftlich fixierten Vorstellung von Gustaf Upmark, Direktor des Nationalmuseums: »Das Ganze sollte, mit einem Wort, den Eindruck einer prachtvollen Handzeichnung erwecken, mit deutlichen Konturen und mit soviel Farbgebung, wie es bedarf, um dem Ganzen Leben und Charakter zu geben«.[251] Von den insgesamt fünf Bewerbern erhielt Gustav (Olaf) Cederström (1845–1933) für seinen Entwurf »Ansgarius predigt das Christentum« zwar den ersten Preis und Carl Larsson nur den zweiten Preis, aber die Kommission entschied, dass keiner der prämierten Entwürfe direkt ausgeführt werden sollte. Cederström und Larsson sollten ihre Entwürfe bis zum Jahresende 1889 überarbeiten und die gestrenge oder vielleicht auch sich der Schwere der Mission bewusste

[249] Die komplizierten Prozesse während Vorbereitung und Ausführung der Ausmalungen und deren zum Teil umstrittene Bewertungen sind eingehend dargestellt in LINDWALL, Bo/ARVIDSSON, Karl Axel: Carl Larsson och Nationalmuseum, Stockholm 1969; siehe auch GUNNARSSON 1992, S. 193-229.
[250] Abb. siehe GUNNARSSON (Hg.) 1992, S. 194 (Nationalmuseum Stockholm, NMH A 526/1975).
[251] Brief vom August 1888, zit. nach ebd., S. 194.

Jury nahm auch diese Entwürfe nicht an.[252] Ein Jahr später wurde wiederum ein Wettbewerb ausgeschrieben, an dem sich wiederum auch Larsson beteiligte, der im Jahr 1891 einen gründlich überarbeiteten Entwurf für die Nordwand einreichte. Zwei neue Themen (für die drei Wandflächen) enthielt dieser Entwurf: »Lovisa Ulrika und Carl Gustav Tessin« wurde gegen »Karl XII.« und »Gustav III. nimmt antike Skulpturen auf Logården entgegen« gegen »Linné« ausgetauscht.[253]

Das Fresko »Lovisa Ulrika und Carl Gustav Tessin« symbolisierte die Gründung der (schwedischen) Kunstsammlung und Gustav III. wurde in seiner Eigenschaft als Begründer des öffentlichen Kunstmuseums dargestellt. Das dritte Thema – die »Bildhauerkunst« symbolisierend – »Bellman in Sergels Atelier« war zwar bereits im ersten Entwurf Larssons vorgesehen, wurde aber gründlich von ihm überarbeitet, nachdem sich Kritik am ersten Entwurf regte. So beklagten sich einige Kommissionsmitglieder über die weinende Bellman-Figur und über »den Mangel an Erhabenheit« bei der Sergel-Gestalt. Sergel arbeitet im neuen Entwurf an »Amor und Psyche« und nicht wie zuvor an der Statue Gustavs III. Larsson bediente sich bei der Themenwahl für die Südwand wichtiger Persönlichkeiten und Ereignisse aus der schwedischen Kunstgeschichte: »Die Malerei« wurde von David Klöcker Ehrenstrahl (1628/29–1697/98) verkörpert, er, der »Vater der schwedischen Malerei«, arbeitet am Porträt Karls XI. »Die Baukunst« wurde von den Architekten Nicodemus Tessin d. J. (1654–1728) und Carl Hårleman (1700–1753) verkörpert, die die Arbeiten am – im Entstehen begriffenen – Schlossbau begutachten. Als Drittes wurde »Die Gründung der Kunstakademie« durch Taravals Zeichenschule dargestellt.[254] Zu dem umfangreichen Wettbewerbsvorschlag Larssons gehörten auch ein Entwurf für die dekorative Gestaltung der Lünetten im oberen Treppenaufgang mit den Motiven »Ansgar«, »Die Heilige Birgitta« und »Odin«[255]; ein Entwurf für die zentrale Wandfläche oberhalb der Treppe mit der Darstellung »Gustav Wasas Einzug in Stockholm am Mittsommerabend 1523« und für die gegenüberliegende Wandfläche sah ein weiterer Entwurf »Die Landung Gustav II. Adolfs auf Usedom, 1630« vor.

Auch nach diesem zweiten, nur noch von vier Künstlern ausgefochtenen, Wettbewerb konnte die Museumskommission sich nicht einigen: Das Dilemma war, dass Cederström sein Ansgarbild (»Die Einführung des Christentums durch Ansgar in Schweden«) im der oberen Treppenhalle realisieren sollte, aber Carl Larsson auf jeden Fall eine Wandfläche im unteren Teil ausführen sollte. Als der Januar 1894 immer noch keine Entscheidung brachte, formulierte der aufgebrachte Larsson seinen Unmut an Strindberg: »Ich bin der tüchtigste und der begabteste Künstler des Landes – und damit basta! Die anderen mögen's glauben oder nicht!«[256] Im folgenden Monat ordnete Seine Königliche Majestät, der den Brief natürlich nicht gelesen hatte, schließlich an, Larssons vorgeschlagene Reihenfolge (der Bilder im Treppenaufgang) auszuführen. Ferner sollte Cederströms Ansgar-

[252] Abb. siehe ebd., S. 195 (Nationalmuseum, NM 5172).
[253] Abb. siehe ebd. (Nationalmuseum, NM 4000).
[254] Abb. siehe ebd., S. 196 (Nationalmuseum, NM 3999).
[255] Abb. siehe ebd., S. 197 (Nationalmuseum, NMH-Z 10/1959).
[256] Zit. nach GUNNARSSON 1992, S. 198.

Darstellung durch ein Gustav-Wasa-Motiv in der oberen Halle ersetzt werden. Cederström sollte dafür einen neuen Entwurf ausarbeiten, dieser lehnte aber einige Monate später mit der Begründung ab, dass Carl Larssons Gustav Wasa der bessere Entwurf sei.[257]

Larsson war sich der Dimension dieses Auftrages bewusst und schon als Kind von der großen leeren Wandfläche ergriffen:

»In meinem letzten Schuljahr […] öffnete das gerade fertiggestellte Nationalmuseum mit einer Ausstellung skandinavischer Künstler seine Pforten. Alle Volksschulkinder Stockholms zogen in langen Schlangen […] durch die Säle […][ich] heftete [meine] Blicke auf die Worte, die auf den glatten Vestibülwänden standen: ›Platz für Freskomalerei‹. Schon damals hatte ich heftige Künstlerträume und vielleicht fragte ich mich, bebend vor der Größe der Aufgabe, welcher Künstler sich wohl an so was wagen würde […]«.[258]

So reiste er eigens zur Vorbereitung seiner Ausmalungsarbeit nach Italien, um die Fresken der Frührenaissance zu studieren. Nach den Genehmigungen der Kartons, für die Südwand im September 1895 und für die Nordwand im Juni 1896, machte sich Larsson ans Werk. Innerhalb von nur vier Monaten, von Juni bis Oktober 1896, malte Carl Larsson schließlich alle sechs Wandflächen aus (Abb. 21, 22).[259]

Die Fresken stießen nach der Entfernung der Gerüste auf sehr geteilte Meinungen. Einige, wie der Architekt und Oberintendant Helgo Zettervall, wollten sie gänzlich ablehnen, während der Direktor des Nationalmuseums Gustaf Upmark sie ohne Vorbehalt gutheißen wollte. Die von Carl Larssons geforderten Modifikationen wies er mit der Bemerkung, dass die Gemälde dadurch nur schlechter würden, brüsk zurück und so wurden die Fresken schließlich am 12. November 1896 von der Kommission bewilligt. Heute gelten die Fresken aufgrund der bewussten Betonung der Linien und Konturen auf Kosten der Dreidimensionalität als Carl Larssons höchst persönlicher und origineller Beitrag zur dekorativen Malerei des 19. Jahrhunderts.

Bis zur Ausführung eines der letzten beiden großen monumentalen Werke vergingen weitere zehn Jahre, in denen Larsson kontinuierlich an seinen, 1891 eingereichten Skizzen arbeitete. Inspiriert von berühmten Fresken der Renaissance, wie Donatellos (ca. 1386–1466) Reiterstatue des »Gattamelata« (1444-53) in Padua oder Paolo Uccellos (1397–1475) Reiterporträt von Sir John Hawkwood (1436) im Dom von Florenz, brachte Larsson den historischen Inhalt in eine neue, monumentale Form. Seine erste Skizze ist von einer starken Aussagekraft und einer bemerkenswerten Vereinfachung des Motivs »Gustav Wasas Einzug« (Abb. 23). Inspiriert von der volkstümlichen Malerei in Dalarna, der sogenannten »Dalmalerei«, fertigte Larrson eine zweite Skizze an, die im Unterschied zur ersten Skizze, nicht zuletzt aufgrund der lichteren und kräftigeren Farbgebung, von strenger Klarheit und Größe war.[260] Im Jahr 1904 reichte der Maler seine neue Skizze zum selben Thema unaufgefordert bei der Museumskommission ein, diese befand im Herbst

[257] Siehe ebd.
[258] Zit. nach ebd., S. 193.
[259] Ebd., S. 198-200: Hilfe hatte er nur von dem italienischen Stuckateur Antonio Bellio und dem jungen Maler Gustaf Fjædstad.
[260] Larsson an seinen Biografen Georg Nordensvan: »Die Dal-Gemälde zeigen deutlich, wie ein unverdorbener Schwede sieht und fühlt«, zit. nach GUNNARSSON 1992, S. 211; Abb. ebd., S. 216.

1905 für beide Skizzen von Larsson.[261] Sie sollten Grundlage für ein Gemälde in der oberen Treppenhalle sein (Abb. 10). Am Ende des Jahres 1907 wurden vier riesige Bahnen des Gustav-Wasa-Gemäldes auf die Wand der oberen Treppenhalle geklebt, retuschiert und von Carl Larsson am 28. Januar 1908 signiert.[262]

Zur Vollendung des Kunstmuseums fehlte nur noch die Ausmalung einer Wandfläche, für die Larsson 1890/91 noch einen Entwurf zu »Gustav II. Adolfs Landung auf Usedom« eingereicht hatte. Zwanzig Jahre später schwebte Larsson ein ganz anderes Motiv vor: das altnordische Mittwinteropfer (Abb. 24). Den aus eigenem künstlerischen Antrieb stammende Entwurf reichte er bei der Museumskommission mit der Intention, einen Kontrast sowohl zum Mittsommerbild als auch, dramatisch gesteigert, zum Triumphzug von König Gustav Wasa zu schaffen, ein. Larssons Sympathie für einen König, der für sein Volk geopfert wird, folgt literarischen Quellen von Adam von Bremens (vor 1050–1081/85) Beschreibung des Uppsala Tempels[263] und Snorri Sturlusons (ca. 1179–1241) Bericht über das Königsopfer[264].

Das »Mittwinteropfer« wurde 1911 im *Nationalmuseum* ausgestellt und erhielt wegen seines »Anachronismus« eine offiziöse Kritik, die bei dem in Europa vagabundierendem Anarchismus und Nihilismus fast schon einleuchtet. Für den Künstler Larsson war seine Idee schon zur Obsession geworden und er reichte 1913 eine überarbeitete Fassung ein, die erneut auf Kritik stieß.

»Das Ganze ist unwirklich wie eine Oper, man kann nicht glauben, was da geschieht und kann sich auch nicht hineindenken […] Das ›Mittwinteropfer‹ ist eine grausige Szene von zweifelhafter historischer Wahrheit und geht uns moderne Schweden kaum mehr an als eine Menschenfresserszene im finstersten Afrika.«[265]

---

[261] Nicht jeder stimmte diesem Entschluss zu, so äußerte sich der konservative Literaturkritiker und Verfasser Carl David von Wirsén (zugleich ständiger Sekretär der Schwedischen Akademie) wie folgt: »Viel mußte Gustav Wasa leiden, von aufrührerischen Untertanen, seinen Kindern und vielen mehr. – Soll er nun weiter leiden müssen, dadurch, daß er von Carl Larsson gemalt wird?« – siehe GUNNARSSON 1992, S. 211.

[262] Ebd., S. 217: »Die Resonanz war enthusiastisch, und August Brunius schrieb im Svenska Dagbladet: ›Schon nach einem ersten Blick weiß man, daß dieses Monumentalgemälde nie als eine langweilige und akademische Geschichtslektion aufgefaßt werden wird: so lange dessen Farben sich frisch halten und dessen spielerische Linienführung sichtbar bleibt, wird es wie ein frischer Frühlingshauch empfunden werden, eine junge Rede an die Jugend‹ (31. Januar 1908).«

[263] Ebd., S. 222: »In diesem Götterhaus, das überall mit Gold verziert ist, verehrte das Volk die Bilder dreier Götter und das so, daß Thor, der bedeutendste von ihnen, den Thron in der Mitte einnimmt, während Odin und Freyr ihre Plätze an seiner Seite haben. Nahe am Tempel steht ein sehr großer Baum mit weit ausladenenden Zweigen, immer grün, im Sommer wie im Winter; was für ein Baum es ist, weiß niemand. Auch eine Quelle befindet sich dort, an der die Heiden ihre Opfer darbringen und in die sie einen lebendigen Menschen – so ist es Brauch – hinabsenken. Wenn er nicht mehr sichtbar ist, so ist die Bitte des Volkes erfüllt.«

[264] Ebd., S. 222: »Domalde übernahm das Erbe nach seinem Vater Visbur und herrschte über das Land. In seinen Tagen war großer Hunger in Svitiod und Mangel an gesunder Nahrung. So brachte das schwedische Volk bei Uppsala große Opfergaben dar. Im ersten Herbst opferten sie Ochsen – aber die Ernte wurde nicht besser. Im zweiten Herbst begannen sie mit einem Menschenopfer, aber die Ernte war genauso oder noch schlechter. Im dritten Herbst kamen sie vollzählig nach Uppsala, wo das Opfer gebracht werden sollte. Die Häuptlinge hielten Rat und kamen überein, daß die Missernte an Domalde, ihrem König, liegen müsse, und sie ihn deshalb für eine gute Ernte opfern müßten. Deshalb überfielen sie ihn, erschlugen ihn, färbten die Stallungen rot mit seinem Blut« (Hans Hildebrand: ‚Kungaboken', 1869).

[265] Svenska Dagblad, 6. November 1913, zit. nach ebd., S. 225.

Eine neue Gemäldekommission empfahl 1914 schließlich in einem Gutachten die Ausführung des Mittwinteropfers, aber mit wichtigen Vorbehalten, die Larsson zu einer weiteren Überarbeitung seiner Skizze veranlassen sollten, die er aber, die Arbeit auf eigene Kosten fortsetzend, ablehnte. Larssons fertige Version wurde im Juni 1915 im Nationalmuseum ausgestellt, aber die Ablehnung des Ankaufs und der Ausführung *al fresco* im Jahre 1916 besiegelte das Schicksal des Bildes, das scheinbar ruhelos als geisterhafte schwedische Identität seinen Standort wechseln musste. Ein mit solch aufopferungsvollen Riten des ›Mittwinteropfer[s]‹ aus seiner eigenen Kultur vertrauter Japaner ersteigerte schließlich das 1987 vom Auktionshaus Sotheby's versteigerte Gemälde.

Die Tragödie, die im Bild liegt und die sich um das Schicksal des Bildes rankt, liegt im Verborgenen: Larsson fühlte eine tiefe Verbundenheit zu seinem Bild und nahm das Unverständnis der Zeitgenossen sehr persönlich. »Das Schicksal von ›Mittwinteropfer‹ hat mich zerbrochen.«[266] Es ging um sein künstlerisches Prestige und um die Ideale, die in der neuen Zeit anscheinend nur noch ihm etwas bedeuteten. Er identifizierte sich aber nicht nur mit den Idealen vergangener Zeiten, sondern auch mit der Opferrolle des Königs und malte sich im Selbstbildnis aus dem Jahre 1916 mit dem König Domalde. Das Gemälde ›Mittwinteropfer‹ ist ein Meisterwerk schwedischer Kunst und gleichzeitig »ein künstlerisch wie moralisch suspektes Produkt«[267].

C.II.7 Suomen kansallismuseo. Nationalromantik als pittoreske Agglomeration

Die Baugeschichte des *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum)[268] beginnt mit einer imposant langen Planung, die unter der Leitung des Generaldirektors Sebastian Gripenberg von der Baudirektion des Amtes für öffentliche Gebäude in der Zeit von 1887 bis 1899 erfolgte. Das Museum sollte, darin am Ende des 19. Jahrhunderts sowohl europäisch als auch skandinavisch, im Stil eines Neorenaissance-Palastes entstehen. Doch nun kam die Frage des Stils für das die finnische Nation repräsentierende Museum auf die Tagesordnung und die Gegensätzlichkeiten von akademischem Klassizismus und neuem Stil einerseits und von traditioneller und neuer Museumsarchitektur andererseits wurden vehement debattiert. Armas Lindgren (1874–1929) und eine Gruppe anderer prominenter Architekten forderten anstelle eines Museumspalastes ein Museumsgebäude, das sich an den neuesten ausländischen Strömungen im Museumsbau orientieren sollte.[269] Die Affirmation der »neuesten ausländischen Strömung« wird damit zu einer habituellen Tradition der finnischen Nation und da es gerade *à la mode* war – als Beispiele wurden das

[266] Zitat von C. Larsson in »Ich« 1985, S. 142; vgl. GUNNARSSON 1992, S. 227.
[267] Ebd.
[268] ILONEN 2000, S. 55 (Nr. 62); STILLER (Hg.) 2000, S. 33ff.; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 168f.; KALLIO 1994; NIKULA 1993b.
[269] Siehe hierzu die von den finnischen Architekten verfassten Zeitungsartikel und das Pamphlet »Vårt museum« (Unser Museum). In ihnen wurden die neuen europäischen Museen beschrieben, die das Agglomerationsprinzip einsetzten. Vgl. ILONEN 2000, S. 55; STILLER (Hg.) 2000, S. 34.

1898 fertig gestellte Schweizerische Landesmuseum in Zürich, das Nordböhmische Museum in Reichenberg, das (Bayerische) Nationalmuseum in München sowie das Städtische Museum (heute Kulturhistorisches Museum) von Magdeburg angeführt – wird das Agglomerationssystem dieser Museen für das finnische Nationalmuseum maßgebend.

»Unter diesem zu Beginn des Jahrhunderts in Finnland viel verwendeten Terminus verstand man zwei Dinge: das Nebeneinandersetzen von Räumen unterschiedlichen Typs auf einer Ebene und die mögliche Verwendung verschiedener Stile am Gebäude, um dem Charakter der in den einzelnen Teilen des Gebäudes ausgestellten, chronologisch geordneten Sammlungen zu entsprechen.«

Die Möglichkeiten einer solchen Bauweise mit architektonisch unterscheidbaren Einheiten reizte sowohl die Museumsleute, »da es eine Möglichkeit bot, pädagogisch wirksame und stimmungsvolle Ausstellungsräume zu schaffen«, als auch die Architekten, denen dieses System die Freiheit einräumte, »malerische Volumenanordnungen und Silhouetten nach neuen stadtkünstlerischen Zielen zu schaffen«.[270]

Das Resultat des Protestes und der Debatte gegen die bisherige Museumsplanung war eine Einstellung der bisherigen Planungen im Jahre 1900 und ein Jahr später die Ausschreibung eines offenen Architekturwettbewerbs für das Museumsprojekt. Unter den fünfzehn eingereichten Entwürfen fiel 1902 die Entscheidung zugunsten eines Entwurfs des Büros Gesellius/Lindgren/Saarinen[271], der verständlicherweise eine architektonische Umsetzung der Prinzipien der »neuesten ausländischen Strömung« war. Das Agglomerationssystem, malerische Gruppierungen der Volumina und verschränkte Grundrisse, fand sich zwar in allen prämierten Entwürfen wieder und in den meisten verwiesen auch stilistische Merkmale auf die historische Architektur Finnlands, aber nur im Entwurf von Herman Gesellius (1874–1916), Armas Lindgren und Eliel Saarinen (1873–1950) verbanden einheitliche Krenelierungen und Zahnschnitte sowie Putz- und Grausteinflächen die verschiedenen Gebäudeteile, die auf die differenzierten Phasen der Geschichte hinwiesen, zu einem opulenten Ganzen. Naturstein sollte auf unterschiedliche Weise bearbeitet und in mehreren verschiedenen Vermauerungsarten eingesetzt werden, z. B. als Zyklopen- und Quadermauerwerk. Die Akzentuierung des Bauwerks sollte neben dieser variierenden und malerischen Behandlung der Materialien auch über verschiedene Formen und Größen von Fenster- und Türöffnungen erfolgen. Nach zwei weiteren Jahren, in denen die Pläne über- und umgearbeitet wurden, »verschwanden auch die im Wettbewerbsentwurf auszumachende Bescheidenheit, Einfachheit und Kargheit, die man für explizit finnische Eigenschaften gehalten hatte«. Gleichzeitig wurde die Monumentalität durch den beträchtlich erhöhten Hauptturm betont. Nach diesen modifizierten Entwürfen wurde das pittoreske Gebäude zum frühen Exempel des finnischen Bekenntnisses zur internationalen Architektur.[272]

---

[270] Zum vorhergehenden Abschnitt siehe STILLER (Hg.) 2000, S. 34.
[271] Zu dem Architektenbüro GLS siehe NIKULA 1993b, S. 97-101; PALLASMAA (Hg.) 2000; TIKKANEN 1906.
[272] Zu diesem Abschnitt siehe: ebd., S. 35.

Baubeschreibung

Das von 1905 bis 1912 am Mannerheimintie/Mannerheimvägen 34 errichtete *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) weist den Grundriss einer dem Agglomerationsprinzip folgenden, komplexen Gesamtanlage auf, die im Gegensatz zum traditionellen »Palastprinzip« früherer Museumsbauten mehrere Gebäudeteile in freier Komposition aneinanderfügte. Das Zentrum bildet eine kreuzgewölbte Halle, an die sich an zwei Seiten die Ausstellungsräume um zwei Höfe gruppieren. Die Räume dreier verschiedener Abteilungen (Archäologie, Geschichte und Ethnografie) bilden jeweils ihren eigenen Rundgang und die zwei entstehenden Hauptkreislinien verbinden sich wieder in der zentralen Halle, dem Ausgangs-, Sammel- und Endpunkt, dessen Gewölbefresken Akseli Gallen-Kallela 1928 vollendete[273]. Auch im äußeren Erscheinungsbild wird die exponierte Stellung der Halle im Gesamtensemble sichtbar: Die steilen und massiven, gotisierenden Dächer des hohen Hauptflügels dominieren das Gebäude (Abb. 25). An den Hauptflügel schließen sich zwei weitere Gebäudekompartimente an, dessen äußere Formen von mittelalterlichen Kirchen und Burgen inspiriert wurden. Das Prinzip des Sichtbarwerdens der »inneren« Sammlung in der »äußeren« Architektur wurde hier zelebriert: Durch die Wahl des Baustils wurde auf die einzelnen Sammlungsteile verwiesen, die in den Teilbauten untergebracht wurden, so z. B. mittelalterliche Kirchenkunst in einem Flügel, der einer finnischen, mittelalterlichen Feldsteinkirche mit Backsteingiebel nachempfunden war. Daneben kennzeichnen Rundbastionen, Krenelierungsornamente aus der Wasa-Zeit und Schwalbenschwanzmotive[274] den Burgflügel. Der hohe Turm, der weit über das Museumsgebäude emporragt, war vermutlich von Martin Nyrops (1849–1921) Rathausturm in Kopenhagen (1892-08) inspiriert worden.[275] Granit und Backstein waren die bevorzugten Baumaterialien und für die Ornamentik am Hauptportal wurde Sandstein verwendet.

Das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) präsentiert sich im Stil der finnischen Nationalromantik

Das Nationalmuseum ist das bekannteste monumentale Gebäude aus der Zeit der finnischen Nationalromantik und unter öffentlichen Gebäuden das prominenteste Beispiel für Steinarchitektur im nationalen Stil.[276] Mit der Ausführung ihres Entwurfs für das Gebäude (1901; Bauzeit 1905-12) verhalfen die drei Architekten Herman Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen der Nationalromantik in der finnischen Architektur zum Durchbruch.

---

[273] Dass Akseli Gallén-Kallela mit der Ausmalung des Gewölbes der Zentralhalle des Nationalmuseums beauftragt wurde, stand in einem engen Zusammenhang zu seiner Arbeit am Nationalepos »Kalevala«. Das von ihm bebilderte Epos ist eine nationale Institution, deren Gestalten alle Finnen schon in der Schule kennenlernen.

[274] STILLER (Hg.) 2000, S. 35, bemerkt, dass das verwendete Schwalbenschwanzmotiv »allerdings viel eher international als finnisch« war.

[275] Eliel Saarinens Wettbewerbsbeitrag für den Bahnhof Helsinki (1904) weist erneut einen nahezu identischen Turm auf (wie am *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum)), der aber in dieser Gestalt nicht realisiert wurde.

[276] Zur Nationalromantik siehe NIKULA 1993b; STRENGELL/FROSTERUS 1982; *The Studio* 6/1896.

Bei ihrem Entwurf für das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) griffen die drei Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen die in dem finnische Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1900 gezeigten Ideen wieder auf und kreierten zugleich ein zu Stein gewordenes architektonisches Repertoire der finnischen Nationalromantik (Abb. 26).

»Das Spandach des Pavillons erinnert an die steilen Dächer unserer alten Steinkirchen, die Wände und Fenster an die ursprünglichen Wohnstätten auf dem Lande, an die ›Steinställe‹ wie jemand sagte. Der aus dem Dach ragende Turm ist wie ein Glockenturm. Womit der Bau außen geschmückt ist, erinnert ganz an die finnische Natur: die großen Bären am Turm, die Bärenköpfe und die Eichhörnchen, die den Eingang schmücken, die riesengroßen Tannenzapfen, die die Nebentürme des Hauptganges tragen, die Seerosenblätter an den Außenwänden, die die Flora und Fauna unseres Landes zeigen. Das Baumaterial der Wände zeigt, was wir massenhaft haben: Granit. Die Details der Turmkuppel zeigen die Sonnenstrahlen und ihr Flimmern – ein Sinnbild des nordischen Lichtes, das in den Sommernächten nicht erlischt; es zeigt die lichterfüllte Hoffnung unseres Volkes, das auch härtesten Heimsuchungen standhält [...]«[277]

Der Pavillon mit einer zentralen Halle, einem hohen Turm und mit Wimpergen verzierten Fenstern kann als gebautes Programm finnisch-nationalromantischen Schöpfungswillens bezeichnet werden, als nahezu vollständige Nomenklatur möglicher formaler und thematischer Elemente, wie sie in dieser Vielfalt nur bei einem temporären Ausstellungsgebäude denkbar waren. Der Erfolg des finnischen Pavillons auf der Weltausstellung war sicherlich auch eine Sympathiebekundung des Pariser Publikums für das kleine, sich gegen übermächtige Nachbarn behauptende Naturvolk und führte zu einer enormen gesellschaftlichen Akzeptanz der finnischen nationalromantischen Architektur.

Nationalromantik in Finnland und ihr Einfluss auf die finnische Kunst und Architektur

Jahrhundertelang hatte Finnland einen Provinzstatus inne, fremde Herrscher bestimmten über das Schicksal des Landes. Nachdem Finnland zur schwedischen Krone gehört hatte, zählte das Land ab 1809 zum russischen Zarenreich. Ab 1816 wurde Helsinki im Auftrag des Zaren vom deutschen Architekt Carl Ludwig Engel (1778–1840) zur neuen Hauptstadt des russischen Großherzogtums ausgebaut. Das Regierungsquartier um den Senatsplatz prägt im Empire-Stil noch heute das Stadtbild und zeugt vom Bestreben des Zaren Alexander I., in Helsinki eine Art »nordisches Hellas« entstehen zu lassen.[278]

Trotz eines gewissen Autonomiegrades und einer relativ weitreichenden, aber von der Gunst des jeweiligen Zaren abhängigen Selbstverwaltung verstärkten sich die nationalen Autonomiebestrebungen immer mehr. Auch die um die Jahrhundertwende durch Russland forcierte Einbindung Finnlands ins Zarenreich hatte ein noch stärkeres Auflodern der finnischen Unabhängigkeitsbewegung zur Folge. Die Gesänge des finnischen Nationalepos »Kalevala«, die vom Schriftsteller und Volkskundler Elias Lönnrot in jahrelanger Arbeit

[277] Zitat I.K.Inha in einer zeitgenössischen finnischen Illustrierten, zit. nach NIKULA 1993b, S. 100.
[278] Ebd., S. 69-73, hier S. 69.

zusammengetragen wurden[279], regten dazu an, die Wurzeln des Finnentums im Osten, in der ländlichen Provinz Karelien im finnisch-russischen Grenzgebiet, zu suchen. Künstler und Architekten unternahmen Expeditionen nach Karelien, um das Ur-finnische zu entdecken, und sie kehrten mit begeisterten Reiseberichten und vollen Skizzenbüchern zurück. Karelische Ornamente fanden Eingang in die finnische Architektur und ins Textildesign. So bildete sich im letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts eine Karelien idealisierende Bewegung heraus, der Karelianismus, der in der Literatur, Musik, Architektur und in den bildenden Künsten viele Anhänger hatte und den Boden für das finnische Nationalbewusstsein vorbereitete, das später zur Unabhängigkeit des Landes führte.[280] Gerade die künstlerischen und intellektuellen Eliten des Landes unterstützten das Unabhängigkeitsstreben nach Kräften. Der Nationalepos-Dichter Elias Lönnrot, der Maler Akseli Gallén-Kallela[281], der Szenen aus dem Epos illustrierte, und der Komponist Jean Sibelius[282] gehörten zur nationalistisch gesinnten Avantgarde. Durch ihre Werke war die Frage nach einer eigenen finnischen Identität vis-a-vis schwedischer und russischer Einflüsse ins Bewusstsein breiterer Gesellschaftsschichten gerückt.

Der Karelianismus war eine finnische Variante der Nationalromantik, eine in der Architektur und im Kunsthandwerk um 1890 einsetzende Stil- und Denkrichtung, als finnische Künstler (wie Akseli Gallén-Kallela und Eliel Saarinen) begannen, eine nationale Formensprache zu entwickeln als Gegenbewegung zum imperialistisch empfundenen Klassizismus und als Ausdruck nationaler Unabhängigkeit. Als prägnante architektonische Beispiele sind hier, neben dem *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum), das Gebäude der Norwegischen Nationalbank in Oslo (1902-06), in dem sich seit 1990 das *Museet for Samtidskunst* befindet, das Nationaltheater in Helsinki (1902) von Onni Tarjanne, das Kunstmuseum in Turku (1904) von Gustaf Nyström und der Bahnhof in Helsinki (1904-1919) von Eliel Saarinen zu nennen.

Die Inspirationsquellen waren nach dem zum Credo erhobenen Stilpluralismus vielfältig und sind u. a. dem Jugendstil, der schottischen Granitbautechnik, der

---

[279] Elias Lönnrot (1802–1884) hatte während langen Exkursionen durch die ostfinnische Provinz Karelien altes Liedgut sowie Sagen und Fabeln der dortigen Bewohner gesammelt, schriftlich festgehalten, redigiert und schließlich zu einem umfangreichen Gesamtwerk und finnischen Nationalepos namens »Kalevala« zusammengefügt. Es handelte sich dabei auch um das erste bedeutende Druckerzeugnis, welches in der neu geschaffenen finnischen Schriftsprache (anstelle des bislang vorherrschenden Schwedischen) herausgegeben wurde. Zur Kalevala siehe LÖNNROT 1985; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 190.

[280] Siehe einführend ZEITLER 1990, S. 113-129.

[281] Akseli Gallén-Kallela (eigentlich Axel Gallén, 1865–1931) war Maler, Grafiker, Möbel- und Textildesigner, Symbolist mit engen Kontakten zur zeitgenössischen Avantgarde in Skandinavien (August Strindberg, Jean Sibelius) und Europa (Mitglied der Künstlergruppe »Die Brücke«). Er war ein leidenschaftlicher Verfechter des Ur-Finnischen (baute sich ein Studio in der Wildnis) gleichzeitig aber auch Internationalist (pflegte Freundschaften mit Gustav Mahler und Maxim Gorki; reiste nach Kenia) und entwickelte am Ende des 19. Jahrhunderts einen Stil, in dem er Einflüsse von Symbolismus und Jugendstil verarbeitete. Seine Themen bezogen sich v. a. auf das finnische Nationalepos Kalevala und die Volkslieddichtung. Zu Gallén-Kallela siehe u. a. KARVONEN-KANNAS 2000; Kat. Helsinki 1996; ILVAS (Hg.) 1996.

[282] Johan Julius Christian Sibelius (1865–1957). Seine Musik, die von der Identifikation mit finnischem Nationalismus und der Beschäftigung mit nordischer Mythologie und Poesie beeinflusst ist, zeigt einen eigenen Stil zwischen Spätromantik und den neuen musikalischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts.

Holzbauweise, den nordischen Sagenmotiven und der Ornamentkunst im »Drachen- oder Wikinger-Stil« entlehnt.

»Doch bleibt nochmals festzuhalten, daß auch jetzt nicht die Stilform, sondern die funktionsgerechte Grundrißgestaltung sowie die wirkungsvolle Gruppierung der Baukörper und lebendige Gestaltung der Silhouette im Vordergrund der Überlegungen stand. Die Stilformen hatten sich diesen Zielen unterzuordnen, Kubaturen und Rhythmen zu definieren, schattenreiche Reliefs zu bilden und dem jeweiligen Kulturverständnis des Erbauers als Ausdruck zu dienen.«[283]

Der pittoreske Bau des *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) zeichnet sich durch eine Reihe historistischer Zitate aus, die in der weiteren architektonischen Entwicklung keinen Bestand hatten. Der Grundrißtyp aber fand in Finnlands Architektur schon seine Nachfolger. Die wesentlichen Elemente dieses aus dem *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) abgeleiteten, später mehr oder weniger modifizierten Grundrisstyps zeigen sich in der Trennung von einzelnen Sammlungsteilen, der zentralen Erschließung des Museums durch eine Halle (die Anfangs- und Endpunkt vereint), der Anbindung der Ausstellungsflügel durch Zugänge von der zentralen Halle aus und der Gruppierung der Räume eines jeden Ausstellungsflügels um einen Innenhof. Doch abgesehen von der Übernahme bestimmter Elemente historischer Vorbilder verfügte die finnische Architektur der Nationalromantik durchaus über eine eigene Typologie für ihre Kompositionen, von der sie ihre eigenständige finnische Architektur in immer neuen Varianten ableiten konnte. Ausgehend von einem strengen Rechteck als Grundform, überschreiten die Räume nach Bedarf die Grundform. Die Räume des Gebäudes verschieben sich von einem Zentrum aus nach außen und erzeugen so die reiche, ganz auf das malerische Bild zielende Form, die schließlich in eine suggestive Raumentgrenzung mündet.

[283] BRÖNNER, Wolfgang: Die bürgerliche Villa in Deutschland 1830-1890, Düsseldorf 1987, S. 239.

Die komparative Analyse rückt einige Aspekte ins Bewusstsein, die die bürgerliche Museumsarchitektur als eine hochkomplexe ästhetische, funktionale und metaphorische Bauaufgabe kennzeichnen, die der nordischen Museumsarchitektur bis ins ausgehende 20. Jahrhundert innewohnt. Den Auftakt der Analyse bildet die äußere Gestalt der bürgerlichen Museen, deren Erscheinungsbild bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts von der kontemporären Baukultur in Europa und der in den Architekturtraktaten geforderten Regelmäßigkeit und Regelhaftigkeit geprägt war.[284] Die Einheit von architektonischem Gebäude, plastischem Schmuck und der im Inneren ausgestellten Kunst bildete das ästhetische, geschlossene, durchstrukturierte Gesamtkunstwerk, das die Prestige- und Repräsentationsfunktion des nationalen Museums am Beginn seiner Existenz vermittelte. Um Aussagen *in genere* über die nordischen Museen im historischen Kontext zu treffen, wurden zunächst, ausgehend von den Gestaltungsprinzipien der Gebäudeanlage, die für den nordischen Museumsbau um 1900 in funktionaler wie metaphorischer Hinsicht konstitutiven Elemente herausgestellt und dabei das sich entwickelnde bürgerliche Gesellschaftsmodell nordischer Provenienz als wichtige normative Quellengrundlage einbezogen.[285]

Von identitätsstiftender und entwicklungsbestimmender Relevanz für die Museumsarchitektur um 1900 scheinen einige essenzielle, in Variationen sich präsentierende Kernelemente die Kriterien zu sein: die Hauptfassade, das Portal, zwei repräsentative Treppen, ein symmetrischer Baukörper, ein systematisches Raumprogramm und die Lokalisation des Kunstmuseums. Ihre bild- und baukünstlerische Gestaltung sowie ihr Raumprogramm erheben die Kernelemente zu exklusiven Kennzeichen sowohl herrschaftlichen als auch bürgerlichen Bauens. Stellen sich monumentale herrschaftliche und vom Bildungsbürgertum getragene Museumsbauten auch als ein vielgestaltiges Gebilde dar, so zeichnen sich diese Elemente für dessen differenziertes Erscheinungsbild verantwortlich. Sie gehörten zum allgemeinverbindlichen, über ein Jahrhundert gepflegten Kanon der europäischen Museumsarchitektur und erst durch ihre gestalterische Interpretation wurden die seit Jahrhunderten tradierten, konstitutiven Elemente dem Schloss- und Palastbau entlehnt und zu exponierten Merkmalen des monumentalen Museumsbaus geformt.

---

[284] Siehe hierzu grundlegend KRUFT 1995; EVERS/THOENES/LAMERS-SCHÜTZE 2003.

[285] Zum nordischen Gesellschaftsmodell/Wohlfahrtsstaat siehe: DAHL, Hans Fredrik: Die Gleichheit und ihre Folgen, in: Stephen R. Graubard (Hg.): Die Leidenschaft für Gleichheit und Gerechtigkeit. Essays über den nordischen Wohlfahrtsstaat, Baden-Baden 1988, S. 96-110; EGELAND, Kjølv: Mellomkrigstid, in: Norges Litteraturhistorie, Bd. 5, Oslo 1996; HENNINGSEN, Bernd: Jante eller den skandinaviska medelmåttens lag. Om ett inslag i välfärdsstatsidentiteten, in: Kurt Almquist und Kay Glans (Hg.): Den svenska framgångssagan? Stockholm 2001; Ders.: Jante Lagen. Von der Vormacht des Mittelmaßes, in: Nordeuropa-Forum 1/ 1996, S. 17-18; STENIUS, Henrik: The Good Life is a Life of Conformity: The Impact of the Lutheran Tradition on Nordic Political Culture, in: SØRENSEN/STRÅTH (Hg.) 1997, S. 161-171; siehe auch Vorbemerkung und Einleitung dieser Arbeit.

Und rekurrierend auf die identitätsstiftende und -wahrende Funktion verlangte die Institution Museum nach einer Geschichtlichkeit, die sich auch im differenzierten Erscheinungsbild des Baues abbilden musste und die auch mitbegründet, weshalb sich einige Baumeister und Bauherren bemühten, ihre ästhetischen und ikonografischen Gesamtkonzepte auf der Grundlage von antiken, renaissanceistischen oder eben nationalromantischen Grundstrukturen zu verwirklichen. So dienten die architektonischen Konzepte, die Heinrich Ernst Schirmer, Adolf Schirmer, Carl Theodor Höijer, Herman Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen für das norwegische und für die finnischen Nationalmuseen entwarfen, nicht allein der Befriedigung ästhetischer Ansprüche, sondern ebenso der Visualisierung von Ideen und Idealen, die die nach Unabhängigkeit strebenden Nationen und schließlich die Funktion des Museums als kulturelle Bildungsstätte und kollektives Gedächtnis betrafen. Die Museumsarchitektur hatte unmittelbaren Anteil an den kulturellen Vorstellungen und Normen der Zeit und reflektierte diese im Zusammenspiel von architektonischer Form und ikonografischer Ausstattung. Die drei Kompartimente identitätsstiftender und entwicklungsbestimmender Relevanz für die Museumsarchitektur um 1900, die Hauptfassade, das Portal und repräsentative Treppen, sind dabei die Protagonisten.

Die Hauptfassade prägt meistens ein in der Fassadenmitte vortretender Portikus oder Risalit und die deutliche Tendenz – allein vier der Museen[286] (Abb. 9, 12, 14, 20) zeigen es – ist die Wandlung des raumgreifenden Portikus zum in der Fläche verbleibenden risalitartigen Fassadenelement. Die ikonografischen Programme in den Portiken und Risaliten der nordischen Museumsbauten stehen in einer europäischen Traditionslinie; die Assimilation der »fremden« kulturellen Identität ist selbstverständlich und so konzedieren allegorische und mythologische Darstellungen oder auch Architektenporträts die Interpretation eines gemeinsamen europäischen Erbes. Fast wie zu erwarten, verzichtet das besonders von nationalromantischen Strömungen inspirierte *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki auf die Normative eines historistischen Stiles, konsequenterweise dann auch auf die danach ausgebildete Hauptfassade und schafft ein eklektizistisches Konglomerat.

Die repräsentative Treppe, Archetyp des hierarchischen Prozessionsweges, mit den beiden architektonischen Exponenten, der Freitreppe und dem Treppenhaus, ist die *Conditio sine qua non* der nationalen Museen um 1900. Hier ist die Traditionslinie zu den europäischen Museumsbauten und der europäischen Kulturgeschichte von den antiken Tempeln über die Paläste der Renaissance und Schlösser des Barock bis zur historistischen Adaption deutlich zu sehen. Die der Hauptfassade vorgelagerte und nicht überdachte Freitreppe, oft die Symmetrie des Gebäudes betonend, gibt dem auf dem Stereobat erhöht gelegenen Museum die einladende Aura. Die zweite repräsentative Haupttreppe, das Treppenhaus im Inneren des Museums, ist vor allem ein architektonisches Schaustück aus der Renaissance und dem Barock. Die Inszenierung im prunkvollen Treppenhaus mit

[286] *Nationalmuseum* (Stockholm), Kap. C.II.1; *Nasjonalgalleriet* (Oslo), Kap. C.II.2; *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) (Helsinki), Kap. C.II.3; *Statens Museum for Kunst* (Kopenhagen), Kap. C.II.4.

seinem ikonografischen Programm pendelt zwischen nationalem Pathos und Royalismus und oft findet auch eine historisch verklärte Fusion statt.

Das Portal, das jeder Besucher durchschreiten muss, die Schwelle zwischen der äußeren und inneren Welt, der Welt der Kunst und Kultur, wird durch die architektonische und ikonografische Ausstattung noch einmal gesteigert, das Dekorum ist hier besonders reich. Die erhöhte Lage und die über jegliches menschliche Maß hinausgehenden Dimensionen schaffen die symbolische Distanz zum profanen Dasein. Das suggestiv wirkende Medium der Porträtbüste weist auf Dependenzen bei den ikonografischen Programmen (siehe *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum)) trotz Unterschieden in den gesellschaftlichen Verhältnissen und der nationalen Zugehörigkeit hin.

Der symmetrische und kompakte Baukörper gehört weitgehend mit seinem äußeren, Geschlossenheit vermittelnden Erscheinungsbild und seinen dahinter verborgenen inneren Strukturen zu den charakteristischen und fast unverzichtbaren Bestandteilen eines Museums um 1900. Die weitgehend für ein Museum funktional bedingte Struktur wird erst im Grundriss sichtbar und präsentiert sich als Vier-, Zwei oder auch Einflügelanlage. Der distinguierte Rechteckbau, das nationale Museum royaler Provenienz, lässt sich typologisch bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen[287] und koinzidiert mit dem Impetus aus den humanistischen Idealen. Mit der Prävalenz nationaler und demokratischerer Verhältnisse wird das Museum im Stil der Renaissance obsolet und verdrängt durch das Museum in Formen des nationale Besonderheiten betonenden Eklektizismus. Im Sinne des Agglomerationsprinzips entstehen pittoreske Bauten mit komplexen, unsymmetrischen Strukturen, wobei der allzu starken Auflösung des Gebäudekomplexes durch ein Zentrum entgegengewirkt wird. Die bildkünstlerischen Elemente an der Fassade entstammen dem Formenrepertoire der im Inneren ausgestellten Objekte.[288]

Der sich neu herausbildende Bautyp Museum erscheint in der Differenzierung gegenüber anderen Bautypen am frühesten in seinem Strukturkonzept, das auch auf das fundamentale Prinzip einer Abbildung der Chronologie jeglicher Historie zurückgreift und damit das kollektive Kulturverständnis der Zeit artikuliert. Das Phänomen, die Chronologie der Kunstgeschichte im Museum abzubilden, ist nicht ein Ergebnis eines zufälligen Wachstumsprozesses einer Museumsanlage und damit nicht rein deskriptiv zu behandeln. Seine Ursachen sind vielmehr zutiefst in den aufklärerischen Ideen und den sich differenzierenden Wissenschaftsdisziplinen verankert und bildeten damit auch ein wichtiges inhaltliches Moment bei der Entwicklung des ästhetischen Ideals, dem Museum ein würdiges Erscheinungsbild zu verleihen. Dieses Ideal bewahrte bis um 1900 seine Gültigkeit in angewandter architektonischer Regelhaftigkeit. Die einfachste Struktur in der Architektur ist ein Raum oder eine monotone Reihe und ein solcher ist dann auch am Anfang der Entwicklung in den Kuriositätenkabinetten der Renaissance oder den Kunstsammlungen der Schlösser zu finden. Eine geniale Struktur, einfach und komplex zugleich und nun schon einen Bautyp »Museum« charakterisierend, entwickelte dann

[287] Siehe hierzu GUNDESTRUP 1991-1995.
[288] Siehe hierzu Kap. C.II.7.

Schinkel in dem klassizistischen *Alten Museum* mit einer zentrierten Raumanordnung, die optionale, innere und äußere Rundgänge ermöglichte: eine Integration interferierender, linearer, stern- und kreisförmiger Substrukturen in einem geschlossenen System. Wie bereits bei der Hauptfassade und dem Baukörper lässt sich auch bei der Konzeption der Räume innerhalb der nordischen Museumsarchitektur um 1900 ein hohes Maß an Homogenität feststellen; und es liegt gewissermaßen in der Konsequenz der rational durchorganisierten Raumstruktur, dass auch das Äußere der Museen dadurch normiert wird. Dieses Konzept der Integration linearer, stern- und kreisförmiger Substrukturen wird in Abhängigkeit von den Sammlungsbeständen in den nordischen Museen um 1900 variiert; Räume vom kleinen Kabinett bis zum großen Saal dimensioniert und Raumfolgen nach sich wandelnden Ausstellungskonzepten differenziert. Die scheinbar exzeptionellste Variation ist die Struktur des *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki mit der neuartigen, modernen Regulierung und der traditionellen »finnischen Regellosigkeit« und Vielgliedrigkeit.[289] Und doch ist die strukturelle Innenraumbildung nur eine Integration von linearen und kreisförmigen Substrukturen, die durch die starke Asymmetrie auf eine fassbare sternförmige Substruktur innerhalb der geschlossenen Raumstruktur verzichten muss.

Ein quasi externes Kriterium ist die Lokalisation des Kunstmuseums auf dem urbanen Terrain mit dem impliziten Niveau der exponierten Lage, deren Variationen in direkter Relation zu den ästhetischen, tradierten und innovativen Konzepten der kulturtragenden Schicht stehen und auch die Relevanz des Kunstmuseums als Identifikationsobjekt zeigen. Das Spektrum der Lokalisation reicht von den tradierten renaissancistischen Formen des Stadtpalastes und dem Schloss im Park bis zu dem von Stadtgrün umgebenen Museum und dazu immer inhärent ist die Option eines »Bellevue« auf die nördliche Natur mit dem Grün der Landschaft und dem Blau des Meeres. Auch wenn die Freilichtmuseen in ihrer Art nicht den Kunstmuseen, sondern den ethnografischen Museen zuzuordnen sind, sind sie mit ihrer offenen Struktur und der Inszenierung der Architektur in einer naturnahen Landschaft eine kaum zu überschätzende Antizipation zukünftiger Konzepte für die nordischen Museen. In ganz phänomenaler Weise wird aus dem Konzept des englischen Gartens mit seiner pittoresken Architektur, von den romantischen Architekturfragmenten und exotischen Liebhabereien bis hin zu den Chinoiserien, in pragmatisch nordischer Manier eine naturnahe Landschaft, bereichert durch eine zum nationalen Erbe deklarierte Architektur.

[289] Ebd.

D. Nordische Kunstmuseen im 20. Jahrhundert. Vom Faaborg Museum bis zum Louisiana Museum for Moderne Kunst

Zwei Inkunabeln der Kunstmuseumsarchitektur, beide in den 1950er- und 60er-Jahren in Dänemark erschaffen, deren museale Architekturkonzepte die Welt eroberten, dominieren dieses Kapitel: das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* liegt in der ländlichen Idylle von Humlebæk und zählt zu den weltweit bekanntesten und in seiner exzeptionellen Konzeption zu den überragenden Kunstmuseen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts. Das *Nordjyllands Kunstmuseum*, vom »Magus des Nordens« Alvar Aalto als metaphorische »nordische Polis« für die Stadtlandschaft von Aalborg entworfen, fand aufgrund seiner radikal modernen Formensprache und der Raffinesse der Lichtführung ein vielfaches Echo und weiterführende Adaptionen.

Zwischen diesen beiden Polen bewegt sich die nordische Kunstmuseumsarchitektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Chronologie folgend, gibt das erste Unterkapitel (Kap. D.I.) einen Überblick zur allgemeinen Architekturentwicklung mit den drei prävalenten Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den einzelnen nordischen Ländern. Im zweiten Unterkapitel (Kap. D.II.) wird innerhalb dieser Strömungen speziell das für die nordischen Kunstmuseen verwendete architektonische Repertoire vorgestellt, wobei die »autopoietischen« Museen wegen ihres Privilegiums im Norden hervorgehoben und die beiden dänischen Museumsikonen des 20. Jahrhunderts detaillierter analysiert werden. Der Bedeutung vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und *Nordjyllands Kunstmuseum* als moderne Archetypen in der internationalen Museumsarchitektur wird im dritten Unterkapitel (Kap. D.III.) durch rezeptionsgeschichtliche Methoden nachgegangen.

Die historische Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkte sich auch auf die konventionell anerkannten Museumsstrukturen aus und wird *ad oculos* demonstriert durch das erste der von Filippo Tommaso Marinetti verfassten Manifeste, in dem der Italiener am Anfang des 20. Jahrhunderts verkündete, dass die Museen öffentliche Schlafsäle seien. »Sie hätten in einer Welt, deren Herrlichkeit sich um die neue Schönheit der Geschwindigkeit bereichert hätte, ausgedient. Da ein aufheulendes Auto wunderbarer sei als die Nike von Samothrake, bedürfe es auch nicht mehr eines Ortes, um eben diese Nike zu schützen, zu bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Speziell Italien wollte er nicht nur ›von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien […]‹, sondern auch ›von den unzähligen Museen […], die es wie unzählige Kirchhöfe bedecken‹.«[290] Und auch anderswo in Europa und Übersee bemühten sich in den 1920er-Jahren bedeutende Architekten, so Le Corbusier in Frankreich, ebenso radikal aber nicht so menschenverachtend, oder Gropius, dem die ideologische Attitüde völlig widerstrebte, um eine neue Formensprache, hier jedoch um eine internationale Formensprache, und um die Überwindung nationaler Provinzialität.

[290] Martinetti in »Manifesto futurista« in *Le Figaro*, zit. nach LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 11.

Die durch die Zäsur der nationalistischen Diktaturen und des folgenden Zweiten Weltkrieges zwangsläufig unterbrochene Progression des Internationalen Stils hatte in den 1950er- und 60er-Jahren ihren weltweiten Durchbruch. Für die Architektur des Museums und den sie umgebenen Raum definierten die Architekten nun in Europa und Amerika neue Bauformen und vor allem auch innovative Innenraumkonzepte. Forderungen nach direktem Tageslicht, Erweiterbarkeit, Variabilität, Flexibilität im Inneren und nach der Öffnung des Museums führten zur Veränderung der Form des Museumsbaues und des Museumsraumes bis hin zur weitgehenden Transparenz des Baukörpers wie bei der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin. Diese neu geschaffene Transparenz des Baukörpers führte zu einem intensiveren Kontakt mit der Umgebung, dem Landschafts- oder urbanen Raum, und den dort befindlichen Menschen. Gleichzeitig wurden Bau- und Raumformen so konzipiert, dass sie Raum für scheinbar uneingeschränkte Erweiterungsmöglichkeiten in alle Dimensionen ließen.

Die Diversifikation der Formen in der Museumsarchitektur des 20. Jahrhunderts wird bereits in den 50er-Jahren sichtbar und geht einher mit einem Paradigmenwechsel, der sich mit der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin (1968) von Ludwig Mies van der Rohe und dem *Solomon R. Guggenheim Museum* in New York (1959) von Frank Lloyd Wright prägnant exemplifizieren lässt. Der streng orthogonalen Geometrie der *Neuen Nationalgalerie* steht die dynamische Bewegung des *Solomon R. Guggenheim Museum* gegenüber; die klassische Hängung der Bilder in einem rechteckig-linearen baulichen Rahmen negierend. Die Kurvatur des *Solomon R. Guggenheim Museum* schafft nicht nur einen neuen baulichen Rahmen, sondern ermöglicht bisher nicht gekannte (wobei es offen bleibt, ob diese *in facto* wünschenswert sind) Blickwinkel auf die Kunst. Eine Neupositionierung des Museumsbesuchers findet statt: aus dem Betrachter wird der Betrachtete, er wird selbst zu einem inszenierten Objekt.[291] Beide Museumsbauten leiteten eine neue Ära der Kunstmuseumsarchitektur ein und es war nicht nur eine neue Form der Kunstbetrachtung, sondern eine höchst sinnliche Erfahrung; ein intensives Kunsterlebnis, das das Museum und den Besucher als aktiven Teil des ubiquitären Kunstprozesses begreift.

D.I. Das architektonische Repertoire von ländlicher Idylle bis zur globalen Metropole

Erst im 20. Jahrhundert liefert der Norden mit dem Neu-Klassizismus des Schweden Gunnar Asplund (1885–1940) und der landschafts- und materialbezogenen Architektur des Finnen Alvar Aalto (1898–1976) einen ganz eigenen Beitrag in der Architekturgeschichte.[292] Obwohl die radikalen Veränderungen der politischen und sozialen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg der modernen Architektur eine internationale Dimension gaben und renommierte Architekten, wie Gropius, Mies van der Rohe und Le Corbusier, Behrens oder auch Oud, auf der Werkbundausstellung von 1927 die Schaffung einer internationalen Architektur und die Überwindung nationaler

[291] In dessen Nachfolge steht das *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* (1977).
[292] Siehe KRUFT 1995, S. 504.

Provinzialität forcierten, übernahmen nordische Architekten diese Idee von einer uniformen internationalen Formensprache nur partiell und präsentierten ihre Vorstellungen von Einfachheit und Wohnkultur für alle auf der legendären Stockholm Ausstellung 1930.[293]

Aufbauend auf einem sich neu entwickelnden, skandinavischen Gesellschaftsmodell, verstanden die nordischen Architekten und Designer die moderne Architektur von Anfang an als Mittel, in ihrem Wohlfahrtsstaat die Lebensbedingungen für alle Menschen zu verbessern. Im Bewusstsein des regionalen Charakters des jeweiligen Ortes und der kulturellen Wurzeln der Gemeinschaft, aber auch im Kontext von Internationalismus und Regionalismus experimentierten sie zwar weniger spektakulär in Konstruktion und Form, dafür kreierten sie »gesunde« und relativ einfache Bauten, darunter wiederum auch Museumsbauten, die nach ihren Kriterien den Bedürfnissen der modernen Gesellschaft entsprechen sollten. Der Respekt vor der Natur, nachhaltiges und naturnahes Bauen, und die Bedeutung des Lichtes waren ganz entscheidende Kriterien in diesem Prozess der Schaffung von Kunstmuseen für die Gemeinschaft und im Wunsch nach Individualität und Unverwechselbarkeit des Ortes.

Ihre eigenen kulturellen Traditionen bewahrend entwickelten nordische Architekten und Designer, wie der Däne Arne Jacobsen oder der Finne Alvar Aalto, ein, den neuen politischen und sozialen Gesellschaftsstrukturen des Nordens entsprechendes, nordisches Formenrepertoire moderner Architektur und trugen damit ihren Part zur kulturellen Identität bei – und gehörten in den 1950er-Jahren nun ihrerseits zu den Protagonisten der internationalen Moderne. Sie scheinen aus einem »genuinen nordischen Empfinden« heraus, eine »skandinavische« Architektur- und Designauffassung kreiert zu haben, die wesentlich geprägt war vom innigen Verhältnis zur Natur und von der bewussten Verwendung einheimischer Materialien. Die gesellschaftliche Entwicklung kulminierte konsequenterweise auch in der Idee von einem neuen Museum als demokratische Bildungsanstalt zuerst in Dänemark: Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* als unumstrittener Meilenstein der modernen Museumsarchitektur ist bis heute ein lebendiges Zentrum des kulturellen Lebens Nordeuropas mit starker internationaler Präsenz.

Und trotz unifizierender Tendenzen der wirtschaftlichen und technologischen Entwicklungen und Fortschritte sowie der Konvergenz einer europäischen oder sogar globalen Kultur scheinen der Einfluss von indigener Kultur und die nationalromantischen Bewegungen und deren Gedankengut im nördlichen Europa immens nachzuwirken und die Frage nach kultureller Identität gerade im Bereich der Architektur, die so unmittelbar mit dem Leben und Lebensbedingungen der Menschen über Generationen hinweg zusammenhängt, zu dirigieren. Die skandinavischen respektive nordischen Architekten und Designer waren schon seit langer Zeit mit der eher bodenständigen Kultur des Nordens verbunden, daran änderte auch die Integration von architektonischen Repertoires aus dem historisch verbundenen Europa nicht viel: Immer ist eine sparsame und zurückhaltende

[293] Zu den architektonischen Entwicklungslinien ab den 1920er/30er Jahren in den vier Ländern siehe NORBERG-SCHULZ 1993, 14-18; Nordeuropa Handbuch, 2.1.7, 2.2.7, 2.4.7, 2.5.7.

Adaption der Formen spürbar, gleichgültig ob es sich noch um den tradierten Stil des Klassizismus, die architektonischen Repertoires der Nationalromantik und den Regionalismus oder die Moderne handelt.

D.I.1 Klassizismus in den nordischen Ländern

Der Klassizismus, eine historistische Strömung genau wie innerhalb der europäischen so auch in der skandinavischen Architektur, manifestierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der dänischen und schwedischen Architektur mit ihren jeweiligen Protagonisten Carl Petersen und Gunnar Asplund durch das Ideal der »urtümlich-dorischen Einfachheit«.[294] Auch verschiedentlich eine Liaison mit der regionalen oder tradierten Spezifik, wie dem schwedisch gustavianischen Stil oder dem dänischen »Skønvirke«, eingehend, war die klassizistische Formensprache bis zum Zweiten Weltkrieg dominant; nicht nur in der Architektur, wie bei dem schwedischen Pavillon auf der Weltausstellung 1900 in Paris von Ferdinand Boberg, sondern auch im Interieur von 1915 des Architekten Carl Malmsten oder auch dem unter »Swedish Grace« bekannt gewordenen Silber und Glas.

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges hatte dem Jugendstil durch alle Gattungen hindurch ein Ende bereitet und nach dem Krieg traten die Ansprüche an eine funktionsgebundene Gestaltung in den Vordergrund. Der Glaube an die Kraft einer neuen autonomen Formensprache war erschüttert und der Wunsch nach einer »ernsthafteren«, disziplinierten Ausdrucksform ging mit der Rückkehr zu den Ordnung suggerierenden klassischen Idealen einher. Doch eine direkte Wiederbelebung des Klassizismus war so wie am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr möglich, denn bereits seit 1905 hatte sich neben dem Jugendstil der Expressionismus entwickelt und eine starke Tendenz zur Abstraktion wurde sichtbar. Und ein wieder gewonnenes Verständnis der stilistischen Einheit von Architektur, Kunst und Kunsthandwerk, wie sie etwa im Bauhaus und im Art Déco propagiert oder praktiziert wurde, wurde eine Leitidee des modernen Bauens. »Die Formen der Vergangenheit mussten einen Umwandlungsprozess durchlaufen, damit sie in die neue Welt passten. Auch darauf war Skandinavien gut vorbereitet, sodass der Abstrakte Klassizismus, […], zum Ausgangspunkt des sogenannten Nordischen Klassizismus werden konnte.« Die Besonderheit des nordischen Klassizismus lag darin, dass er zum einen »der Forderung nach Ordnung und Verständlichkeit« entgegenkam, zum anderen aber »wegen seines Mangels an körperlicher Substanz und anthropomorphen Formen antiklassisch« war. So unterlagen die Bauten dieser Zeit »nicht den klassischen Prinzipien von Proportion

[294] Zum nordischen Klassizismus siehe NORBERG-SCHULZ 1993; ZEITLER 1990; Nordeuropa Handbuch; PAAVILAINEN (Hg.) 1982; vgl. auch Kap. A.II, Anm. 8; Dänemark: http://www.um.dk/deutsch/ daenemark /enzyklopaedie/kap4/4-2.asp#4-2-7; Schweden: CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998; ANDERSSON/BEDOIRE 1986; Finnland: NIKULA 1993b, S. 116-120; Norwegen: Kat. Oslo 1996; Kat. Oslo 2001.

und Gleichgewicht, sondern waren häufig ›offene‹ Kompositionen, die sich durch endlose Wiederholung und entmaterialisierte Details auszeichneten.«[295]

Mit der Berufung des französischen Architekten Nicolas-Henri Jardin (1720–1799) von Frederick V. (reg. 1746–1766) an die Akademie der Künste in Kopenhagen 1754 setzte sich der Klassizismus in der dänischen Architektur relativ früh, um 1770, durch. Seine Auffassungen (umgesetzt in Schlossanlagen und der klassizistischen Frederikskirche) prägten die nachfolgende Architekturgeneration. Herausragende Gestalten waren C. F. Hardorff und seine Schüler Peter Meyn und Andreas Kirkerup, aber größte Bedeutung kam Christian Frederik Hansen (1756–1845) zu, der neben Hardorff mit Palais-, Bürgerbauten und Herrenhäusern den dänischen Klassizismus formte. Der Ausgangspunkt war die antike Architektur, der Ausdruck monumental und das Ideal war eine strengere klassische Formgebung mit reinen, einfachen Formen und großen, nicht unterbrochenen Flächen. Von 1800 an leitete Hansen sämtliche große Arbeiten im Rahmen des Wiederaufbaus von Kopenhagen: Auf den Ruinen des 1794 abgebrannten Christiansborg baute er ein neues Schloss; auch das neue Rathaus und Gerichtsgebäude am Nytorv (1805–1815) stammen von ihm sowie die wieder aufgebaute Kirche Unserer Lieben Frau (*Vor Frue Kirke*) (1811–1829), einer der edelsten Beiträge zum europäischen Klassizismus.

Auch für den Spätklassizismus war die Antike weiterhin die *Conditio sine qua non*, aber die Schwere des Ausdrucks wurde durch eine zierlichere Proportionierung und Dekoration ersetzt. Ganz im Geist der Architekturauffassung Schinkels war C. F. Hetsch, ein Vertreter der neuen Architektengeneration, bei seinem Hauptwerk, der Synagoge in der Krystalgade in Kopenhagen (1831–1833), darum bemüht, dem Gebäude einen seinem Zweck entsprechenden Charakter zu verleihen. Bei der katholischen Sankt Ansgars Kirche in der Bredgade in Kopenhagen (1841–1842) wandte Hetsch die Backsteinarchitektur mit gemusterter Mauerung an. Der freiere Blick des Spätklassizismus auf die historischen Stilarten nach der Antike, nicht zuletzt auf die Gotik, kam im Bau der Herrensitze in den 30er- und 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck. Die Tendenz zur Gotik ist auch an Peder Mallings Universitätsgebäude (1831–1836) am Frue Plads in Kopenhagen deutlich erkennbar, wo es sich gegenüber der *Vor Frue Kirke* als Exponent der neuen Zeit erhebt. Mit Gottlieb Bindesbøll schien der Neo-Klassizismus seine dominierende Position endgültig zu verlieren und der Historismus in seinem ganzen Umfang war nun *à la mode*. Das polychrome *Thorvaldsens Museum* in Kopenhagen (1839–1847), eines der ersten historistischen Bauten spiegelt zusammen mit der neugotischen Hobro Kirche (1850–1852) die große Spannweite der ganz individuellen und freien Verwendung der historischen Stilarten wider. Neben Bindesbøll wirkten Johan Daniel Herholdt (1818–1902), der den ästhetischen Wert des verputzten Backsteins betonte, und Christian Hansen (1803–1891), dessen *Kommunehospitalet*, das Städtische Krankenhaus in Kopenhagen (1859–1863), einen byzantinischen Einschlag zeigt.

[295] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 14. Norberg-Schulz schlägt statt des Namens »nordischer Klassizismus« wegen der Besonderheiten auch die Bezeichnung »prämoderne Ausdrucksform der Moderne« vor.

Die Wiedergeburt des romantischen Klassizismus mit dem Ideal der »urtümlich-dorischen Einfachheit« begann, wie so Vieles in Skandinavien, in Dänemark und war sicherlich dem engeren Kontakt mit Europa geschuldet. Die Entwicklung wurde von Schriftstellern wie Vilhelm Wansher, dessen erster Artikel über Neo-Klassizismus im Jahr 1907 erschien, und dem Deutschen Paul Mehes, dessen Buch »Um 1800« im Jahr 1908 publiziert wurde, intellektuell lanciert. Die furiose Idee einer urdorischen Einfachheit, basierend auf ursprünglichen architektonischen Elementen, die weder klassisch noch einheimisch waren, begann als letztlich ahistorisches Vehikel die dänischen Schule des romantischen Klassizismus in Bewegung zu setzen und nahm in den Arbeiten von Gottlieb Bindesbøll (1800–1856) und Christian Frederick Hansen (1756–1845) Gestalt an.

»Die dänische Bautradition war durch verfeinertes handwerkliches Können, gediegenes Material, Sinn für Proportionen und eine raffinierte Einfachheit gekennzeichnet. Während der goldenen Epoche der dänischen Kunst um 1800 wurde der bürgerliche Klassizismus mit den Traditionen und der Identität des Landes eng verknüpft.«[296]

Um 1910 – die jüngere Generation der dänischen Architekten entschied sich nunmehr für die einfacheren und klareren Linien – wich der vorher präferierte Neo-Barock einer klassizistischen Orientierung. Die neuen ästhetischen Ideale fielen mit dem Bauvorhaben von Etagenwohnungen in Kopenhagen zusammen und waren sicherlich nicht zuletzt durch neue gesellschaftliche Ideale determiniert. Tonangebend waren Povl Baumanns karreeförmig angeordnete Wohnblocks in der Struenseegade und in der Hans Tavsensgade in Kopenhagen (1919–1920). Im Reihenhausbau begannen die Architekten Ivar Bentsen und Thorkild Henningsen mit der Pionierleistung *Bakkehusene* in Kopenhagen (1921–1923) eine fortwährende dänische Architekturtradition. Aus dieser Zeit stammt auch *Politigården*, das Polizeipräsidium in Kopenhagen (1918–1924), das kraftvoll, schlicht und vom Äußeren her nach innen gekehrt wirkt, Monumentalität erzeugend in dem gewaltigen, offenen Hofraum. An dem *Politigården*, von Hack Kampmann begonnen und von Aage Rafn vollendet, war auch Holger Jacobsen beteiligt, der später diese stilistische Provenienz mit seiner manierierten, monumentalen Schwere bei der neuen Bühne des Königlichen Theaters in Kopenhagen (1929–1931), dem sogenannten Starkasten, nicht verleugnet hat.

Der sich ab etwa 1780 herausbildende schwedische Klassizismus wurde durch König Gustav III. (reg. 1746–1792) mit initiiert – der Souverän hatte dabei auch die Förderung der gewinnbringenden Manufakturen im Sinn, wodurch der mit schwedischem Lakonismus als »gustavianischer Stil« bezeichnete Klassizismus vor allem auch mit den Porzellan-Manufakturen Marieberg und Rörstrand in enger Beziehung steht. Klassizistische Anregungen gingen erst einmal von Frankreich und dem in Schweden wirkenden französischen Architekten und Bühnenbildner Louis-Jean Desprez (1743–1804) aus. Die schwedischen Architekten pflegten nun auch ihre langen Bildungsreisen zum Kontinent insbesondere auch nach Italien auszudehnen, von denen sie Impressionen von den Originalen und Reiseskizzen mit nach Hause brachten. Der bedeutendste klassizistische Bildhauer und Zeichner Schwedens ist dann, man ist versucht zu sagen: auch fast

[296] CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 52

folgerichtig, Johan Tobias Sergel (1740–1814), der sein Studium bei dem Klassizisten Antonio Canova in Rom vollendete und eine Fülle von architekturgebundenen Plastiken sowie einige Grabmonumente schuf.[297]

Das erneute Interesse am Klassizismus führte in den Jahren 1912 bis 1914 wieder viele junge Architekten nach Italien und nun war es auch die *architettura minore*, die volkstümliche italienische Architektur, die ihr Interesse auf sich zog. Von seiner in den Jahren 1913 und 1914 unternommenen Italienreise kehrte Gunnar Asplund euphorisch mit vollen Skizzenbüchern und architektonischen Inspirationen nach Schweden zurück,[298] bald einer der Repräsentanten der skandinavischen neoklassizistischen Architektur werdend, jedoch immer im Sinne einer zeitgemäßen Interpretation und so wurde er auch während der letzten Dekade seines Lebens ein energischer Verfechter der modernen Architektur.

Eine andere Spielart des Neo-Klassizismus, die Wagnerschule in Wien, fand durch den avantgardistisch ausgerichteten Architekten Carl Bergsten Aufnahme in das schwedische Repertoire. Mit der von 1913 bis 1916 ausgeführten *Liljevalchs Konsthall* in Stockholm demonstrierte Bergsten die sachlich konstruktive Grundhaltung mit der Dominanz reiner, reduzierter Formen in der Inszenierung der dramatisierten Konstruktion zwischen tragenden und getragenen Elementen. Eine Zäsur in diese architektonische Entwicklung erfolgte durch den Ersten Weltkrieg; die Grenzen blieben geschlossen und Skandinavien erfuhr eine lang anhaltende Isolation, die jedoch wiederum zu verstärkten internen Kontakten zwischen den Architekten der nordischen Länder führte.

Der Ausbau Helsinkis zur neuen Hauptstadt des russischen Großherzogtums gestaltete sich zu einem auch international beachteten Höhepunkt des Klassizismus in Finnland. Johan Albrecht Ehrenström (1762–1847) erarbeitete den Plan für die repräsentative Neugestaltung; und die Bauten des deutschen Architekten Carl Ludwig Engel (1778–1840), eines Kommilitonen des wohl renommiertesten Klassizisten und Ehrenmitglieds sowohl der Akademie der Bildenden Künste St. Petersburg als auch der Akademie der Künste Stockholm, Karl Friedrich Schinkels, prägten das neue Regierungsviertel. Das Regierungsquartier um den Senatsplatz, bestehend aus Regierungspalais, Universitätsgebäude und Dom, in der Stilistik eines Klassizismus mit empirehaften Modifikationen der Petersburger Architektur[299] setzt auch heute noch den Akzent im Stadtbild und ist Zeugnis der Bestrebungen des russischen Zaren Alexander I., in Helsinki ein »nordisches Hellas« entstehen zu lassen. Es entstand ein auf klassizistisch-palladianischen Auffassungen beruhendes Ensemble, »das zu den großen architektonischen Leistungen des frühen 19. Jahrhunderts zählt«.[300]

Durch die territoriale Zugehörigkeit zu der benachbarten Monarchie Dänemark führte der in der gleichen Zeit, um 1780, einsetzende Klassizismus in Norwegen auch zu einer Prosperität von Architektur und Kunst. Frühe klassizistische Bauten wurden vor allem vom dänischen und seit Anfang des 19. Jahrhunderts mehr und mehr vom deutschen

[297] Siehe NORDEUROPA HANDBUCH, S. 270.
[298] CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 41.
[299] Siehe NORDEUROPA HANDBUCH, S. 142
[300] Ebd., NIKULA 1993b, S. .69-73.

Klassizismus beeinflusst; so wurde seit 1820 das Zentrum von Christiania durch den deutsch-dänischen Architekten Hans Ditlev Fanciscus Linstow (1787–1851) im klassizistischen Stile neu gestaltet. Linstows Planungen und Bauten, wie die Dreiflügelanlage des Königlichen Schlosses (1823–1848), prägen maßgeblich das Erscheinungsbild der norwegischen Hauptstadt. Die städtebaulichen Planungen wurden in den nachfolgenden Dezennien die Grundlage für den dänischen Architekten Christian Henrik Grosch (1801–1865) und für den deutsch-norwegischen Architekten Heinrich Ernst Schirmer (1814–1887) und dessen Sohn Adolf Schirmer (1850–1930), das Stadtzentrum zu einem architektonischen Ensemble von europäischer Bedeutung auszuführen. Sind die Börse (1826/29) von Grosch und sein Hauptgebäude der Universität (1841–1854) – die Pläne wurden von Karl Friedrich Schinkel höchstpersönlich überarbeitet – noch klassizistisch ausgeführt, so verweisen seine späteren Bauten auf den Historismus, der sich dann im Schaffen Heinrich Ernst Schirmers und seines Sohnes, wie eben auch in der *Nasjonalgalleriet* Oslo (1881), vollends durchsetzte.[301]

D.I.2 Nationalromantik und Regionalismus in den nordischen Ländern[302]

Das Initialstadium der modernen Architektur war erst einmal auch ein Protest gegen die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stilbildenden Rückgriffe auf historische Baustile, gegen die Beliebigkeit der Stile, gegen den Stileklektizismus des Historismus. Das klassische Formenrepertoire der Architektur und die überlebten Stilepochen in ihrer Totalität sollten von einer neuen, radikal mit der Vergangenheit brechenden Kunst abgelöst werden, die Katharsis der Gesellschaft herbeiführen. So tragen die Erneuerungsbewegungen in Europa metaphorische Namen: in Deutschland »Jugendstil«, in Frankreich und Belgien »Art Nouveau«, in England »Modern style« oder »Liberty«, in Spanien »Modernismo«, in Italien »Liberty«, in Österreich »Sezessionsstil« und in Skandinavien wieder lakonisch nur »Jugend«. Diese »Gegenbewegung zum imperialistisch empfundenen Klassizismus«[303] im Norden setzte sich am deutlichsten in Finnland und am wenigsten in Dänemark durch und ging eine Verbindung mit der stark an Unabhängigkeitsbestrebungen gekoppelten Nationalromantik ein.[304] Quelle des Verständnisses und der Inspiration war nun nicht mehr die normative Kunstauffassung von tradierter europäischer Architektur, sondern die Natur und mit ihr die lokale Tradition der jeweiligen Region. Charakteristische Elemente dieses dekorativen-ornamentalen Stils sind die fließend-schwingende und häufig geschmeidigen Pflanzenformen nachgebildete Linie oder auch anthropomorphe Formen. Das Konzept des Gesamtkunstwerkes findet Eingang

[301] Ebd., S. 220; zur *Nasjonalgalleriet* siehe Kap. C.II.2.
[302] Vgl. Anm. 292, 308. Zur nordischen Nationalromantik und zum Regionalismus siehe auch LAMPUGNANI (Hg.) 2000 (Finnland S. 145ff., Schweden S. 171ff., Dänemark S. 193ff.); MILLER LANE 2000; RINGBOM 1987; MORAVANSZKY 1998; *Finnland*: NIKULA 1993b; MOORHOUSE 1998; MOORHOUSE/CARAPETIAN/AHTOLA-MOORHOUSE 1987; STRENGELL/FROSTERUS 1982; SANTAKARI 1979; Kat. Berlin 2002 sowie RICHARDSON 2001; SLESSOR 2000.
[303] Designlexikon Skandinavien 1999, S. 377.
[304] Ebd., S. 373.

in die nordische Architektur; neben der Architektur ordnen sich auch die Innenarchitektur, Möbel und Gebrauchsgegenstände einer künstlerischen Leitidee unter[305]. In Skandinavien war der Weg, Gesamtkunstwerke in einer neuen Formensprache zu schaffen, wegen der Nähe zur Natur und der ethnischen Tradition potenziell bereits geebnet. Die Entwicklung einer auf der Nationalromantik aufbauenden nationalen Formensprache als Ausdruck nationaler Unabhängigkeit umfasste unterschiedlichste Quellen: von den Holzbauweisen bis zu nordischen Sagenmotiven und brachte dann auch so ein Phänomen wie den »Drachen- oder Wikinger–Stil«[306] mit hervor.

Regionalismus ist eine Architekturrichtung, »bei der neue Bauten Bezüge zur charakteristischen, meist volkstümlichen Bauweise des Standortes bzw. zu spezifischen Eigenarten der geografisch oder sozio-kulturell definierten Region aufweisen«.[307] Sigfried Giedion wies schon in den 1950er-Jahren in seinem Buch »Space, Time, Architecture« anhand der Werke Aaltos nach, dass sich der Begriff des »Neuen Regionalismus« im Norden, ausgehend von Finnland, entwickelt hatte.[308]

»Das Konzept des Regionalismus [hatte] seinen Ursprung im Norden, […] jedes der vier Länder entwickelte seine eigenständige, lokal gefärbte moderne Architektur. Für die Skandinavier war der Modernismus nicht eine bloß Frage der Form, sondern vor allem die Verheißung von sozialem Fortschritt und Gerechtigkeit. Der Grund dafür liegt sicherlich in der starken nationalen Verwurzelung der nordischen Architektur.«[309]

Der Regionalismus, der fundamental für eine frühe nordische Interpretation der Moderne war, und der soziale Aspekt sind wichtige Kriterien, um die typisch nordischen Faktoren zu verstehen, die dann auch zu Leitideen für die Stockholmer Ausstellung von 1930 wurden.

Zur Jahrhundertwende hin repräsentierte in Dänemark Martin Nyrop die nationale Richtung, in der das dänische und nordische Element die Fassade der ansonsten weitgehend vom tradierten europäischen Architekturrepertoire bestimmten Neubauten erobert: Dem Kopenhagener Rathaus (1892–1905), vom Rathaus in Siena inspiriert, verliehen subtile Details ein pittoreskes Erscheinungsbild. Der Eliaskirche im Kopenhagener Stadtteil Vesterbro (1905–1908) vermittelte er mittelalterliche Robustheit nach der aus dem 12. Jahrhundert stammenden Kirche von Tveje Merløse bei Holbæk mit ihren eigenartig proportionierten Zwillingstürmen. In der Nyrop'schen Linie standen neben vielen anderen auch der Stadtarchitekt Ludvig Fenger, unter dessen Leitung in Kopenhagen das eine italienisierte Backsteinarchitektur aufweisende Östliche

---

[305] Ebd., S. 244, 295, 373.
[306] Ebd., S. 377.
[307] Lexikon der Kunst 1994, Bd. 9, S. 374.
[308] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 7; GIEDION 2000, S. 22: »Ein anderes Phänomen ist die Bereichung, die die heutige Architektur durch den Beitrag von Ländern am Rande unserer Kultur erfahren hat: zuerst von Finnland […]«; Ders., S. 24f.: »Die Handhabung des neuen Regionalismus von seiten der schöpferisch eingestellten Architekten hängt ganz von den Aufgaben und den Bedingungen ab, die vorgefunden werden. Sie sind im Orient anders, im Nahen wie im Fernen, sie sind anders in Finnland, und sie sind anders in Brasilien. […] Bauten, von schöpferischer Kraft durchdrungen, erschienen plötzlich in Finnland […] Das bis in den Kern demokratische Finnland bewies, wie moderne Architektur zugleich gelöst, regional und universal sein kann.«; zu Aalto siehe ebd., S. 376ff.
[309] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 14.

Elektrizitätswerk (1901–1902) gebaut wurde. Auch Hack Kampmann war ein Vertreter einer persönlicheren Interpretation der Zeitströmungen, erkennbar am Landesarchiv in Viborg (1889–1891) und am Anbau zu Dahlerups *Ny Carlsberg Glyptotek* in Kopenhagen (1901–1906). Mit Nyrop hatte ein stärkerer Individualismus in der Architektur eingesetzt, der ein stark erweitertes architektonisches Spektrum schuf und das nationale in das europäische Erbe integrierte.

Der Jugendstil, im Ausland in der Zeit um die Jahrhundertwende verbreitet, war in Dänemark nur ein kurzes Intermezzo und hatte außer Anton Rosen nicht viele Vertreter. Einige der ganz wenigen Beispiele für dänische Jugendstilarchitektur sind Rosens Savoy Hotel (1906) und Palace Hotel (1912) sowie Aage Langeland-Mathiesens mehrstöckige Gebäude in der Østbanegade 11 (1904), alle in Kopenhagen. Dagegen war die barocke Formsprache bereits seit 1886 mit der von H. B. Storck in Kopenhagen gebauten Abel Cathrine Stiftung in einer moderaten Variante präsent, die dann besonders für die Arbeiten von Ulrik Plesner zum Leitfaden wurde. Der kompakte Gebäudekörper, die Masse, die plastische Formbehandlung und die starke Stofflichkeit bestimmten die von Plesner entworfenen Wohnblocks wie die *Åhusene* in Kopenhagen (1895–1898). Und der prunkvolle Neo-Barock wurde zum präferierten Stil für die endgültige Gestaltung des Schlosses Christiansborg in Kopenhagen (1907–1928) durch Thorvald Jørgensens.

Eine der in der höfischen Tradition stehenden Architektur diametral entgegengesetzte Architekturströmung wurde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zunächst durch den 1907 gegründeten Rat für Designhilfe des Verbandes Akademischer Architekten (*Tegnehjælpen*) und dann durch den 1915 gegründeten Verband für bessere Bauweise (*Bedre Byggeskik*) initiiert. Mit dem zeittypischen Ziel, der dänischen Bevölkerung beim Bau guter und gesunder kleiner Häuser, die der dänischen Bautradition entsprachen, eine ästhetische und auch ganz pragmatische Unterstützung zu geben, erfolgte die Beratung in Form von praktischer Unterweisung, Entwürfen von Haustypen, Kursen für Handwerker auf dem Lande und anderen Aktivitäten. Zu der Bewegung zählten mehrere führende Architekten Dänemarks, darunter Peder Vilhelm Jensen Klint, der sich intensiv mit der Qualität der Mauersteinarchitektur des dänischen Mittelalters beschäftigte, einer Ästhetik, die ihre Resurrektion in der Grundtvigskirche in Kopenhagen (1921–1940) fand. Die Grundtvigkirche im Kopenhagener Wohngebiet Bispebjerg (von Peder Vilhelm Jensen Klint und Kaare Klint, 1913 Wettbewerb, ab 1921 Bau, 1940 Weihe) bildete einen letzten Höhepunkt historisierender Architektur, besaß jedoch schon erste Merkmale einer sachlich-funktionalen Architektur.

Ähnlich wie in Dänemark erfuhr die schwedische Architekturentwicklung mit der wirtschaftlichen Expansion ab Ende des 19. Jahrhunderts einen anhaltenden Aufschwung und ebenfalls ähnlich wurden historisch relevante Stile bewusst rezipiert. Carl Georg Brunius (1792–1869) hatte sich schon Jahrzehnte vorher engagiert, für die Wertschätzung historischer Architektur eingesetzt und damit eine seit 1833 aktiver werdende Denkmalpflege initiiert, die auch die seit 1890 aufkommende Vasa-Renaissance als Teil der neuen schwedischen Identität in sich einschloss und im Zusammenhang mit dem sich

stabilisierenden Nationalbewusstsein stand. Zwischen 1890 und 1914 bildete sich in Schweden die der Nationalromantik zuzurechnende historische Architektur heraus, deren markantes Beispiel das Stockholmer *Stadshuset* (1911–1923) von Ragnar Östberg (1866–1945) ist, wobei die Inspiration durch die im neuen Kopenhagener Rathaus realisierten architektonischen Ideen nicht zu übersehen ist. In der Phase der Stadterweiterung von Stockholm nach 1900 vertraten Architekten wie Lars Israel Wahlman und I. G. Clason oder auch Torben Grut mit seinem Olympiastadion von 1910/12 nationalromantische Architekturauffassungen und nicht sehr weit von diesem Ideengut entfernt ist das von Per Hallmann (1869–1941) auch nach Prinzipien englischer Gartenstädte entworfene und 1907/08 realisierte Wohngebiet Lärkstaden/Stockholm.[310]

In Finnland hatte sich trotz der klassizistischen Repräsentationsarchitektur die Holzarchitektur behauptet und entwickelte mit regionalen Zügen nicht nur ein breites architektonisches Spektrum, sondern die Parität zeigt sich auch bei dem enormen Umfang; so wurde im 19. Jahrhundert in der finnischen Stadt Rauma ein Handwerker-Wohnviertel in Holz errichtet.[311] Eine Sonderstellung nahm Finnland auch durch die zaristische Hegemonie ein; denn einerseits wurde in den öffentlichen Bauten seit Mitte des 19. Jahrhunderts die italienische Renaissancearchitektur rezipiert, andererseits dominierten in der sakralen Architektur Stilelemente der russischen Baukunst. Später, mit den Unabhängigkeitsbestrebungen, verlagerte sich der Hauptakzent des finnischen Historismus in Richtung der nationalen und gesamtskandinavischen Traditionen, augenscheinlich im Nordischen Barock, in der Vasa-Renaissance und in der Renaissance von Gestaltungsauffassungen der Romanik und Gotik. Aus diesen engen Bindungen an die nationale Geschichte erwuchs die historische Architekturströmung der Nationalromantik der Jahre 1890 bis 1910, die dann im Finnischen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung 1900 Triumphe feierte, welcher wiederum zum Symbol der neuen Nationalarchitektur wurde. Die finnischen Bauten der Nationalromantik, wie der Dom zu Tampere (1902-1907) von Lars Sonck (1870–1956)[312], bildeten »eine Synthese romantisierend-retrospektiver Architekturauffassungen mit monumental-jugendstilhaften Zügen« und das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki weist dann schon Ansätze eines neuen, funktionalen Gestaltungstyps auf.[313] Der sonst in Finnland eher als eine Spielart der Nationalromantik auftretende Jugendstil, findet zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie 1912 in dem von Eliel Saarinen entworfenen Stadthaus von Lahti, seinen »reinen« Stil, eine prägnante Backsteinarchitektur des späten Jugendstils.[314] Die Endphase der Nationalromantik und die bahnbrechenden Umwälzungen in Richtung einer funktionalen Architektur markiert der ebenfalls von Eliel Saarinen geschaffene Helsinkier Hauptbahnhof (1906–1914).

---

[310] NORDEUROPA HANDBUCH, S. 271.
[311] Ebd., S. 142f.
[312] Zu Soncks Œuvre siehe Kat. Helsinki 1981; KORVENMAA 1991; SONCK 1982.
[313] Siehe hierzu Kap. C.II.7.
[314] NORDEUROPA HANDBUCH, S. 143; siehe auch Kat. Helsinki 1986.

In Norwegen steht, ähnlich stark ausgeprägt wie in Finnland, die an nationalen Bautraditionen orientierte Architektur der Nationalromantik (zwischen 1890 und 1910) in engem Bezug zu Bestrebungen um die Konstituierung der eigenen kulturellen Identität. Das architektonische Repertoire der indigenen Bevölkerung ist in engen Grenzen gefasst und so ist es nicht erstaunlich, dass sich im Drachenstil H. Munthes (1848–1898) die historistische Architektur in nationalen Formen präsentiert. Und auch der norwegische Jugendstil zu Beginn des 20. Jahrhunderts, so der Stil des Theaters von Bergen (1906/09) von Einar Oscar Schou oder der Stil des Historischen Museums in Oslo (1897–1902) von dem Belgier Henrik Bull (1864–1953), weist eine frappierende Ähnlichkeit mit den norwegischen Felsmassiven auf; die Fragilität ornamentaler Pracht sucht man vergebens.[315] Das Regierungsgebäude (heute das Ministerium der Finanzen), nach dem 1901 gezeichneten Entwurf von Henrik Bull gebaut, ist ein frappantes Exempel des norwegischen Jugendstils. Nur ein Flügel des geplanten Gebäudes wurde gebaut, aber mit den mächtigen, aus behauenem Granit bestehenden Details demonstrierte es den Versuch, norwegische Tier-Ornamentik mit einem europäischen Jugendstil deutscher respektive österreichischer Provenienz zu vereinen.

Das umfassende Repertoire der Jugendstilarchitektur und der Jugendstil als eine reichhaltige Epoche in der europäischen Gebäudekunst werden in der am Atlantik gelegenen norwegischen Stadt Ålesund erfahrbar. Fast ganz Ålesund brannte im Januar des Jahres 1904 nieder; 16 Stunden lang wütete das Feuer und zerstörte rund 850 in der typischen Holzbauweise errichtete Häuser; 10 000 Einwohner waren mit einem Schlag obdachlos. Auch mithilfe des, ob seiner obsessiven Norwegenverehrung bekannten, preußischen Kaisers, Wilhelm II.,[316] wurde innerhalb von nur sieben Jahren der größte Teil von Ålesund neu errichtet und zwar in einem Stil, dem Jugendstil. Dies führte zu einer außergewöhnlichen Stadt mit ihren traditionellen Kaihäusern und einer vollständig im Jugendstil errichteten harmonischen Innenstadt, die nur mit anderen größeren Zentren der Jugendstilarchitektur wie Riga und Brüssel vergleichbar ist.

Schließlich wurde die Intention, eigene norwegische Gebäudetraditionen zu entwickeln, so stark, dass im Jahr 1905 mehrere architektonische Wettbewerbe lanciert wurden, und eine wesentliche Grundregel war die Verwendung eines norwegischen Stils, was zu diesem Zeitpunkt einer übermenschlichen Herausforderung gleichkam. Für den Wettbewerb zur Gestaltung von Bahnhöfen entlang des Passes durch die Dovre Berge, ausgeschrieben von den norwegischen Staatseisenbahnen (NSB), zeichneten die Architekten Erik Glosimodt (1881–1921) und Arnstein Arneberg (1882–1961) Bahnhöfe, die von den Bauernhofhäusern des 18. Jahrhunderts aus dem Gudbrandsdal-Tal inspiriert waren, aber stark modifiziert werden mussten, um den funktionalen Anforderungen – Bauernhöfe sind nun einmal keine Bahnhöfe – und dem erreichten Komfort der Zeit zu entsprechen. Die Periode von 1905 bis 1925 wurde in Norwegen mit »nationaler Romantik« bezeichnet und in diesem Zeitraum entstand auch eine ganze Reihe von

[315] Vgl. ebd., S. 220.
[316] Siehe hierzu ZERNACK 1997.

monumentalen Gebäuden, wie Bergens von Olaf Nordhagen (1883–1925) entworfene öffentliche Bibliothek (1906-1917), deren Strukturen aus grob behauenem Stein gefertigt wurden, oder das norwegische Institut der Technik der Universität von Trondheim, das von Bredo Greve (1871–1931) in einem eindeutig vom nationalen Stil der Zeit markierten Entwurf mit grob behauenen Steinen und gotischen Elementen in Dependenz zur Nidaros Kathedrale (auf der anderen Seite des Flusses Nidelva) geschaffen wurde.

Nachdem das norwegische Institut der Technik gegründet worden war, wurde eine ständig wachsende Anzahl von Ingenieuren und Architekten mit einem deutlich besseren Verständnis des norwegischen Klimas, der Landschaft und Gebäudetraditionen ausgebildet und dies förderte die Tendenzen in Richtung einer ausgeprägt nationalen Architektur.

D.I.3 Moderne in den nordischen Ländern[317]

Die partikulare Architekturströmung, die wiederum singuläre Strömungen subsumiert, wird schon sehr früh, in den 1930er-Jahren in Stockholm, als Intention und antizipatorisches Konzept durch die schwedischen Intellektuellen um den Architekten Gunnar Asplund in dem legendären Manifest »acceptera« (1931) publiziert: man solle

»weder zu den ›ausgedienten Formen einer alten Kultur‹ zurückkehren, noch die Gegenwart überspringen und ›in eine utopische Zukunft‹ überwechseln […]: ›Die bestehende Wirklichkeit akzeptieren – nur dadurch haben wir Aussicht darauf, sie in den Griff zu bekommen und zu beherrschen und eine Kultur zu schaffen, die ein brauchbares Werkzeug für das Leben darstellt‹«[318].

Mattsson und Wallenstein bezeichneten jüngst im »dokumenta 12 Magazin« (2007) das schwedische Modell als »sanfter« und »effizienter« gegenüber der europäischen Avantgarde.[319] Statt eines radikalen Umsturzes warben die Protagonisten für »sanfte« Eingriffe in das Alltagsleben und dies hatte schließlich die Umstrukturierung sozialer Beziehungen zur Folge: »Schönheit kann auf vielfältige Weise erlangt werden. Doch das Falsche und Unwahre wird, auf Dauer, selten schön, auch wenn es im Augenblick gefallen mag. Schönheit ist nicht an ein formelles Schema gebunden, sondern hängt davon ab, wie etwas gemacht wird.«[320] Die skandinavische Moderne zeichnet sich dadurch aus, dass die Architekten bestrebt waren »regional gültige Varianten des neuen Internationalen Stils zu schaffen«.[321]

Der selbst zu seiner Zeit nicht gerade prägnante und damit immer für heillose Verwirrung stiftende Begriff »Internationaler Stil« für einen in den 20er- und 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts auftretenden und von Europa und Nordamerika ausgehenden Baustil verdankt seinen Ursprung dem Buchtitel »The International Style. Architecture since

[317] Vgl. Anm. 292. Zur nordischen Moderne siehe außerdem WEDEBRUNN 1998; LUNDAHL (Hg.) 1980 sowie FRAMPTON 1992; *Finnland*: NIKULA 1993b, S. 125-128.
[318] »acceptera« (1931), zit. nach CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 84.
[319] MATTSSON/WALLENSTEIN 2007, S. 68.
[320] »acceptera« (1931), S. 103, zit. nach ebd., S. 70.
[321] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 14.

1922« (New York, 1932) von Henry-Russel Hitchcock und Philip Johnson.[322] Charakteristisch für die im »International Style« aufgeführten Bauten waren kubische Formen, asymmetrische Kompositionen, streifenartig angeordnete Fenster, heller Putz und die Absenz von Ornamenten jeder Art. Die Protagonisten, jeder in seiner ganz individuellen Art avantgardistisch, waren Frank Lloyd Wright[323], Tony Garnier, Adolf Loos, Walter Gropius[324], Ludwig Mies van der Rohe[325], Le Corbusier[326], die mehr oder weniger radikal in den 1920er-Jahren ein internationales Formenrepertoire jenseits nationaler Provinzialität schufen. Den nationalistischen Diktaturen ein Dorn im Auge – Italien war darin eine Ausnahme – und durch die Zäsur des Zweiten Weltkrieges feierte der nur noch latent vorhandene Internationale Stil erst in den 1950er- und 60er-Jahren seinen weltweiten Triumph.

Auf verschiedene Art und Weise haben die skandinavischen Länder in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit ihren höchst unterschiedlichen Kulturen und traditionellen Materialien ihr Konzept von Modernität und Funktionalität in alle Lebensräume integriert. Frank Lloyd Wright und Walter Gropius werden durch moderne skandinavische Architekturtheorien prononciert, als die soziale Verantwortung des Architekten für die Herausbildung eines eigenständigen skandinavischen Lebensstils herausgestellt wurde. Diese neue Lebensqualität wurde in der Nachkriegszeit als funktionale, organische und minimalistische Botschaft in die Welt exportiert und in den 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts erlangten erst einmal die dänische Architektur und das dänische Kunsthandwerk mit Möbeln, Silber- und Edelstahlgeräten in hervorragendem Design internationalen Rang. Dänische Architekten wie Arne Jacobsen[327] und Jørn Utzon[328] setzten nun soziokulturelle Statements, obwohl Dänemark das letzte der nordischen Länder war, das die moderne Architektur adaptierte. Doch war ihre »eigene schlichte, anonyme Architektur […], in der Stilwandel und künstlerische Erfindungen nur eine geringe Rolle spielten«, vom Ideengut der Moderne nicht weit entfernt.[329] Forciert durch die Stockholmer Architekturausstellung von 1930 setzte sich dann auch in Dänemark das funktionale Bauen vehement durch und behielt bis in die Gegenwart ihre Gültigkeit in der dänischen Formgestaltung und Architektur. Einer der Protagonisten des dänischen Funktionalismus war Arne Jacobsen und sowohl die Planung und Errichtung des neuen

---

[322] HITCHCOCK/JOHNSON 1985.
[323] Zu Wrights Œuvre siehe u. a. WRIGHT 1997; CONRADS 2001, S. 22, 115f.; FRAMPTON 1992; FRAMPTON 1993, S. 99-126, MOSER 1952.
[324] Zu Gropius' Œuvre siehe u. a. NERDINGER 1996; WINGLER (Hg.) 1997; CONRADS 2001, S. 43-50; ISAACS 1983; GROPIUS 1967a; GROPIUS 1965.
[325] Zu Mies van der Rohes Œuvre siehe u. a. NEUMEYER 1986; COHEN 1995; QUETGLAS 2001; CONRADS 2001, S. 70, 76f., 96, 114, 146; FRAMPTON 1992; FRAMPTON 1993, S. 175-227; Kat. Berlin 1975.
[326] Zu Le Corbusiers Œuvre siehe u. a. COHEN 2006; LE CORBUSIER 1995; LE CORBUSIER 1982; CONRADS 2001, S. 56-59, 84-89, 93-95 ; FRAMPTON 1992.
[327] Zu Jacobsens Œuvre siehe u. a. THAU/VINDUM 2002; PEDERSEN 1957; SIECK 1990, S. 122ff.
[328] Zu Utzons Œuvre siehe u. a. FRAMPTON 1993, S. 273-339; SIECK 1990, S. 213; STEINER/PIRKER/RITTER (Hg.) 2001.
[329] NORBERG –SCHULZ 1993, S. 18.

Universitätsensembles in Århus[330], eine vollendete Synthese gelber Backsteinbauten in einer parkartige Landschaft, als auch der Neubau des Århuser Rathauses (zusammen mit Erik Møller, 1938-1942) waren international viel diskutierte Leistungen des funktionalen Bauens. Dänische Architekten nahmen immer häufiger an skandinavischen wie auch an internationalen Architekturprojekten teil.[331] Zu den Höhepunkten eines späten Funktionalismus kann man das Museumsensemble *Louisiana Museum for Moderne Kunst* zählen.

Die Dominanz Schwedens im Norden in der frühen Phase einer sachlich-funktionalen Architektur ist qualitativ und quantitativ unbestritten und hängt auch mit den vielfältigen Siedlungsbauvorhaben in den vor allem in Schweden expandierenden Industriezentren der 1920er- und 30er-Jahren zusammen, die in Modifikationen in den endvierziger und fünfziger Jahren ihre Fortsetzung fanden. Trotz einer kurzzeitigen Blüte des Neo-Klassizismus[332] in den 20er-Jahren, in der auch das Göteborger Kunstmuseum und die Kunsthalle von Sigfrid Ericson und Arvid Bjerke entstanden, setzte sich der schwedische Funktionalismus Ende der 20er-Jahre mit dem Wirken Osvald Almquists, Sigurd Lewerentz' und Sven Markelius' durch. Walter Gropius lehrte 1928 auf Einladung von Sven Markelius in Stockholm und wurde zum Mentor der jungen Architektengeneration.[333] Der produktivste schwedische Architekt war Erik Gunnar Asplund (1885–1940). Ausgehend von einem strengen Klassizismus, den er unter anderem für die Stadtbibliothek Stockholm (1920–1928) wählte, eignete er sich später die Prinzipien des Funktionalismus an und setzte diese dann auch in dem Erweiterungsbau des Göteborger Rathauses (1913, 1934–1937) um.

Den generellen Triumph feierte das funktionalistische Bauen in Skandinavien mit der Stockholmer Ausstellung (*Stockholms utställningen av konstindustri, konsthantverk och hemslöjd*) 1930. In den darauf folgenden zwanzig Jahren setzte sich der in Schweden »funkisstil« genannte Funktionalismus mit seinem typisch schwedischen Image eines qualitätvollen Wohn- und Lebensmilieus durch. Ein frühes Charakteristikum für die auf Funktionsstudien und rationaler Organisation aufgebaute schwedische funktionalistische Architektur ist die Verwendung traditioneller und landestypischer Materialien wie Backstein, Granit und Holz. In ständigem Ideenaustausch mit deutschen und englischen Wiederaufbauplanungen nach 1945 fokussierte sich die Architekturentwicklung auf planbare städtebauliche Erweiterungen und Uno Ahren (1897–1977) und Sven Markelius (1889–1972) waren die ersten, die neue Wohnviertel und Satellitenstädte größeren Ausmaßes realisierten. Mit sinnvoll gegliederten Siedlungskomplexen, humane Maßstäbe nie aus den Augen verlierend, schufen schwedische Architekten fundamentale Beiträge zur europäischen Architektur.[334]

---

[330] NORDEUROPA HANDBUCH, S. 96; weitere beteiligte Architekten: Kay Fisker, Christian Frederic Møller, Povl Stegmann, Gartenarchitekt Carl Theodor Sørensen.
[331] Ebd.
[332] In der Literatur häufig unter dem Begriff »Swedish Grace« geführt.
[333] Vgl. NORBERG- SCHULZ 1993, S. 16f.
[334] Vgl. NORDEUROPA HANDBUCH, S. 271f.; CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 83-92.

Zu den avantgardistischen Architekten des sich in Norwegen relativ spät ausprägenden Funktionalismus gehörte der schon 1930 verstorbene Lars Bakker, der mit seinem polemischen Artikel in der Zeitschrift »Byggekunst« ein Fanal für den Stil der Moderne in Norwegen setzte und gleichzeitig mit dem Restaurant Skansen in Oslo den Funktionalismus demonstrierte.[335] 1930 hatte sich die moderne Architekturströmung in Europa bereits etabliert und norwegische Architekten unternahmen Studienreisen nach Holland; Bauten von Berlage, Oud, Duiker wurden in Augenschein genommen. Ein Resultat sind die Einfamilienhäuser aus Holz von Ove Bang: die harmonische Integration von Architektur in die natürliche Umgebung unter Verwendung des neuen architektonischen Repertoires. Zu den markantesten funktionalistischen Bauwerken zählt das Osloer Rathaus von Arnstein Arneberg und Magnus Poulsson (Planungen ab 1913, Baubeginn 1931, Fertigstellung 1950). Der Entwurf war noch wesentlich von den national-romantischen Rathausbauten in Kopenhagen und Stockholm geprägt und nur durch den späten Baubeginn setzte sich das funktionalistische Formenrepertoire durch. Durch die Beteiligung zeitgenössischer Bildhauer und Maler – auch Edvard Munch beteiligte sich an diesem prestigeträchtigen Ausgestaltungswettbewerb von 1936 – wurde das neue Rathaus zu einem Symbol nationaler Identität. Die Bauten der Osloer Universität (1932–71)[336] von Finn Bryn und Johan Ellefsen repräsentieren das Niveau des norwegischen Funktionalismus.[337] Durch N. S. Beer, O. Bang und nach dem Zweiten Weltkrieg K. Knutsen, E. Viksjø und K. Lund etablierte sich der Funktionalismus als legitime Architektur des modernen Norwegen.

Nach der spektakulären Akzeptanz der durch die Nationalromantik inspirierten finnischen Architektur auch außerhalb Finnlands um 1900 fand auch die finnische Baukunst bald zu klaren und ruhigen Formen. Auf der »Weltbühne der Architektur« traten dann die Bauten von E. Saarinen, dem Ehepaar K. und H. Sirén und vor allem von A. Aalto auf. Wurden die funktionalistischen Architekten Kontinentaleuropas vor allem von technischen Innovationen inspiriert, fokussierte Alvar Aalto (1898–1976) sein Interesse auf die Bedeutung des Ortes, neue Interpretationen von Raum und Form schaffend.[338] Für Alvar Aalto und ebenso für den anderen großen funktionalistischen Architekten Erik Bryggman (1891–1955) war der Neo-Klassizismus, der in Finnland jedoch keine fundamentale Bedeutung hatte[339], der Ausgangspunkt ihres frühen Schaffens. Die Ideen des deutschen Bauhauses initiierten schon Ende der 1920er-Jahre einen Wandel und verstärkt nach der Stockholmer Ausstellung 1930 setzte sich funktionalistisches Bauen auch in Finnland durch und die neue Architektengeneration verband die zeitgenössischen Tendenzen mit einer sozial und ökologisch engagierten Architektur. Weltweite Aktivitäten und Impulse zeichnen den unglaublich vielseitig wirkenden Alvar Aalto aus, der als

[335] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 14 u. 16
[336] Erster Bauabschnitt 1932/36, zweiter Bauabschnitt, 1958/71
[337] Vgl. NORDEUROPA HANDBUCH, S. 220f.
[338] Vgl. NORBERG –SCHULZ 1993, S. 18; NIKULA 1993b, S. 131-135.
[339] Als Beispiel sei das Reichstagsgebäude von Johan Sigfrid Sirén (1889–1961) in Helsinki (1927-31) genannt.

Architekt, Stadtplaner, Innenarchitekt und Designer tätig war.[340] Von diesem Giganten der Moderne stammte auch das nunmehr moderne Leitbild einer »Humanen Architektur« und in seinem architektonischen Œuvre wird der Begriff des »Neuen Regionalismus«[341] *ad oculos* demonstriert.

D.II. Kunstmuseale Varietät – komplexe Bauaufgaben und semantische Zeichen

Das 20. Jahrhundert begann mit einigen revolutionären Bewegungen in der Kunst – Fauvismus, Kubismus, Futurismus, Orphismus, Dadaismus. Die Künstler wollten sich von den Fesseln der Tradition lösen und sich der Relikte der Vergangenheit entledigen. Das Museum, dessen Aufgabe es war (und noch heute ist), geschichtliche Kulturgüter zu bewahren, zu erhalten, zu präsentieren und zu erforschen, um an ihnen einen Erkenntniswert zu konstatieren, um die Vergangenheit für die Gegenwart nutzbar zu machen, stand in der Kritik. Künstlervereinigungen verfassten für die Öffentlichkeit Manifeste mit ihren Zielsetzungen.

Bereits wenige Jahrzehnte nach Marinettis »Manifesto futurista« – nach dem Schock der Modernisierung und dem Trauma zweier volltechnisierter Weltkriege – erfolgte die Rückbesinnung auf die Werte der Vergangenheit. Der Ort, der diesen Rückzug ermöglichte und versinnbildlichte, war das Kunstmuseum. Die Architekten widmeten sich der Bauaufgabe Kunstmuseum mit neuem Enthusiasmus. Diese zunehmende Begeisterung der Architekten entsprach einem gesellschaftlichen Bedürfnis. Sie spürten einen politischen und ökonomischen Rückhalt, der ihrer architektonischen und künstlerischen Arbeit einen grenzenlos scheinenden Frei- bzw. Spielraum bot.[342]

Ohne die wegweisende Erneuerung und Veränderung der Bauaufgabe Museum, wie sie um 1900 in den vier Ländern Norwegen, Finnland, Schweden und Dänemark verwirklicht wurde, hätte es das nordische, klassisch-skandinavische Kunstmuseum um die Mitte des 20. Jahrhunderts nicht gegeben. Diese Feststellung mag zunächst wenig glaubwürdig erscheinen, führt doch auf den ersten Blick kein direkter Weg von den monumentalen, hochartifizellen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts zu den modernen, hochartifizellen, zergliederten Multifunktionsbauten des 20. Jahrhunderts. Rein äußerlich ist eine solche Behauptung auch kaum zu untermauern. Aber ein Blick hinter die Fassade (auf die strukturellen Kriterien als Vergleichsmaßstab) offenbart die grundsätzliche Verwandtschaft zwischen den Museen. Strukturelle Gemeinsamkeiten bestehen vor allem bei bestimmten architektonischen bzw. räumlichen Kernelementen, deren Vorhandensein in den nordischen Museumsbauten sich nicht ohne Weiteres aus dem ansonsten wirksamen Vorbildern der europäischen Baukultur erklären lässt.

So weisen die Pavillonbauten des *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin zwar einige Ähnlichkeiten auf, doch ist es eher der

[340] Siehe ganz allgemein FLEIG 1999; Kat. Jyväskylä 1992; siehe auch Anm. 407.
[341] Wie Anm. 308.
[342] Siehe v. a.: NEWHOUSE 1998; LAMPUGNANI/ SACHS 1999, S. 11ff.; MACK 1999; vgl. auch Anm. 563.

atmosphärische Gesamteindruck, der sich bei näherem Hinsehen in eine Vielzahl von Gegensätzen nahezu auflöst.[343] Während beispielsweise das vorkragende Dach und die ebenerdigen Zugänge noch unzweifelhaft als Übernahmen aus einer zeittypischen Vorliebe für die chinesische Architektur gelten dürfen, lassen sich Elemente wie das Oberlicht und die Einbindung des Museums in einen Grünraum sowie die komplexe Struktur der Räume und ihre Anordnung nicht ohne Weiteres von europäischen oder amerikanischen Architekturtendenzen herleiten. Dafür ergeben sich, wie bereits weiter oben im Zusammenhang mit den Phänomenen der nordischen Architektur angesprochen, bemerkenswerte Parallelen zur Typologie der dem *Genius loci* verpflichteten ethnografischen Bautradition in den nordischen Ländern.[344] Sie legen es nahe, diese im modernen Gewand sich präsentierenden Elemente und Räume auf ihre Anbindung an die nordischen Bautraditionen hin zu untersuchen. In Finnland besitzt das Festhalten an bestimmten Raumordnungen und Strukturen und deren gestalterisch-formale Weiterentwicklung eine eigene, lange Tradition.[345] Die Berücksichtigung des vor allem in Dänemark gepflegten und weiterentwickelten Prinzips der Einbindung von architektonischen Gebäude in die Landschaft nahm bei den Schlössern ihren Anfang, kam beim monumentalen *Statens Museum for Kunst* zur Anwendung[346] und entsprach auch ganz der Baupraxis in der Museumsarchitektur um die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Der vorangegangene und sich anschließende streiflichtartige Vergleich zwischen den frühen und späten nordischen Kunstmuseumsbauten lässt sich sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene führen: Auch der in den modernen Museumsbauten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts visualisierte Anspruch, Identitätssymbol mit sammelnden, bewahrenden, repräsentativen und umfassenden bildungspolitischen Aufgaben zu sein, findet sich bereits in den monumentalen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts vorformuliert. Mit deren funktionalen wie gestalterischen Strukturkonzepten wurde das Fundament für die nordische Kunstmuseumsarchitektur gelegt, die in ihrem äußeren und inneren Erscheinungsbild als adäquate Expression einer übergeordneten, staatsbildenden Gesellschaftsstruktur gilt und somit zum Symbol kultureller Identität in den einzelnen nordischen Ländern werden konnte. Die Ursachen für diesen gegenüber dem monumentalen Museumsbau offenkundigen Paradigmenwechsel lagen in sich wandelnden Bedingungen: durch die Entwicklungen von der absolutistischen Monarchie zur konstitutionellen Monarchie und vom Provinzstatus zum unabhängigen Staat und einem daraus resultierenden veränderten bürgerlichen Selbstverständnis. Aus den Armenhäuser Europas (des 18./19. Jahrhunderts) entwickelten sich zusehends (in der 20er/30er-Jahren des 20. Jahrhunderts) sozialdemokratisch regierte, auf das Wohl jedes einzelnen Bürgers bedachte Staaten, die sich außerhalb ihrer Territorien als Gemeinschaft präsentierten

[343] Siehe zur Rezeption der nordischen Museumsikonen: Kap. D.III.
[344] Siehe hierzu Kap. B.
[345] Siehe hierzu einführend NIKULA 1993b.
[346] Siehe hierzu Kap. C.II.4.

(Nordischer Rat (1952)/ Nordische Botschaften (Berlin)[347]). Der für alle Bürger sorgende Wohlfahrtsstaat wurde als skandinavisches Modell in die ganze Welt getragen. Diese neue Staats- und Lebensform wirkte sich auch auf die Museumsstruktur aus, die gleichzeitig auch auf die wachsenden Anforderungen an das Museum mit der Einrichtung neuer Räume für die Verwaltung, für das Museumspersonal, von Werkstätten und Museumsshops, reagieren musste. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts zeigte sich, dass sich mit den Veränderungsprozessen in der Gesellschaft auch eine neue Museumskultur verband. Damit einher ging die Anwendung eines weiten Kunstbegriffes, der die Bündelung unterschiedlicher und sich neu etablierender Kunstformen und -gattungen an einem Ort forcierte und de facto die Macht der Architektur als eine eigenständige Gattung der Kunst in einem bis dahin nicht gekannten Maß aufwertete.

Weite Teile dieser tief greifenden Veränderungen waren eingebunden in die Totalität des Erneuerungsprozesses nach dem Zweiten Weltkrieg. Er beförderte einerseits architektonische Entwicklungen, die bereits Jahrzehnte zuvor mit dem Internationalen Stil in Gang gesetzt worden waren, und er verlieh andererseits spezifischen Entwicklungen zusätzliche Impulse, die nur aus dem besonderen territorialen/national-politischen Impetus der Gesellschaftsreform in den nordischen Ländern heraus erklärbar sind. Hierzu gehörte maßgeblich die Definition des Nordens respektive Skandinaviens als Einheit und die Definition supranationaler Gemeinsamkeiten.[348] So hatte der Wandel gesellschaftlicher Strukturen im ausgehenden 19. und im Verlauf des 20. Jahrhunderts unmittelbare Auswirkungen auf das Gesellschaftsmodell und bestätigt damit auch die These, dass sich in der Museumsarchitektur die kulturelle Identität einer Gesellschaft abbildet.

Doch auch außerhalb Dänemarks, das in vielerlei Hinsicht zunächst eine Leitbildfunktion in der nordischen Museumslandschaft übernahm, und außerhalb der anderen nordischen Ländern wurde der hoch entwickelten (modernen) Museumsbaukunst Skandinaviens bereits um die Mitte des 20. Jahrhunderts Beachtung geschenkt.[349] Nordische Architekten wurden mit großen Bauprojekten in der ganzen Welt beauftragt, wie zum Beispiel Jørn Utzon mit dem Bau der Oper in Sydney. Darüber hinaus sollte der Einfluss der nordischen Architekten wie beispielsweise Alvar Aalto auf die internationale Museumsarchitektur erwähnt werden. Nicht nur auf europäischem Boden (in Schweden, Deutschland, Italien), sondern auch in Estland, im Iran und Irak schuf er Bauten, die seine charakteristische Handschrift tragen.

So rezipieren nordische und amerikanische Architekten in ihren Museen grundlegende Elemente dänischer bzw. als nordisch oder skandinavisch angesehener Museumsarchitektur. Nicht immer wird man bei den, im letzten Unterkapitel dieses Kapitels genannten Beispielen von einem direkten Rezeptionsverhältnis zu Dänemark ausgehen dürfen, sondern wird nach vermittelnden Zwischengliedern fragen müssen und die Wirkmächtigkeit der eigenen Bautradition nicht außer Acht lassen dürfen. Dennoch ist

[347] Zu den Nordischen Botschaften siehe Kap. B.II.1.
[348] Lit. zum Norden, zu Skandinavien und zu den supranationalen Gemeinsamkeiten siehe die Vorbemerkung, Anm. 2.
[349] Siehe hierzu Kap. D.III., v. a. Kap. D.III.5.

zu konstatieren, dass sich mit der nordischen Architektur das ganze 20. Jahrhundert hindurch die Konstanten von Materialität, Naturverbundenheit und die (gesellschaftlichen) Ideale der Wohlfahrtsstaatsgesellschaft verbanden und sich die daraus resultierende hohe Anziehungskraft erklärt.

Dieses Denken, das sich in der offenen Struktur des Erscheinungsbildes der nordischen Museumsbauten des 20. Jahrhunderts manifestiert, führte in der Museumsarchitektur zu einer bis dahin nicht gekannten Synthese aus funktionalen, symbolischen und künstlerischen Aspekten. Denn nicht das Vorhandensein der für die Einzelaspekte notwendigen Elemente prägte den Charakter der modernen nordischen Museen jener Zeit, sondern ihre auch ästhetisch anspruchsvolle Verbindung in einem durchaus allgemeinverständlichen, wieder erkennbaren Gesamtbild des nordischen Museumsbaus. Nur so, als baukünstlerisch-visuelles Objekt, vermochte sich das Museum als Identitätssymbol der jeweiligen nordischen Nation in das kulturelle Gedächtnis aller Bevölkerungsschichten einzuschreiben und erklärt noch heute die große Anziehungskraft, die von diesen Orten ausgeht.

D.II.1 Nordische Kunstmuseen im Stil des Klassizismus

D.II.1.1 Faaborg Museum • Faaborg (Dänemark) • 1915

Das *Faaborg Museum*[350] ist das erste und zugleich prägnante Gebäude, das im Stil des Neo-Klassizismus (der »romantischen klassischen Wiederbelebung«[351]) ausgeführt wurde. Diese Strömung steht in engem Zusammenhang mit einem architekturtheoretischen Diskurs, der durch den Brauereibesitzer und dänischen Krösus Carl Jacobsen ausgelöst worden war, indem dieser öffentlich gefordert hatte, das Hauptwerk des Klassizismus des frühen 19. Jahrhunderts von C. F. Hansen, *Vor Frue Kirke,* die Kirche Unserer lieben Frau, mit einer Turmspitze zu versehen. Der Architekt Carl Petersen reagierte auf diese dilettantische und arrogante Forderung mit der Organisation einer Ausstellung von Hansens Zeichnungen. Diese Fehde eröffnete eine aktuelle Sicht auf Hansens Neo-Klassizismus und »führte zu einer völligen Neubewertung von Hansen, dessen Architektur nun zu einem wichtigen Vorbild für die jüngeren Architekten wurde. Die Ideale hießen nun Symmetrie, Regelmäßigkeit und rhythmische Wiederholung.«[352] Nach diesem öffentlichen Bekenntnis zum Klassizismus wurde Petersen 1912 mit dem Entwurf des *Faaborg Museum* beauftragt und im Jahre 1915 wurde das Museumsgebäude im Konservenhof des Mäzens, des Konservenfabrikanten Mads Rasmussen, eingeweiht, in dem die Gemälde-

[350] Siehe *Faaborg Museum* [http://www.faaborgmuseum.dk]; FABER 1978, S. 153; HARTMANN 1978, S. 98; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 211.
[351] Der in der Lit. häufig gebrauchte Terminus lautet »Romantic Classical Revival«.
[352] CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 52.

und Skulpturensammlung hauptsächlich fünischer Künstler (»Fynboerne«) präsentiert wurde.[353]

Das *Faaborg Museum* gilt als stilbildendes Werk des Neo-Klassizismus in Skandinavien.[354] Unprätentiös, fast schon unscheinbar, mit einer einfachen, sequenziellen Struktur der Ausstellungsräume schaffte Carl Petersen jedoch einen lebendigen Rhythmus der Raumfolge durch effektvolle Unterbrechungen in Größe, Höhe, Form, Farbgebung und Beleuchtung der Säle. Nicht in jedem Bereich eines Gebäudes solle etwas geschehen, schrieb Petersen in einem berühmt gewordenen Artikel mit dem Titel »Modsaetninger« (Gegensätze): »Die Flächen und die taktmäßige[n] Einteilungen des Gebäudes sollen die Gegensätze an den entscheidenden Stellen, dort wo alles eingesetzt wird, ruhig vorbereiten«.[355] Die Zurückhaltung im Äußeren wird kontrastiert durch das Innere mit den kraftvollen, reinen Farben und dem effektvollen Muster des Mosaikbodens, wohl auch als eine Reminiszenz an *Thorvaldsens Museum* in Kopenhagen, dieses bedeutende, aus dem frühen 19. Jahrhundert stammende, dänische Monument[356]; alles in allem eine Architekturauffassung, die auch den schwedischen Klassizismus der 20er-Jahre des 20. Jahrhunderts charakterisieren sollte.

D.II.1.2 Liljevalchs Konsthall • Stockholm (Schweden) • 1916

Initiator eines großen Ausstellungsgebäudes neben dem Freilichtmuseum *Skansen* auf der Insel Djurgården (Tiergarten) in Stockholm war der Sägewerksdirektor und Mäzen C. F. Liljevalch. Als einer der Sieger des Architekturwettbewerbs erhielt der junge Architekt Carl Bergsten den Auftrag, seine einfache Konstruktion mit geschwungenen Kupferdächer, die nach dem Urteil der Preisrichter dem Gebäude einen »unverkennbaren Djurgårdscharakter«, wenn auch etwas »zufällig und holzhausartig«, gaben, zu realisieren.[357]

Problematische Bodenverhältnisse auf der Insel legten einen modernen Skelettbau in Stahlbeton mit leichten Ausfachungswänden nahe und doch blieb die Architektur in den Grenzen eines »anmutigen Rationalismus«, der ein Charakteristikum des Klassizismus der 1920er-Jahre werden sollte (Abb. 27). Die Skulpturenhalle mit der Betonung der Vertikalen und dem Oberlicht aus hoch gelegenen Seitenfenstern steht in enger Relation zu der damals in Schweden als idealtypisch geltenden Architektur Tessenows (Abb. 28). Die repräsentative Treppe in der Skulpturenhalle deutet dann auch auf eine mögliche Provenienz aus dem sachlich gehaltenen Klassizismus: Heinrich Tessenows Dalcroze-

[353] Zu den Künstlern gehörten die »Zahrtmann-Schüler« Peter Hansen, Fritz Syberg, Johannes Larsen und Poul S. Christiansen, der Bildhauer Kai Nielsen, die bildenden Künstler Jens Birkholm, Karl Schou, Harald Giersing, Anne Syberg, Christine Swane und Alhed Larsen. Zu den Fünen-Malern siehe VIEREGG (Hg.) 1996, S. 234f.
[354] CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 52.
[355] Petersen in »Arkitektur« 1920, S. 168ff., zit. nach ebd. (Anm. 21).
[356] Siehe hierzu Kap. C.I.
[357] »Arkitektur« Nr. 9-10, 1919, Rasmus Waern: Tävlingarnas tid, 1996; zit. nach CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 260.

Institut in Hellerau (1910-12). An die Halle schließen sich zwei hohe, von kleineren Räumen umgebene Gemäldesäle an, die ihr Licht von den in der schwedischen Architektur typischen Dachlaternen erhalten. Der kompakte und leichte Orientierung bietende Grundriss endet in einen umbauten Hof mit der Cafeteria (Abb. 29). Eine stilisierte, klassische Säulenhalle verbindet Halle und Innenhof und stellt ein instruktives Beispiel für die Fähigkeit des Klassizismus dar, das Kräftespiel durch eine moderne Betonkonstruktion zu demonstrieren.[358]

Bergsten ging von den grundlegenden Bedingungen der Funktionsabläufe in einem Museum aus. Er schuf variable Räume mit guten Lichtverhältnissen und sinnvolle Raumfolgen in Kombination mit einem Hof- und Café-Ambiente, das dem Hang der Schweden und der Skandinavier überhaupt nach Intimität und Gemütlichkeit entgegenkommt.

Unter den Architekturkritikern und Architekten war die Kunsthalle zu seiner Zeit ziemlich umstritten: das Treppenmotiv, das Oberlicht aus den hoch gelegenen Seitenfenstern und der Charakter des Hofraumes erschienen einigen als Plagiate der Architekturelemente der »Blauen Halle« von Östberg im Stockholmer Stadthaus[359] und der tonangebende Kritiker August Brunius empfand die Schlichtheit als »Mangel an Würde und Monumentalität«[360]. Doch trotz aller Kritik wurde die *Liljevalchs Konsthall* zu einem epochalen Ereignis in der schwedischen Architekturgeschichte und für die jungen Architekten war sie der Vorbote einer repräsentativen »Architektur auf der Basis einer neuen Bautechnik, des Eisenbetons«[361].

D.II.1.3 Skagens Museum • Skagen (Dänemark) • 1928

Inspiriert von der Freilichtmalerei der Impressionisten und der Naturalisten, welche immer auf der Suche nach neuen Landschaften und Motiven waren, verwandelte sich Skagen, Dänemarks nördlichster Punkt am rauen Atlantik, im Laufe der 1880er-Jahre in eine Künstlerkolonie, in der bis zur Jahrhundertwende die »Skagensmalerne« sich selbst erfanden und inszenierten.[362] Die am Strand arbeitenden Fischer, ihre engen Behausungen, die Natur und nicht zuletzt das soziale Leben der Künstler selbst waren bevorzugte Motive der Künstler. Einige Skagener Maler erlangten schon zu Lebzeiten auf großen ausländischen Ausstellungen Weltruhm: herausragend die dänischen Maler Anna und Michael Ancher sowie Peder Severin Krøyer; andere dänische Künstler, wie der Dichter und Maler Holger Drachmann oder Viggo Johansen, Carl Locher und Laurits Tuxen, und auch Künstler aus den anderen nordischen Ländern, wie der Norweger Christian Krohg

[358] Zum vorhergehenden Abschnitt siehe CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 41; SJÖLUND 2003, S. 236; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 62.
[359] Vgl. ebd., Abb. S. 65.
[360] »Svenska Dagbladet« vom 10.8.1913, 29.2.1916, 2.3.1916, zit. nach ebd., S. 41.
[361] H. Johansson: Carl Bergsten och svensk arkitekturpolitik under 1900-talets första hälft, (unveröffentl. Lizensiatarbeit) Uppsala 1965, S. 210, zit. nach ebd. (Anm. 7, 42).
[362] Siehe ZEITLER 1990, S. 68-70; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 237; *Skagens Museum* [http://www.skagensmuseum.dk].

oder der Schwede Gustaf-Oscar Björck, trugen zu dem sich verbreitenden Renommee Skagens bei.

Das *Skagens Museum* wurde von den Honoratioren der Stadt, dem Apotheker Klæbel und dem Hotelbesitzer Brøndum, und den Malern Michael Ancher, Peder Severin Krøyer und Laurits Tuxen als eigenständige Stiftung am 20. Oktober 1908 im Brøndumschen Hotel in Skagen gegründet.[363] Zweck der Stiftung war es, die Werke der Skagener Maler zu sammeln, sie in der Umgebung zu bewahren, in der sie geschaffen wurden, sie einem breiten Publikum zugänglich zu machen und Mittel zum Bau eines autonomen Museumsgebäudes zu beschaffen. Den Grundstock der (Kunst-)Sammlung bildeten Schenkungen aller Art sowie Werke, die hauptsächlich vonseiten der Künstler selbst kamen. Zunächst vagabundierte die Sammlung durch Skagens Umgebung: Die Sommerresidenz der Jahre 1907 bis 1909 war die Technische Schule und nach Peder Severin Krøyers Tod 1909 wurde zunächst dessen Wohnsitz im Skagener Forst als Museum genutzt. 1919 endlich übereignete der Mäzen Brøndum dem *Skagens Museum* seinen alten Hotelgarten, in dem 1926 mit dem Bau eines unspektakulären Museumsgebäudes nach den Entwürfen des Architekten Ulrik Plesner begonnen wurde. Das am 22. September 1928 eingeweihte Kunstmuseumsgebäude, finanziert von Privatleuten und Fonds[364], präsentiert sich in der landestypischen profanen Backsteinarchitektur: Dimensionierung und Komplexität des ursprünglichen Gebäudes weichen kaum von den überall verbreiteten Wohnhäusern ab.[365] Zum Zeitpunkt seiner Einweihung besaß das *Skagens Museum* ungefähr 325 Kunstwerke und heute besitzt es, natürlich auch nach einer Vielzahl von architektonischen Erweiterungen, mit mehr als 1700 Kunstwerken[366] die bedeutendste Sammlung der »Skagensmalerne«. Für die historische Betrachtung ist vor allem der soziokulturelle Aspekt dieser Art von Kunstmuseen – erinnert sei an das *Faaborg Museum* (1915)[367], das die Werke der Fünenmaler ausstellt – beachtenswert: Mehrere Künstler einer mehr oder weniger organisierten Künstlergemeinschaft schaffen in Symbiose mit lokalen oder regionalen Repräsentanten ein identitätsstiftendes Kunstmuseum, dabei sich selbst über das Schaffens- und Lebensende hinaus ein Denkmal setzend.

[363] Mitglieder des ersten Vorstands waren der Apotheker Victor Christian Klæbel, der Hotelbesitzer Degn Brøndum und die Maler Michael Ancher, Peder Severin Krøyer und Laurits Tuxen.
[364] Die größten Beiträge spendeten Degn Brøndum, Laurits Tuxen und der Ny Carlsberg-Fonds.
[365] Abb. siehe *Skagens Museum* [http://www.skagensmuseum.dk] (26.10.2007).
[366] Darunter sind Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, grafische Arbeiten sowie eine Auswahl von kunsthandwerklichen Gegenständen.
[367] Siehe hierzu Kap. D.II.1.1.

D.II.1.4 Trondheim Kunstmuseum • Trondheim (Norwegen) • 1930

Das *Trondheim Kunstmuseum*[368] beherbergt heute die drittgrößte Kunstsammlung Norwegens mit den Hauptwerken norwegischer Kunst von ca. 1850 bis zur Gegenwart, die durch dänische Kunst vom Beginn des vorigen Jahrhunderts und auch von der zeitgleichen internationalen Kunst bereichert wird. Das Museum liegt im Zentrum der Stadt in direkter Nachbarschaft zum Nidarosdom, dem norwegischen Nationalheiligtum, legendärem Wallfahrtsort und Krönungsstätte norwegischer Könige. Das ursprüngliche Museumsgebäude[369] wurde 1930 nach den preisgekrönten Entwürfen des Architekten Petter Daniel Hofflund, der sich zu einem der wichtigen norwegischen Funktionalisten entwickelte, ausgeführt (Abb. 30). Das Museumsgebäude markiert den fast vollzogenen Wechsel vom Formenrepertoire des Neo-Klassizismus zum Funktionalismus des Internationalen Stils. Über einem annähernd quadratischen Grundriss erhebt sich der kompakte rechteckige Baukörper und die weitgehend geschlossenen Fassaden aus rotem Ziegelstein prägen das fast monoton wirkende Erscheinungsbild. Eine im Erdgeschoss befindliche monotone Fensterreihung der dem Nidarosdom zugewandten Ostseite verstärkt diesen Eindruck und nur sehr flache, mehr linear wirkende Gesimse gliedern als umlaufende Bänder die Fassaden. An der Hauptfassade wird der Eingang vertikal betont, die Rahmung kragt wieder nur minimal aus der Fassade hervor, der Eingang und das darüber befindliche Fenster wurden etwas zurückgesetzt. Die Rahmung des Portals und die Symmetrie des Museumsgebäudes sind noch in dem neoklassizistischen Formverständnis ausgeführt, aber die Proportionen der Fassaden, das Spannungsverhältnis zwischen den großen Mauer- und Fensterflächen, ist schon ganz modern gedacht, und diese Strenge und Klarheit dominieren die Gestalt des Museumsbaus.

D.II.2 Nordische Kunstmuseen im Stil der Nationalromantik

D.II.2.1 Röhsska Museet • Göteborg (Schweden) • 1914

Das in Göteborg, in der größten Industriestadt Schwedens, von 1912 bis 1914 errichtete *Röhsska Museet* wurde von Carl Westman entworfen, der zuvor den beschränkten Architekturwettbewerb gewonnen hatte.[370] Das fast schon spartanisch anmutende Gebäude offenbart erst aus der Nähe einen Reichtum von Formen aus dem historischen Repertoire schwedischer Architektur (Abb. 31). Der massive Baukörper aus Backstein auf einem Hausteinsockel aus Kalkstein (beide Materialien sind seit dem Mittelalter im gesamten Ostseeraum zu finden) wird durch ein Mansardgiebeldach abgeschlossen,[371] dessen Dachgesims und die Giebeleinfassung wiederum durch kontrastierende Hausteine betont

[368] Trondheim Kunstmuseum, Utstillingsprogram 2006, Fbl. Mus., o. O. u. o. J.; VIEREGG (Hg.) 1996.
[369] Erweiterung 1987 nach dem Entwurf des Architekten Ola Steen.
[370] Zu Westman siehe PALM 1954.
[371] Für NORBERG-SCHULZ 1993, S. 8f. ist das Walmdach die typische schwedische Dachform.

werden. Durch die strenge und monotone Fassade ruft das Gebäude Assoziationen zu den Arsenalen oder Hafenlagern der glorreichen Historie hervor.[372]

Daran ändert auch die unterschiedliche Anzahl der Fenster in den Geschossen nichts, die im Obergeschoss höher als im Untergeschoss ist und so »eine zeittypische Verschiebung, die die Fenster als Löcher in einer plastisch gestalteten Baumasse betonte«[373], darstellt. Backsteine mit Einritzungen in den nassen Ton (so z. B. den Initialen des Architekten, CW), skurrile Unikate, und über die ansonsten glatte Backsteinfassade verstreute Details aus Haustein als architektonische Zitate betonen das Handwerkliche und nehmen der Fassade ihre Strenge und Monotonie. Funktionale Forderungen, wie ein komplexer Grundriss mit verschiedenen Ebenen im Erdgeschoss, sind in der Fassadengestaltung nicht ablesbar. Das Museumsgebäude in seinem Spannungsverhältnis von Schlichtheit und Verspieltheit zielt sehr deutlich auf das allgegenwärtige »nationalromantische Gefühl« des Betrachters und nicht auf die Stilfrage nach Form und Inhalt oder eine klassische Bildung; Bezüge zum schwedischen Klassizismus sind hier nur architektonisches Zitat respektive Zierrat.[374] Dieses Gebäude nationalromantischer Architektur sucht und findet seine Vorbilder in der schwedischen Natur und Kulturgeschichte, entdeckt die in Vergessenheit geratenen Bautraditionen neu und interpretiert sensibel und sehr persönlich schwedische Architekturhistorie.

D.II.2.2 Bergen Kunstmuseum | Rasmus Meyers samlinger • Bergen (Norwegen) • 1924

Das *Bergen Kunstmuseum*, heute eines der größten Kunstmuseen in Skandinavien, fasst seit 1995 mehrere Institutionen zusammen: die *Rasmus Meyers samlinger*, *Stenersens samling* und die ursprüngliche, schon im Jahre 1878 in dem Stadtviertel Engen gegründete Sammlung der *Bergen Billedgalleri*.[375] Bedeutende Kunstwerke vom 16. Jahrhundert bis zur zeitgenössischen Kunst sind hier vertreten, unter anderem Meisterwerke Edvard Munchs und Arbeiten anderer führender Repräsentanten der norwegische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In der obigen Reihenfolge wurden auch die drei Museumsgebäude, die sich entlang des Lille Lungegårdsvann aufreihen, eingeweiht, aber nicht gebaut: das Gebäude der *Rasmus Meyers samlinger* von Ole Landmark (1885–1970) wurde von 1919 bis 1924 errichtet; das moderne Museum am Nordende des Sees für die *Stenersens samling* von Sverre Lied (*1908) folgte in den Jahren 1971 bis 1978; das dritte Gebäude des *Bergen Kunstmuseum*, das *Lysverket*, stammt schon aus dem Jahr 1938 und wurde als Bürogebäude für die Bergener Elektrizitätsfirma nach dem Entwurf von den Architekten Fredrik Arnesen (1879–1963) und Arthur Darre Kaarbø (1881–1948) errichtet und nach

[372] Dagegen sieht R.W. in: CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 262 darin »einen geschlossenen Schrein«.
[373] Ebd.
[374] Ebd.
[375] Zum *Bergen Kunstmuseum* siehe: Kat. Bergen 2003; ROMMETVEIT 2003, S. 42-62 (Rasmus Meyers samlinger); Kat. Bergen 1997; Kat. Bergen 1980; *Kunst og kultur* 12/1925; *Byggekunst* 6/1924; Norges kunsthistorie 1983, S. 28; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993, S. 147; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 110; [http://www.bergenartmuseum.no/default.asp?enhet=kunstmuseum&kat=25&sp=1].

umfangreichen Umbauten erst im Jahr 2003, zum 125-jährigen Jubiläum des *Bergen Kunstmuseum*, als Museumsgebäude eingeweiht und genutzt. Insgesamt schöpft das architektonische Repertoire des *Bergen Kunstmuseum/Rasmus Meyers samlinger* aus Quellen der Nationalromantik, des Neo-Klassizismus, des Funktionalismus und des Art Deco; der New Brutalism[376] findet im Museum für die *Stenersens samling*[377] seine norwegische Interpretation[378]. Obwohl der Brutalismus die strenge Klarheit der Bauten Mies van der Rohes in Chicago und den Einsatz unverputzten Betons als Gestaltungsmittel (»béton brut«) im Spätwerk Le Corbusiers in prononcierter Form weiterentwickelt, die offene Zurschaustellung von Konstruktion und Material fast schon zelebriert, gibt es noch eine ästhetische Kohärenz: der allzeit dominierende norwegische Minimalismus, der schon bei dem ersten Bau für die *Rasmus Meyers samlinger* wirksam wird.

Die Erben von Rasmus Meyer, Gerda und Finn Meyer, spendeten im Jahr 1916 der Stadt Bergen die Kunstsammlung ihres Vaters, dessen Wunsch es war, dass die Sammlung in öffentliche Hände übergehen sollte. In der kommunalen Verantwortung lag die Aufgabe, der Sammlung ein geeignetes Haus zur Verfügung zu stellen, um die bedeutsamsten der 963 Sammlungsobjekte und Kunstwerke ausstellen zu können. Die Baugeschichte begann bereits zu Lebzeiten des Kunstsammlers mit den Aufträgen an mehrere Architekten, Entwürfe für eine »Villa« anzufertigen, die zukünftig seine Sammlung beherbergen sollte. Inspiriert von Ideen aus den Nachbarländern schlug er vor, ein Ensemble aus privatem Haus und öffentlich zugänglicher Galerie zu bauen; solange er noch lebte, wollte er die Sammlung um sich haben, aber dennoch sollte die Villa eine intime kulturelle Begegnungsstätte sein, ein Freiraum für die Bildende Kunst, Konzerte und Theaterereignisse. Rasmus Meyer erörterte das vorgeschlagene Konzept mit seinem guten Freund, dem Architekten Einar Oscar Schou, der einen möglicherweise in seiner Größe und Wirtschaftlichkeit zu kunstvoll ausgearbeiteten Villenentwurf ablieferte. Kurz darauf wurde der junge und ehrgeizige aus Bergen stammende Architekt Gerhard Fischer beauftragt, einen Vorschlag für ein neues Gebäude in Krybbesmauet, einem Villenviertel, in dem Rasmus Meyer seit Jahren lebte zu liefern. Fischers Pläne schlossen eine Klassifizierung der Sammlung nach Stilen und Künstlern, dem traditionellen Muster für Kunstmuseen der damaligen Zeit, ein. Meyer verwarf auf Anraten von Erik Werenskiold auch dieses Projekt.[379]

Es gab drei Standorte für die Meyer Sammlung im Bereich der Stadt Bergen: Der erste war in des Mäzens Krybbesmauet Straße, wo das vorhandene Haus verwendet oder eventuell ein neues Gebäude errichtet werden konnte. Die zweite Idee war die Errichtung

---

[376] Siehe v. a.: R. BANHAM: Brutalismus in der Architektur, Stuttgart und Bern 1966.

[377] In den 1990er Jahren wurde die Museumsarchitektur verändert: in Espen Stange: Sverre Lied, Stenersens Samling, Bergen Kunstmuseum, 1971-78, Kat., Bergen o. J.

[378] Als weiteres Beispiel für die Anwendung des New Brutalism im Museumsbau muss das Hedmarksmuseet in Hamar erwähnt werden. Auf dem Ausgrabungsgelände einer romanischen Bischofsburg in unmittelbarer Nähe zu der Domkirchenruine aus dem 12. Jahrhundert entwickelte der norwegische Architekt Sverre Fehn (1924–2009) in den 1970er-Jahren seine Idee von einem »schwebenden Museum«. An dieser Stelle dankt die Verfasserin dem Direktor Steinar Bjerkestrand für die eindrucksvolle Museumsführung am 17. August 2009.

[379] Zu Meyers Bauplänen siehe: Bergen, Universitetet i Bergen, ROMMETVEIT 2003, 58-60; [http://www.bergenartmuseum.no/default.asp?enhet=kunstmuseum&art=243&kat=227&sp=1 (25.10.2007)].

einer »Villa der Kultur« auf dem Meyer-Familienbesitz am Stadtrand bei Åsane oder Fana. Mittlerweile bestand die Gefahr, dass Bergen die Sammlung an die norwegische Hauptstadt Christiania verlieren würde. Schnell entwarf der Architekt Arnstein Arneberg eine »Villa für Rasmus Meyer« und schlug vor, sie auf dem Meyer Anwesen in Lysaker zu realisieren; doch auch dieser Plan, ein Glücksfall für die Stadt Bergen, wurde verworfen. Im Jahr 1917/18 richtete die Kommune ihre Aktivitäten auf ein Gebäude im Nygård Park; und Bergens erster Stadtarchitekt Kaspar Frederik Hassel legte einen Entwurf vor, der wiederum nicht akzeptiert wurde. Das ganze Hin und Her endete im Jahr 1919: Das kommunale Gebäudekomitee beauftragte den Architekten Ole Landmark mit Entwürfen für ein Museum an dem attraktiven und zentral gelegenen Areal neben dem Lille Lungegårds See.

Das rechteckige Gebäude, das zeitgenössische Konzept einer Symbiose von Architektur und Natur, weist zwei kleine Seitenflügel auf, die sich in Richtung des Lille Lungegårds Sees ausdehnen (Abb. 32). Vom Seeufer aus gelangt der Besucher zum Haupteingang, indem er zu einer Terrasse mehrere Treppenstufen emporsteigt. Diese Terrasse über der gesamten Länge des Gebäudes formt ein Plateau zwischen dem Straßeniveau und dem ersten Stock des Museums. Professor Haakon Shetelig beschrieb Landmarks Museum als »einen eleganten kleinen Palast«[380], und dieses architektonische Kompartiment weist durchaus Ähnlichkeiten mit den monumentalen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts auf, die wiederum auch aus dem historischen Fundus der Palastarchitektur schöpfen: Schreitet der Besucher einige Stufen empor, erhebt er sich über das Straßenniveau, taucht ein in eine neue, höhere Sphäre; eine Aura von Feierlichkeit umgibt die Menschen beim Überschreiten der Türschwelle. Bei der Raumgestaltung entschied sich der Architekt aus funktionalen Gründen für geschlossene Räume mit Oberlichtern und langen Wandflächen (Abb. 33). Das Dach des Museums wurde an der Stelle, wo die Dachflächen gebrochen sind, erhöht und mit einer Reihe kleinteiliger Fenster versehen, durch die das Tageslicht, über den Dachboden gefiltert, die Ausstellungsräume erhellt.[381]

Charakteristisch für die Arbeiten von Landmark ist eine ganz individuelle Kombination, die aus einem lokalen und internationalen Architekturrepertoire schöpft. Als »ein Hauptwerk in Bergens Stadtarchitektur« bezeichnet Christian Norberg-Schulz Landmarks Bau für die Rasmus Meyers Sammlung.[382] Landmark war ein Protektor der Bergen'schen und westnorwegischen Bautradition, das schließt die Form und die Materialbehandlung ein; in Norwegen gilt er als Hauptrepräsentant des »bergensstil«. Die lokalen Merkmale zeigen sich im Entwurf des mit roten Ziegeln gedeckten Dachs mit dem für den Bergensstil typischen Schwung, eine lokal gefärbte Variante der schwedisch-

[380] *Kunst og kultur* 12/1925, S. 198-209.
[381] Zur detaillierten Baubeschreibung siehe: Bergen, Universitetet i Bergen, ROMMETVEIT 2003, S. 48-53.
[382] Norberg-Schulz in: Norges kunsthistorie, Bd. 6, 1983, S. 28. (Originalzit.: »Et hovedverk i Bergens byarkitektur […] Her finner vi igjen trekk fra den lokale boligarkitekturen både i form og materialbruk, men det hele er blitt ›urbanisert‹ ved symmetrisk disposisjon og forenklet massevirkning. […]«).

norwegischen Dachform des »säteritak«[383], des Gutshaus-Daches. Und auch der harte Kontrast zwischen der blendend weißen Fassade und dem dunkel gerahmten Portal sowie den ebenfalls dunkel gehaltenen Fenstern ist eine Rückbesinnung auf das architektonische Erbe. Das prachtvolle Portal lässt trotz der strengen, oft stark vereinfachenden Stilisierung die Inspirationsquellen erkennen, die sowohl in Renaissance und Barock als auch im rustikalen Ornament liegen. Auch den anderen dekorativen Details an den Fenstern, am kupferfarbenen zweifachgestuften Turm, selbst an den Lampenfassungen wurde ein individueller Ausdruck verliehen – Zeugnis vom zeitgemäßen Wunsch vieler norwegischer Architekten, eine eigenständige Architektur zu kreieren. Die architektonischen Elemente der Neo-Renaissance und des Neo-Barock weisen eine stark Bergen'sche Ausformung auf, die dem Gebäude einen kargen, manchmal irritierenden und ganz ungewöhnlichen Charakter verleihen, der dann fast schon eine Art Brücke zur Moderne darstellt.

D.II.2.3 Värmlands Museum • Karlstad (Schweden) • 1929

Das heutige *Värmlands Museum* mit seinen zwei Gebäuden liegt auf der von zwei Flussarmen eingeschlossenen Landzunge Sandgrundsudden mitten im Stadtzentrum von Karlstad.[384] Allein das exzeptionelle, aber früher morastige und hochwassergefährdete Areal war für den Architekten Cyrillus Johansson (1884–1959) eine Herausforderung, die er mit Bravour löste: Aus der im Fluss Klarälven liegenden Sandbank ließ er erst einmal einen 110 Meter langen Teich ausheben, dessen Ausschachtungsmaterial dann für den Baugrund des Museums und zum Schutz vor Überschwemmungen genutzt wurde. Auf dieser Basis konnte er seine Visionen für das *Värmlands Museum* verwirklichen: »Ein Gebäude, gewidmet der Schönheit und der Heimat, Kunst und der Kultur«.[385] Zu diesen Visionen gehörte ein neuartiges, fast meditatives Erleben des Museums auf einem »naturnahen Prozessionsweg«: Langsam sollte der Besucher durch den Laubengang am Flussufer wandern, seine Blicke auf den 110 Meter langen und prächtigen Teich richten, in dessen Wasser sich zuletzt das Museum spiegelt (Abb. 34). Das schlichte, alte Museumsgebäude, das heute nach dem Architekten *Cyrillushuset*, das Cyrillushaus, genannt wird, liegt genau in der axialen Verlängerung des Teiches, sodass sich *vice versa* vom Museum aus auch eine Bellevue in die kunstvolle Landschaft ergibt. Das Resultat ist fast schon ein Gegenkonzept zu den feierlichen Eingangssituationen mit ihren hochhinaufführenden Treppen. Doch das Gebäude vereint – nicht ganz untypisch für die national-romantische Ära – zu viele unterschiedliche Architekturstile um als endgültige Zäsur gelten zu können. Einmal ist da der massive Backsteinbau – Cyrillus Johansson blieb lebenslang der vom Deutschen Werkbund vertretenen Backsteinbaukunst treu; zum

[383] Ein Schema schwedischer Dachformen siehe: Takpåbyggnad [Format: PDF, Zeit: 16.10.2007, Adresse: http://www.svenskttra.org/byggbeskrivningar/createpdf.asp?Item=38&FileId=1038&FileTypeId=103&Doc=broschyr&Cid=931].
[384] CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 271; [http://www.varmlandsmuseum.se/content?page=227 (26.11.2007)]; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 30.
[385] Ebd.

anderen sind dort die auf chinesische Einflüsse zurückgehenden schweren Mauern, die geschwungenen Dächer, hochgehoben von vier spähenden Adlern, und die dekorative Behandlung der Dachtraufen, inspiriert durch seinen guten Freund, den Sinologen Osvald Sirén; und alles ist durchdrungen von einem schwedischen Neo-Klassizismus der 1920er-Jahre (Abb. 35).

Die bedeutenden architektonischen Werke schuf Cyrillus Johansson im zweiten und dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Schweden. Der auch als Stadtbaumeister in Södertälje tätige Johansson hatte sein eigenes Büro in Stockholm. Die Mietshäuser in Norr Mälarstrand, Villen in der Diplomatenstadt, das Lagergebäude von Vin & Spritcentralen im Stockholmer Stadtteil Vasastaden hat er entworfen und gemeinsam mit Ingenieuren, inspiriert von römischen Aquädukten, die Årstabron, die Årstabrücke, konstruiert. In das architektonische Repertoire der Nationalromantik mit dem dominierenden schwedischen Klassizismus integrierte er, wie viele seiner zeitgenössischen und vor allem viele großstädtische Architekten, auch Elemente des weltweiten architektonischen Erbes.

Das visuelle Erscheinungsbild des heutigen Museumskomplexes wird durch den 1997 realisierten und 1998 eingeweihten, heptagonalen Erweiterungsbau mit seiner roten Fassade und seinen Dimensionen – er ist dreimal so groß wie das *Cyrillushuset* – dominiert. Der Architekt Carl Nyrén (*1917) schuf ein Objekt moderner Museumsfunktionalität: mit einem großen Café, einem Hörsaal, vielfältigen Büroräumen sowie einer großen Halle für zeitweilige Ausstellungen.[386] Die Modifikationen dieses neuen Museumskomplexes mit der Präsentation värmländischer Kunst vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart sind auch ein Indiz für die sich stetig verändernden Forderungen und ästhetischen Bedürfnisse der Nutzer, Museumsbesucher wie auch des Museumspersonals.

[386] Siehe hierzu CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 271.

Alle vier nordischen Länder hatten bis zu den 1960er/70er-Jahren eine vergleichsweise überschaubare Anzahl an international renommierten Künstlern und es erscheint geradezu zwingend, dass diesen wenigen herausragenden Künstlern die Position von Nationalhelden zugestanden wurde und die meisten bis zum heutigen Tag verehrt werden. Diese Künstler prägten die kulturelle Identität ihrer Länder in reziproker Relation zu ihrer Anzahl und bestimmten das Bild moderner nordischer Kultur nur umso intensiver: Dem Konzept der extensiven wurde die intensive Kunst- und Kulturlandschaft entgegengesetzt.

Die Tradition, dass der Künstler seiner Heimatstadt sein Lebenswerk hinterlässt, wurde auch im 20. Jahrhundert in Skandinavien gepflegt. War das *Thorvaldsens Museum* noch im Geiste des Ateliers des Künstlers entstanden, wurden später die Ateliers mit Wohnungen und Grundstücken schließlich selbst zu Museumseinrichtungen. Die von Newhouse anhand der postum errichteten *Gipsoteca*, des *Thorvaldsens Museum* (eines vorhandenen Gebäudes, das entsprechend den Vorgaben des Künstlers umgebaut wurde) und Moreaus[388] institutionalisiertem Atelier konstatierten drei maßgeblichen Formate für das, von Newhouse als »monographisch«, von der Verfasserin dieser Arbeit als »autopoietisch« bezeichnete, gestaltete Museum, dienten auch im 20. Jahrhundert als Vorbild und erfreuen sich in Skandinavien (und Finnland) nach wie vor großer Beliebtheit.

Die individuelle Identität des Künstlers einschließlich seiner komplexen sozialen Bindungen wird zuvorderst von der nationalen kulturellen Identität als der initialen Basis für die weitere künstlerische Entwicklung determiniert. Durch die für die nordischen Künstler typische Assimilation avantgardistischer Kultur kommt es zu einer moderaten Annäherung der kulturellen Identitäten der nordischen Länder zuerst einmal an Europa; später weitet sich dieser Prozess dann auf Nordamerika und letztendlich auf den ganzen Globus aus. Den relativ wenigen Künstlern, die für diesen identitätsstiftenden Prozess des Grenzen überschreitenden Kulturaustausches stehen, wurde vorrangig ein Denkmal gesetzt. So stehen das *Munch-museet* und das *Zornmuseet* für postum errichtete Künstlermuseen; Gustav Vigeland und Carl Milles schwebte schon zu Lebzeiten ein im Sinne Gustave Moreaus institutionalisiertes Atelier vor; und allen Künstlern gemeinsam ist die Inszenierung ihres Nachruhmes bis zur Totalreflexion künstlerischer Existenz.

[387] Vgl. Kap. C.I.
[388] Siehe zum *Musée Gustave Moreau* NEWHOUSE 1998, S. 76,78 (mit Abb.).

D.II.3.1.1 Gallen-Kallelan Museo »Tarvaspää« • Espoo-Tarvaspää (Finnland) • 1913, 1961

Akseli Gallen-Kallela (1865–1931), einer der bedeutendsten Künstler der finnischen Nationalromantik, gestaltete und baute sein Studio und Wohnhaus in Tarvaspää in der Nähe der finnischen Hauptstadt Helsinki im Jahr 1911 bis 1913.[389] Gallen-Kallela illustrierte auch das finnische Nationalepos Kalevala von Elias Lönnrot, dessen erste Kalevala-Ausgabe 1835 erschien und das zentrale Werk für die entstehende finnische Nationalromantik war. Das Kalevala lieferte den Vertretern der finnischen Nationalromantik eine Vielzahl von Motiven und Gallén widmete sich bis zu seinem Tod meist Motiven aus der finnischen Mythologie. 1907 finnisierte er seinen Namen Axél Waldemar Gallén offiziell zu Gallen-Kallela. Hier stand seine Residenz *Kalela* bei Ruovesi Pate, die er in den 1890er-Jahren ebenfalls im Stil der finnischen Nationalromantik entwarf und erbaute.[390]

1909 brach er mit seiner Familie nach Britisch-Ostafrika, dem heutigen Kenia, auf und in den zwei Jahren seines Aufenthaltes entstanden rund 150 Bilder, die deutlich den Einfluss des französischen Expressionismus zeigen. Nach seiner Rückkehr entwarf und baute er dann die Atelier-Residenz, das burgartige Anwesen mit langem, tief heruntergezogenem, geschwungenem Dach und einem gedrungenen Turm mit Zinnen, *Tarvaspää*, nordwestlich von Helsinki. In den 1920er-Jahren widmete er sich wieder immer neuen Illustrationen zum Epos Kalevala. 1921 erschien die vom Kubismus beeinflusste »Koru-Kalevala« (Schmuck-Kalevala), seine »Suur-Kalevala« (Groß-Kalevala) blieb unvollendet. 1923 siedelte er mit seiner Familie in die USA über und ließ sich 1924 in der Künstlerkolonie Taos in New Mexico nieder. Selbst in der amerikanischen Wüste arbeitete er vor allem an Bildern zur finnischen Mythologie. Erst 1926 kehrte er nach Finnland zurück.

Im Jahr 1961 wurde *Tarvaspää* für die Öffentlichkeit als das *Gallen-Kallelan Museo* geöffnet. Das *Gallen-Kallelan Museo* liegt auf einem schönen landschaftlich reizvollen Grundstück an der Laajalahti Bucht an der Grenze von Helsinki und Espoo, nur zehn Kilometer vom Helsinkier Zentrum entfernt. Die Sammlungen vom *Gallen-Kallelan Museo* zeigen das umfangreiche Œuvre des Künstlers: Bilder, Zeichnungen, Grafiken, Skulptur, Plakate, Fotografien und Arbeiten von Angewandter Kunst zusätzlich zu seinen persönlichen Dokumenten und Korrespondenzen. Das Museum zeichnet Gallen-Kallelas erlebnisreiches Leben nach und gibt detaillierte Einblicke in seine verschiedenen Schaffensphasen und eine Präsenzbibliothek, die aus der Gallen-Kallelas Familienbibliothek hervorging, schafft einen zeitgenössischen literarischen Kontext. Die

[389] Siehe VIEREGG (Hg.) 1996, S. 165, 189; KARVONEN-KANNAS 2000; Akseli Gallén-Kallela (Ateneum, 77) Helsinki 1996, S. 163; ILVAS, Juha (Hg.): Akseli Gallen-Kallelan, sanan ja tunteen voimalle kirjeitä. A self-portrait in words.The letters of Akseli Gallen-Kallela (Kuvataiteen keskusarkisto, 3), Helsinki/Rauma 1996; vgl. Kap. C.II.7.

[390] Abb. siehe *Gallen-Kallelan Museo* [http://www.gallen-kallela.fi].

umfassenden Archive ermöglichen Forschern unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen tiefgründige Studien zu dem Künstler und seiner für Finnland so wichtigen Zeit der Nationalromantik. Das Konzept des Museums gründet sich auf den einzigartigen Standort des Museums, der die heterogenen Besucher dazu inspirieren soll, mit allen seinen Sinnen zu erfahren, zu lernen, und zu entdecken.

D.II.3.1.2 (Carl) Millesgården • Stockholm (Schweden) • 1950er/60er-Jahre

Carl Milles (1875–1955) war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der bedeutendste schwedische Bildhauer mit internationalem Ruf, er inspirierte und bereicherte vor allem die schwedische und amerikanische Bildhauerkunst.[391] Milles' impressionistischer Stil, er studierte unter anderem auch bei Rodin in Paris, wandelte sich in den 1920er-Jahren zu geometrisch-monumentaler Strenge. 1906 erwarb er auf der Insel Lidingö einen Baugrund, auf dem er 1908 sein Haus mit Atelier baute, das er vor und nach seinem Aufenthalt in Amerika bewohnte. Ab 1929 wurden die USA für zwanzig Jahre seine zweite Heimat. In den USA schuf er Denkmäler mit außergewöhnlichen Dimensionen, wie das Friedensmonument in St. Paul in Minnesota (1936) oder das Delaware-Monument in Wilmington in Delaware (1938).

In dieser künstlerisch erfolgreichen Periode, schon 1936, gründete das Künstlerpaar Milles die Stiftung »Carl och Olga Milles Lidingöhem« (Carl und Olga Milles Lidingö Heim), die nach ihrem Tod in den Besitz der Stadt Stockholm überging. *Millesgården*, der sich über eine Fläche von 18 000 Quadratmetern erstreckt, kann als ein gewachsenes Gesamtkunstwerk betrachtet werden: es ist eine lebendige Szenografie aus Terrassen, Treppen, Brunnen, Skulpturen und Säulen, eingebunden in die Diversität einer üppigen Vegetation und mit einer Bellevue von den hohen Herserudsklippen über die Bucht von Värtan. Das Haus, vom Architekten Carl M. Bengtsson (1878–1935) entworfen, wurde 1908 gebaut und in den folgenden fünfzig Jahren in Zusammenarbeit mit Carls Halbbruder Evert Milles (Architekt) wurde *Millesgården* kontinuierlich weiterentwickelt und erweitert. Im Zeitraum von 1911 bis 1913 wurde dem Ensemble ein Freiluftstudio als Flügel in Form einer Loggia hinzugefügt. In den 1920er-Jahren wurde der Südhang gestaltet, die mittlere Terrasse und das schmale Studio und der Skulpturengarten. Von 1931 bis 1950, als Carl Milles in den USA arbeitete, wurden die Bauaktivitäten unterbrochen und nach seiner Rückkehr nach Schweden fortgesetzt: es entstand die untere Terrasse mit monumentalen Repliken von freistehenden und Brunnenfiguren (Poseidon, Europa und Jona und der Wal), die sich im Original in Schweden, den nordischen Ländern und den USA befinden.

Carl Milles gehörte zu den skandinavischen respektive nordischen Architekten, Designern und Künstlern, deren Siegeszug in Amerika bereits in den frühen 1920er-Jahren begann, als einer der führenden finnischen Architekten des Jugendstils, Eliel Saarinen, in

[391] ROGERS 1948; WESTHOLM 1950; ABEL 1980; NYSTRÖM 1996, S. 138; Stockholm 2001, S. 144; SJÖLUND 2003, S. 237; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 63; siehe auch *Millesgården* [http://www.millesgarden.se/index.aspx?pageID=14 (26.11.2007)] (mit Abbildungen).

die USA ging, dort baute und lehrte. Unter seiner Leitung als Direktor (1932-1946) wurde die Cranbrook Academy of Art zur einflussreichsten Kunst- und Designschule des Landes. Die Basis für den enormen Erfolg der Nordeuropäer in Nordamerika wird in dem von Marquis Childs verfassten und 1936 publizierten Buch »Sweden – the Middle Way« deutlich: das schwedische Wirtschafts- und Sozialsystem avancierte jahrzehntelang zu dem Idealbild liberaler US-Amerikaner von einem sozialen Staatswesen. In dieser für Skandinavier äußerst positiven Atmosphäre war Carl Milles von 1931 bis 1950 Professor an der Cranbrook Academy of Art in Michigan und beeinflusste durch sein individuelles Schaffen und Lehrtätigkeit die künstlerische Entwicklung in den USA und *vice versa* bereicherte er die schwedische kulturelle Identität durch die in den USA gewonnenen Resultate kreativen Schaffens. Das gilt auch ganz direkt für die Artefakte: die von der Cranbrook Academy angelegte Carl Milles Sammlung mit Repliken von Milles' Werken ist später ein wesentlicher Part von *Millesgården*. Nach den für Europa so katastrophalen 1930er- und 40er-Jahren kehrte Carl Milles aus dem Land der Siegermacht in den 1950er-Jahren wieder zurück nach Schweden. Seine Werke waren mittlerweile in Amerika und den nordischen Ländern verstreut und sein Beitrag zur kulturellen Identität Schwedens nur sehr lückenhaft vorhanden. Doch mit den Repliken aus der Sammlung der Cranbrook Academy kann Carl Milles sein Gesamtkunstwerk, den *Millesgården*, vollenden und diese Totalreflexion künstlerischer Existenz kann unter den Aspekten sowohl eines selbstinszenierten Nachruhmes als auch der Konstituierung nationaler Identität betrachtet werden. Durch seine Themenwahl, so Poseidon und Europa aus der antiken Mythologie oder Jona und der Wal aus der christlichen Religion, steht der Bildhauer Carl Milles in der Tradition europäischen Kultur, die moderne schwedische kulturelle Identität durch sein Schaffen, sichtbar in Form des *Millesgården*, prägend.

D.II.3.1.3 Vigeland-museet og Vigelandsparken • Oslo (Norwegen) • 1947

Unter dem Aspekt des auswärtigen Renommees betrachtet, bildet der norwegische Bildhauer Gustav Vigeland (1869–1943) eine Ausnahme. Auch wenn Vigeland auf das Formenrepertoire der norwegischen und europäischen Kunst zurückgreift, er hatte in Kristiania, Kopenhagen und Paris studiert, erlangt er selbst nie europäische Geltung wie noch zuvor der überragende Bertel Thorvaldsen im dänischen oder etwa zeitgleich eben Carl Milles im schwedischen Königreich. Es scheint aber ein zwingendes Bedürfnis nach einem »ebenbürtigen Bildhauer« in Norwegen vorhanden gewesen sein, was dann auch den Vertrag erklären würde, den der norwegische Bildhauer Gustav Vigeland im Jahre 1921 mit der Stadt Oslo schloss: der Künstler würde der Stadt alle existierenden und zukünftigen Werke schenken und die Stadt ihm im Gegenzug ein Atelier und Wohnhaus bauen.[392]

[392] Zum *Vigeland-museet og Vigelandsparken* siehe VIEREGG (Hg.) 1996, S. 153f.; B. Wennberg/ J. Wikborg: Gustav Vigeland. Oslo 1975; Norwegen 2003, S. 90-92; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993, S. 27;

Die vom Architekten Lorentz Ree entworfene und schon als Museum geplante Vierflügelanlage mit vorkragendem Mittelbau und Mezzaningeschoss ist ein instruktives Exempel norwegischen Neo-Klassizismus (Abb. 36). Vom Turm des palastartigen Ziegelsteingebäudes hatte Vigeland eine freie Sicht nach Norden auf den Frogner-Park, dem heutigen Vigelandpark, sein letztes und großes Lebensprojekt. Das Farbschema des Interieurs wählte Vigeland selbst aus und arbeitete und wohnte zwanzig Jahre an diesem Ort. Nach Vigelands Tod im Jahr 1943 wurde seine Urne gemäß dem Wunsch des Künstlers im Turm platziert und seine Wohnung und sein Atelier in ein Museum verwandelt.

Der Weg durch die vielen Säle des 1947 eröffneten *Vigeland-museet* macht Vigelands Entwicklung vom expressiven, aber reduzierten Figurenstil der 1890er-Jahre, um 1900 macht sich dann seine intensive Beschäftigung mit englischer und französischer Sakralplastik der Gotik bemerkbar, bis zu dem wuchtigeren, schwereren und nach klassisch harmonischen Ausdruckformen strebenden Stil der Zwischenkriegszeit erfahrbar. Zu sehen sind die ungeheuere Anzahl von 1 600 Skulpturen, darunter auch zahlreiche Bildnisbüsten von Größen seiner Zeit wie Bjørnstjerne Bjørnson, Knut Hamsun und Henrik Ibsen, 12 000 Zeichnungen und 400 Holzschnitte; doch sein Haupt- und Lebenswerk ist das gewaltige Figurenensemble des Frognerparks bei Oslo.[393]

Der ehemalige Frognerpark und heutige *Vigelandsparken* ist der größte Park in Oslo. 212 Skulpturen sind entlang der Mittelachse aufgestellt und demonstrieren das menschliche Dasein in all seiner Diversität. Das Figurenensemble, dessen Zentrum durch eine Treppenanlage geformt und von einem siebzehn Meter hohen, aus steinernen Leibern gebildeten monolithischen Obelisken bekrönt wird, hat Urmythen der Menschheit zum Thema; der symbolische Charakter des Werkes verweist deutlich auf den nachhaltigen Einfluss, den das Höllentor Rodins auf Vigeland ausübte – gleichzeitig wird in dem Ensemble aber auch die Fortsetzung des floralen Ornamentalstils der Wikingerzeit auf anthropomorphe Skulpturen gesehen. Im Verlauf der fast vierzig Jahre andauernden Arbeiten wandelte sich Vigelands Stil, indem er von dem malerischen und unruhigen Ausdruck seiner Frühzeit zu einem mit naturalistischen Elementen angereicherten Neo-Klassizismus überging. Vigeland widmete sich ab 1924 dem Großprojekt Park,[394] doch erst 1950, sieben Monate nach seinem Tod, waren die meisten Werke am Platz. »Livshjulet«, schon 1934 entstanden, das Lebensrad aus einem Kranz von Männern, Frauen und Kindern, schließt das dramatische Thema des Parks in sich ein: die ewige Wiederkehr menschlichen Daseins, das unendlichen Band – ein spezifisches und Generationen übergreifendes Moment der nordischen Kunst, das so auch für Edvard Munch ein

---

[http://www.museumsnett.no/vigelandmuseet] (mit zahlreichen Abbildungen der Museumsinterieurs und des Parks).

[393] Der erstmals 1906 ausgestellte Entwurf, der zwanzig überlebensgroße Einzelfiguren und Gruppen sowie sechzig Reliefs vorsah, sollte zunächst in Oslo zwischen Parlament und Nationaltheater verwirklicht werden. Bis 1916 wuchs das Projekt jedoch so stark (auf über 100 Monumentalplastiken), dass man sich für das Terrain des Tørtberges auf Frogner entschied.

[394] Vigeland schuf alle Skulpturen in voller Größe aus Ton und Mitarbeiter meißelten sie in Stein bzw. gossen sie in Bronze.

elementares künstlerisches Thema war und sich dann im *Munch-museet* wieder findet.[395] Und auch dieses Konzept des »Kunstmuseums im Kunstpark« wird sich in modifizierter Art und Weise, dem Zeitgeist entsprechend, in Dänemark im *Louisiana Museum for Moderne Kunst* oder im *Nordjyllands Kunstmuseum* weiterentwickeln.

D.II.3.2 Reflexion des Œuvre als tradiertes Konzept

D.II.3.2.1 Zornmuseet • Mora (Schweden) • 1939

Die schwedische Kleinstadt Mora schien der ideale Ort für die Präsentation der Werke des schwedischen Malers, Bildhauers und Grafikers Anders Leonard Zorn (1860–1920) zu sein.[396] Zorns kräftiger Realismus mit impressionistischer Malweise und einer starken Farbigkeit hat seine Wurzeln in der nationalromantischen Vergangenheit und in seinem malerischen Werk dominieren Porträts, Freilichtakte und Darstellungen aus dem ihn umgebenen schwedischen Volksleben. Zorn, der Hauptvertreter der neueren schwedischen Malerei, in Mora geboren und dort auch lebend, plante selbst bereits um das Jahr 1910 die Einrichtung eines Museums. Als Zorn im Alter von sechzig Jahren starb, hinterließ er sein gesamtes Erbe dem schwedischen Staat mit der Auflage, ein Museum aufzubauen, in dem nicht nur seine eigenen Werke, sondern auch seine beträchtliche Sammlung an internationaler Kunst ausgestellt werden sollte.

Die Idee vom *Zornmuseet* in seiner Heimatstadt Mora nahm dann auch wirklich sichtbare Gestalt an.[397] Der bekannte schwedische Architekt Ragnar Östberg (1866–1945)[398] schöpfte für das rechteckige, 1939 eingeweihte Gebäude aus einem klassizistisch-nordischen und nationalromantischen Repertoire, das an seinen wohl berühmtesten Bau, an das *Stadshuset* in Stockholm erinnert. Der schlichte, ziegelsteinsichtige, zweigeschossige Bau, der von einem hohen Walmdach bekrönt wird, ruft Assoziationen zu den architektonischen Formen schwedischer Bildungsstätten wie Schulen oder Bibliotheken hervor (Abb. 37). Die charakterisierenden Merkmale des Museumsgebäudes, der Grundriss, die Anordnung der Räume, die Innenraumgestaltung, die Dimensionen, wesentlich durch die Kunstwerke bestimmt, das Tageslicht, das von der Seite in die Räume einfällt, schaffen ideale Bedingungen für Zorns Werke.[399] Das ganze Museum ist eine

[395] Siehe hierzu Kap. D.II.3.2.2.
[396] BOËTIUS 1954; SJÖLUND 2003, S. 27; NYSTRÖM 1996, S. 103; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 42; *Ausst.-Kat.*: Kat. München 1990; Kat. Genf 1983; Kat. Birmingham 1986; Zornsamlingarna, Fbl. Mus., [Mora] o.J.; siehe auch Zornmuseet [http://www.zorn.se/tyska/tysk_museet.html]; siehe zum Textilmuseum (1993) CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998, S. 356.
[397] [http://www.zorn.se/tyska/tysk_museet.html]: Die treibenden Kräfte hinter den Plänen einer Verwirklichung des Museums waren Emma Zorn und die erste Direktorin der Zornsammlungen, Professorin Gerda Boëthius.
[398] Zu Östbergs Œuvre siehe CORNELL 1965.
[399] Die innere Struktur hat sich verändert. Ebd.: »Das Gebäude wurde im Jahre 1982 auf der linken Seite mit einem gläsernen Treppenhaus erweitert, entworfen vom Architekten SAR Torbjörn Olsson und im Jahre 1996 wurde ein vom Architekten SAR Gunnar Nordström entworfener gewinkelter, gläserner Anbau eingeweiht. In diesem Anbau befinden sich der Empfang, die Bibliothek und Verwaltungsräume.«

adäquate Umsetzung einfacher und gerade darum typischer schwedischer Bauweise, die der schwedischen Mentalität entspricht, ohne Verblendungen des typischen schwedischen Baumaterials, ohne Ornamentik, sondern mit einer klaren Struktur. Das unprätentiöse *Zornmuseet* war Östbergs letztes Werk.

Das *Zornmuseet* beherbergt in erster Linie Anders Zorns eigene Werke: Ölgemälden und Aquarellen, Radierungen und Skulpturen aus Holz und Bronze. Aus Zorns umfassender Sammlung an Kunst und Kunsthandwerk sind die zeitgenössischen schwedischen Künstler Bruno Liljefors, Ernst Josephson und Alfred Wahlberg, von den älteren Meistern Jacopo Tintoretto, Giacomo Ceruti und Gustave Courbet zu sehen und auch zwanzig Grafiken Rembrandts werden gezeigt. Unter den ausgestellten Skulpturen befinden sich Werke von Christian Eriksson, Per Hasselberg und Auguste Rodin.

Anders Zorn ist in jener Zeit einer von Schwedens Künstlern, der auch international vor allem durch seine Porträtkunst Beachtung fanden. In dieser Gattung hatte er sein einzigartiges Talent, den individuellen Charakter einer Persönlichkeit abzubilden, zur Meisterschaft gebracht. Auch seine Radierungen zählen ebenso zu den bedeutendsten Werken schwedischer und internationaler Kunst. Die Schweden schätzten und schätzen besonders seine »folklivsmålningar«, die Malereien des Volksleben, die oftmals das arbeitsreiche Leben des einfachen Volkes schildern und so »ganz nebenbei« eine identitätsstiftende Funktion für die moderne schwedische Nation erfüllen.

D.II.3.2.2 Munch-museet • Oslo (Norwegen) • 1963

Konnten die Schweden Anders Leonard Zorn und sein Œuvre ergo das Museum »ganz nebenbei« als identitätsstiftende Institution und Architektur der schwedischen Nation auffassen, so hatten die Norweger mit ihrem Edvard Munch (1863–1944) und seinem Œuvre erst einmal so ihre Not.[400] Als Edvard Munch geboren wurde, gab es kein unabhängiges Norwegen und als das 1905 unabhängig gewordene Land Nationalhelden brauchte, konnte es sich des extremen Individualisten gar nicht bedienen. Edvard Munch widersetzte sich jeglicher politischer oder auch künstlerischer Einordnung, seine individuelle Identität mit dem breiten Spektrum stilistischer Möglichkeiten stand immer im Vordergrund eines lebenslangen Schaffensprozesses. Edvard Munch kreierte eine eigene Formensprache, die von der europäischen Kunstszene partizipierte und *vice versa* auf die europäische und internationale Kunst eine große Ausstrahlungskraft ausübte. Nach seinen Erfolgen und Ehrungen, die in Deutschland begannen und sich später in ganz Europa einstellten, avancierte Edvard Munch auch in seiner Heimat Norwegen zum Heros der modernen Kunst; aber erst dann begann die fast schon mit einer Hysterie einhergehende Aufholjagd der jungen norwegischen Nation – mit Edvard Munch als Symbol gehörte sie zum avantgardistischen Europa, zumindest auf künstlerischen Gebiet.

[400] Zum *Munch-museet* siehe v. a. Kat. Oslo 1998; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993, S. 37; VIEREGG (Hg.) 1996, S. 152f.

Als Edvard Munch am 23. Januar 1944 im Alter von achtzig Jahren starb, hinterließ er der Stadt Oslo seinen gesamten künstlerischen Nachlass. Munchs großzügiges Geschenk umfasste ca. 1 100 Gemälde, 3 000 Zeichnungen und Aquarelle, 18 000 grafische Blätter und sechs Skulpturen, außerdem lithografische Steine, Platten für Holzschnitte und Radierungen sowie eine umfangreiche Sammlung mit Notizen, Büchern, Zeitungsausschnitten, Fotografien und anderen Dokumenten. Gleichzeitig schenkte Munchs Schwester Inger der Stadt Oslo einige Gemälde, Zeichnungen und die ausgesprochen umfangreiche Korrespondenz des Künstlers.

Zu Lebzeiten hatte Munch zwar häufig betont, dass seine Kunstwerke ein Ganzes darstellten, doch enthielt sein Testament keinerlei Bedingungen, die ein eigenes Museum für die Sammlungen forderten. Aber die Stadt hatte mit dem *Vigeland-museet og Vigelandsparken* schon bewiesen, und Munch hatte das höchstwahrscheinlich registriert, dass sie eine derartige Herausforderung meistern konnte. Bereits 1937 schlug der Direktor der *Nasjonalgalleriet* in Oslo Jens Thiis im Kontext mit der Erweiterung der *Nasjonalgalleriet* vor, auf Tullinløkken ein Museum für die Kunstwerke von Edvard Munch zu bauen. Kein geringerer als Munch persönlich lehnte dieses Projekt mit der Begründung ab, dass dort seine großen monumentalen Arbeiten nicht genügend Platz finden würden. Der 1945 gegründete Vorstand der Kunstsammlungen der Stadt Oslo empfand den Bau eines autonomen Museums für den Nachlass von Munch als wichtigste Verpflichtung, denn dies sei der einzige Weg, die enormen Schätze für die Nachwelt zu sichern und der Bevölkerung der Stadt und der ganzen norwegischen Nation zugänglich zu machen. Bereits 1946 beschloss das Stadtparlament in Oslo den Bau eines *Munch-museet*, realisiert werden konnte das ambitionierte Projekt aber erst in den 60er-Jahren.

Ein Primat kam der Standortwahl des Museums zu und der erste Direktor der Städtischen Kunstsammlungen Johan H. Langaard schrieb dazu den Aufsatz »Das ideale Munch-Museum«, der die Grundlage für die weitere Standortdiskussion bildete. Darin plädierte er auch für das Konzept, dass das *Munch-museet* »nicht nur ein reiner Ausstellungsort sein sollte, sondern eine nationale und soziale Aufgabe als Bildung vermittelnde Kulturinstitution übernehmen müsse«[401]. Der Komplexität dieses Bildungskonzeptes entsprach die Komplexität der Standortwahl: das Areal gegenüber dem *Vigeland-museet*. Die Argumente für diesen Standort waren vielfältig und reichten vom Anspruch an ein Gebäude an dieser Stelle, das »sowohl in Bezug auf die Regulierung als auch die architektonische Ausformung von hoher ästhetischer Wirkung« sein und einen »positiven Beitrag zum Stadtbild« darstellen müsste bis hin zur Nähe zum Stadtmuseum, *Vigeland-museet* und zum Skulpturenpark auf Frogner (*Vigelandsparken*), die eine positive Ausstrahlung auf den Publikumszuspruch hätten.[402]

Allerdings kam bei diesem Konzept des Standortes für »das ideale *Munch-museet*« auch vehementer Zweifel auf und der damalige stellvertretende Bürgermeister Rolf Hofmo schlug ein Gebiet im Osten der Stadt auf Grünerløkka am östlichen Ufer des Flusses

[401] Kat. Oslo 1998, S. 9.
[402] Siehe zu den letzten beiden Abschnitten einführend ebd., S. 8-10.

Akerselva vor. Das Argument für diesen Standort lautet, dass ein Museum in diesem Stadtteil eher »den Vorstellungen und sozialen Auffassungen von Edvard Munch« entsprechen würde als in einem Milieu, dem er sich Zeit seines Lebens widersetzt hatte. Nachdem diese Idee wegen der prognostizierten hohen Kosten keine Zustimmung fand, wurde der schließlich realisierte Vorschlag der Errichtung des Museums im südlichen Teil des Stadtteils Tøyen (auf einem städtischen Grundstück) geäußert.

Gemäß der jüngeren Schwester Edvard Munchs Inger äußerte sich der Künstler nie zu dem Standort eines künftigen *Munch-museet* und trotzdem sprach sie sich (quasi als Stellvertreterin Munchs) für den heutigen Standort aus:

»Meiner Meinung nach, und mein Bruder hätte diese Auffassung sicher geteilt, sollte das Museum in Tøyen liegen. Unser Milieu war von Kindertagen an Tøyen und die nähere Umgebung. In den dortigen Museen waren wir alle zu Hause. Mein Vater hatte seine Praxis in der Nähe von Tøyen und war gern mit gewöhnlichen Leuten, Arbeitern und Soldaten, zusammen. Diese Haltung hatte mein Bruder geerbt […] Meinem Bruder gefiel es nicht im Westen der Stadt. Er sagte einmal zu mir, daß er den Kauf des Anwesens Ekely bereue. Wir sprachen nie über die Lage eines Museums, aber ich bin überzeugt, daß er es dort nicht haben wollte.«[403]

Für das *Munch-museet* in Tøyen lud die Stadt Oslo im November 1953 norwegische Architekten zu einem Wettbewerb ein, erneut wurde das Konzept von Langaard für »das ideale *Munch-museet*« zugrunde gelegt. Dieses Projekt von nationalem Rang weckte riesiges Interesse und im Mai 1954 konnte die Wettbewerbsjury aus fünfzig Entwürfen die Gewinner wählen. Die Architekten MNAL Gunnar Fougner (1911–1995) und Einar Myklebust (*1922) erhielten den ersten Preis für einen Museumsentwurf, der sich nach Meinung der Jury durch eine harmonische Anpassung an das Terrain und die gute Lösung des engen Kontaktes zwischen den Ausstellungsräumen und dem Veranstaltungssaal auszeichnete; »der Gedanke der Volksaufklärung« hatte sich im Entwurf materialisiert und wurde entsprechend honoriert.

Im Anschluss an den gewonnen Wettbewerb begaben sich die Architekten auf Reisen, um moderne Museumsgebäude zu studieren. Darunter war auch das *Kröller-Müller Museum* in Otterlo (Niederlande), das von einem Zeitgenossen und Freund Edvard Munchs Henry van de Velde entworfen wurde. Nach der Rückkehr der Architekten nach Olso wurde ein Testgebäude auf dem Grundstück errichtet und die Experimente mit der Beleuchtung, Materialien und verschiedenen Trennwandkonstruktionen folgten. Unter dem Generalunternehmer Thor Furuholmen A/S. begannen schließlich im Jahr 1960 die Bauarbeiten für das Museum.

Hundert Jahre nachdem der Künstler geboren wurde, am 29. Mai 1963, fand die feierliche Einweihung des *Munch-museet* in Tøyen statt.[404] Das Museumsgebäude weist eine moderne Stahlbeton-Skelettkonstruktion auf, dessen Sichtflächen mit Kunststeinplatten verkleidet sind. Insgesamt stand dem Museum zum Zeitpunkt seiner Eröffnung eine Ausstellungsfläche von ca. 1 150 Quadratmetern zur Verfügung. Die

[403] Inger Munch zit. nach ebd., S. 10.
[404] Ebd., S. 11: »Die Baukosten in Höhe von 7.700.000 Kronen wurden durch den Überschuss aus dem Betrieb der städtischen Kinos gedeckt.«

Architekten beabsichtigten, sowohl einen architektonischen Rahmen als auch Ausstellungsräume zu schaffen, die die Blicke der Museumsbesucher auf die Kunstwerke lenken. Der öffentliche Bereich, auf dem jeweils ein Teil der einmaligen Munch-Sammlung präsentiert wird, basiert auf einer offenen Grundrisslösung mit beweglichen Trennwänden, die variable Ausstellungskonzepte ermöglicht. Über Lichtkuppeln wird das Tageslicht in den Innenraum geleitet, darüber hinaus wurden große Glasscheiben mit einem einfachen Verdunklungssystem für eine angepasste Beleuchtung in die Wände eingesetzt. Von Beginn an war der Raum für Büros im Verhältnis zu den Restaurierungswerkstätten sehr gering bemessen. Ferner beherbergte das Museum eine Bibliothek, ein Fotoatelier, ein Restaurant, eine Hausmeisterwohnung und ein möbliertes Zimmer für einen Stipendiaten. »Diejenigen, die in den 1950er-Jahren die Konzepte und Pläne ausarbeiteten, konnten sich nur schwer vorstellen, welcher Bedarf in einer international ausgerichteten Institution mit großen Ausstellungen im Ausland, mit dem Besuch vieler Forscher aus verschiedenen Ländern und vor allem aufgrund der zunehmenden Anforderungen an eine verantwortliche Aufbewahrung der Kunstwerke, einschließlich Diebstahlsicherung, entstehen würde. Dazu hatten Kürzungen des Budgets in der Bauzeit auch noch zu der Verwendung von minderwertigen Materialien und technischen Anlagen geführt und mangelhafte Wartungsarbeiten taten ein Übriges: doch eine Renovierung des alten Gebäudes genügte nicht mehr. Die Anstrengungen, Mittel für eine Erweiterung des Gebäudes zu beschaffen, begannen schon frühzeitig.«[405] Nachdem die Entscheidung für eine Museumserweiterung feststand, wurden die Architekten Gunnar Fougner und Einar Myklebust des Museums kontaktiert und eine lange Zeit der Planung und Akquisition folgte, bis schließlich im Jahr 1992 der Erweiterungsbau des *Munch-museet* eingeweiht wurde.[406]

In dem Erweiterungsbau des Munch Museums befinden sich die grafische Abteilung, eine moderne Fotoabteilung und eine neue 22 000 Titeln umfassende Forschungsbibliothek, in die Munchs Privatbibliothek integriert wurde. Für die kostbaren Gemälde wurde ein neues Magazin im Untergeschoss eingerichtet. Die neue Eingangshalle stellte die auffälligste Neuerung dar. Ein Glasdach verbindet Alt- und Neubau und schafft einen hellen, offenen Raum – ein mit Grünpflanzen verziertes Atrium. Insgesamt hat sich die Ausstellungs- und Arbeitssituation im *Munch-museet* schon durch den Neubau enorm verbessert, aber gleichzeitig wurde das 1963 eröffnete Gebäude komplett renoviert und ein neuer Pavillon als Haupteingang für das *Munch-museet* geplant (Abb. 38). Interessanterweise stellte ein ausgesprochen günstiger Sponsorvertrag mit dem japanischen Unternehmen Idemitsu Kosan Co Ltd. die Renovierung und Bauarbeiten an diesem nationalen Monument sicher und verdeutlicht den Wandel im Umgang mit den nationalen Identifikationssymbolen und dem nationalen Selbstverständnis. Das frühere Gemäldemagazin im Untergeschoss ist für die Museumspädagogik, hauptsächlich für Kinder und Jugendliche, umgestaltet worden und verfügt über ein kleines Auditorium,

[405] Ebd., S. 11
[406] Details siehe ebd., S. 16.

Seminarräume, Toilettenanlagen für Kinder und sogar über eine Küche. Dem Eingangsbereich ist ein Pavillon hinzugefügt worden, der die praktischen Bedürfnisse und Anforderungen eines modernen Publikums berücksichtigt: Informationstresen, Garderoben, Museumsladen und Café.

Die Glasfassade gewährt ungehinderte Einblicke ins Innere und sie führt gleichzeitig einen Dialog mit der Natur, indem sich in ihr der Park widerspiegelt. Das Motiv der Bäume mit Ästen und Blättern wurde in den Säulen und Wölbungen des Pavillons wideraufgegriffen, während die Außenanlage mit ihrer strengen Ausformung den Weg zum Œuvre und den unzähligen Artefakten eines zum nationalen Symbol gewordenen Künstlers weisen soll.

D.II.3.2.3 Alvar Aalto –museo • Jyväskylä (Finnland) • 1973

Im 20. Jahrhundert erreicht dieser Museumstyp seine Kulmination mit dem *Alvar Aalto –museo* in Jyväskylä.[407] Es ist ausschließlich, ganz im Sinne von Moreaus institutionalisiertem Atelier, der Künstlerpersönlichkeit Alvar Aaltos gewidmet. Es wird nicht nur das breite Spektrum seiner Arbeiten als Designer, Architekt, Künstler und Handwerker, und ein umfassender Überblick über sein Lebenswerk präsentiert, sondern die Totalität einer Persönlichkeit in ihrer Zeit dargestellt. Der historisch oder geografisch sonst eher unscheinbare Ort wurde mit Bedacht gewählt: in der Kleinstadt Jyväskylä hatte Aalto sein erstes Büro eröffnet, mit seinen Bauten aus den 1920er und 1950er/60er-Jahren hatte er wesentlich das neue Stadtbild geprägt und sein Œuvre würde kaum in ein besser passendes Umfeld in unmittelbarer Nähe zu einem ebenfalls von ihm entworfenen Museumsbau, dem Museum für Finnische Geschichte, integriert.

Nach einer anderen Kategorisierung kann das Museum dem Typus »Das nordische Kunstmuseum als Thema[408] – ein nordisches Gesamtkunstwerk« zugeordnet werden. Marcel Duchamp war der erste Künstler, der so ein »autarkes«, wenn auch nur konzeptuelles, Museum schuf. Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts erhielten Künstler immer wieder mal die Möglichkeit, ein Museum zu gestalten, oft mit unbefriedigenden Resultaten.[409] So entwickelte in jüngerer Vergangenheit der US-amerikanischer Maler, Bildhauer und Objektkünstler Frank Stella (*1936) Konzepte zur Gestaltung musealer Architektur, aber nur ein Privatmuseum für Lateinamerikanische Kunst des 20.

---

[407] Kat. Jyväskylä 1982; FLEIG 1999, S. 89f; siehe auch: Jyväskylä arkkitehtuurikartta | architectural map guide, hrsg. v. Jyväskylän kaupunki, o. O. 2003; sowie zu Aaltos Œuvre siehe: Kat. Jyväskylä 1992; FLEIG 1999; JOKINEN, MAURER (Hg.) 1998; NERDINGER (Hg.) 1999; KUHLMANN (Hg.) 1999; FRAMPTON 1992, S. 192; MIKKOLA 1992; Kat. [Helsinki] 2003; PELKONEN [2008].

[408] NEWHOUSE 1998, S. 103: Die Bezeichnung »Das Museum als Thema« stammt von Kynaston McShine, Kustode am MoMA. Beispiele für »Das Museum als Thema« siehe Newhouse 1998, S. 104-136.

[409] LAMPUGNANI 1999, S. 15: »All diese neuen Museen sind meist schöne, bemerkenswerte Bauwerke, aber, wie alle Kunst, feindlich gegen ›andere‹ Kunstarten. […]« (Markus Lüpertz, 1984); NEWHOUSE 1998, S. 103: »Wenn man ihnen[den Künstlern] die Chance gibt, ein Museum zu gestalten, entwickeln Künstler fast immer eine Fortführung ihrer eigenen Arbeit. […]« Ellsworth Kelly bestätigte dieses Prinzip, indem er fragte: »Welcher Künstler würde seine Kunst im Museum eines anderen Künstlers ausstellen wollen? «

Jahrhunderts wurde 1997 in Buenos Aires, Argentinien, realisiert.[410] Auch wenn der Finne Alvar Aalto als avantgardistischer Künstler ganz neue Konzepte für Museen schuf, so sah er sich selbst nicht in erster Linie als Künstler, sondern als Architekt und Designer, der ästhetische und funktionale Ikonen der Museumsarchitektur realisierte. Ein Kunstmuseum war für ihn nicht nur ein Konzept, sondern ein reales Gesamtkunstwerk und das bedeutete, dass er neben dem architektonischen Gebäude auch das Interieur kreierte. Aalto vollzieht in seinen Bauten die Synthese der Paradigmen finnischer Architektur, wie den zentralen multifunktionalen Raum des finnischen Bauernhauses, und andererseits des Modernen Bauens wie die funktionale Bauphilosophie des Bauhauses mit dem Resultat einer zwar individuell geprägten Formensprache, die jedoch aus dem Repertoire finnischer kultureller Identität und der internationalen Architektur schöpft und die von finnischen, europäischen und amerikanischen und international tätigen Architekten assimiliert wird.

Die Gesellschaft für das *Alvar Aalto –museo* wurde im Jahr 1966 in Jyväskylä mit dem Ziel gegründet, ein Konzept für die Einrichtung und Instandhaltung des Kunstmuseums in Jyväskylä zu erarbeiten. Mit der architektonischen Ausformulierung des Kunstmuseums beauftragten sie »ihren Lokalmatadoren«, den berühmtesten Architekten und Designer Finnlands, der in jener Zeit auch schon in einem Atemzug mit Gropius, Mies van der Rohe oder Le Corbusier genannt wurde – »ihren« Alvar Aalto. Aalto selbst missfiel die Idee, ein Museum zu entwerfen, das seinen Namen tragen und nur seinen eigenen Arbeiten gewidmet sein sollte. Schließlich lenkte er aber mit der Bedingung ein, dass das Museum ein Archiv und ein lebendiges Institut für Kunst werden sollte. Alvar Aaltos Entwürfe für das Museum wurden im Herbst 1971 abgeschlossen, das Gebäude wurde in einer Bauzeit von zwei Jahren errichtet und schließlich 1973 eingeweiht. Seit 1979 ist das Museum im Besitz der Stadt Jyväskylä. Im Augenblick enthält das Museum mehrere verschiedene Sammlungen und es gibt kontinuierlich organisierte Kunst- und Architekturausstellungen. Und selbstverständlich wurde die permanente Alvar-Aalto-Ausstellung Realität, als gelte es, das Zitat von Alvar Aalto aus einem Vortrag bei der Gesellschaft für Architektur in London von 1950 zu erfüllen: »What I think about architecture you can see in my work, and what I say you can just forget.«[411]

Das Gebäude ist an einem hölzernen Abhang auf mehreren Ebenen gelegen. Das 760 Quadratmeter große Erdgeschoss umfasst neben dem Eingangsfoyer, einem kleinen Ausstellungs- und Vorlesungsraum, auch ein Café, Büros und Speicher- und Restaurierungsräume. Ein großer Ausstellungsraum dominiert das erste Obergeschoss, welches ferner einen Eingang für den Service-Verkehr und einige technische Räume

[410] NEWHOUSE 1998, S. 127-129. Zu weiteren Museumsprojekten von Frank Stella siehe NEWHOUSE 1998, S. 119-126; nicht realisierte Konzepte/Entwürfe: Kunsthalle Herzogingarten, Dresden, Deutschland, 1992 (S. 124-126); Desert Museum, Israel, 1992 (S. 122f.); Groningen Museum – Galerie Alter Meister, Groningen, Niederlande, 1992 (S. 120f.).

[411] Alvar Aalto, lecture at the Architectural Association, London 1950, zit. nach Fbl. »alvar aalto architect. The complete architectural works of Alvar Aalto«, *The quotations are from Alvar Aalto in his Own Words 1997, edited and annotated by Göran Schildt, translated by Timothy Binham (Dt. Übers. d. Verf.: »Was ich über Architektur denke, könnt ihr in meiner Arbeit sehen, und was ich sage, könnt ihr sofort vergessen.«); MIKKOLA 1992, S. 17, Aaltos häufige Erwiderung auf theoretische Fragen war: »Ich antworte, indem ich baue.«

aufweist (Abb. 41). Die Hausmeister-Ebene und das von der Künstler-Gesellschaft genutzte Studio sind auf der Rückseite des Gebäudes platziert. Die nicht rechtwinklige Grundrissform des gesamten Gebäudes und der großen Ausstellungshalle erlauben mithilfe eines Trennwandsystems unterschiedliche Raumkonstellationen – nur zwei Innenwände sind fixiert, während die restlichen Flächen frei unterteilt werden können. Mehrere Ausstellungen können dort zur gleichen Zeit organisiert werden und dennoch bleibt der Eindruck des kontinuierlichen Raumes gewahrt.

Die dominierende Farbe im Interieur ist weiß und das natürliche Licht von den drei Oberlichtern wird von diagonalen Oberflächen in den Ausstellungsraum als indirektes diffuses Licht reflektiert. Künstliches Licht ist flexibel durch Spotlights auf Kontaktschienen handhabbar. Im oberen Bereich der großen Ausstellungshalle gibt es eine für Aalto charakteristische Besonderheit: naturfarbene Kieferleisten, als Rippen angeordnet, beschreiben eine freie und gewellte Form und definieren so den Abschluss der Wand. Die freie architektonische Form und geneigte Wand erinnert an Aaltos Finnischen Pavillon für die Weltausstellung in New York 1939, nur dass hier keine Ausstellungsgegenstände angebracht werden, sondern dass es ein formal ästhetisches Detail und architektonisches Prinzip ist: Verringerung der Deckenhöhe und gleichzeitige optische Abgrenzung einer Nische, in der sich die Sammlung von Aaltos Produktdesign befindet; und nicht zu vergessen die atmosphärische Wirkung von Licht und Schatten, die durch das flächige Raster der hellen Kiefernleisten vor dunklem Hintergrund entsteht. Der helle Holzton korrespondiert mit dem sonst fast weißen Ausstellungsraum, dessen schlichte Eleganz unterstreichend, und das Relief der Wand verändert sich, die Qualität und Individualität des Materials betonend, mit der Veränderung des Lichts.

Variationen des ästhetischen Spiels mit Licht und Schatten finden sich auch an der Fassade: über der weiß verputzten Sockelzone beginnt das Raster aus weißen, horizontal angeordneten Ziegelsteinen, auf denen sich vertikal angeordnete Keramikrippen mit einer weißen Lasur befinden (Abb. 39, 40). Noch größer ist die Verwandtschaft zum Innenraum bei den Fensterverkleidungen, die funktional der indirekten Beleuchtung des Innerraumes dienen: weiß gestrichene Holzrippen vor dem dunkler erscheinenden Hintergrund der Fenster sind so angeordnet, das ein lebendiges Spiel einer sich optisch öffnenden und schließenden Fassade entsteht, wenn der Besucher sich um das Gebäude herum bewegt oder wenn sich mit den natürlichen Tages- und Jahreszeiten das Sonnenlicht wechselt.

Das Außengelände, die gesamte Fläche des Gebäudes einschließlich aller Ebenen umfasst annähernd 1 730 Quadratmeter und ein Volumen von 7 500 Kubikmeter, hat Aalto selbstverständlich auch mit in den Entwurf, der Begriff Gesamtkunstwerk erhält hierdurch noch einmal seinen nordischen Akzent, einbezogen – so konzipierte er an der gegenüberliegenden Seite des Museums einen kleinen Wasserlauf, der in ein Bassin fließt – eine Hommage an die tausend Seen Finnlands. Diese Idee findet sich Jahrzehnte später

beim *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) von Steven Holl in Helsinki wieder und möglicherweise ist es dann auch eine Reminiszenz an Alvar Aalto.[412]

D.II.4 Moderne. Die dänischen Museumsikonen des 20. Jahrhunderts

Bei der Entwicklung einer neuen Architektur für die modernen Kunstmuseen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts, die die vielfältig miteinander verbundenen funktionalen und symbolischen Aspekte visualisiert, kam Nordeuropa eine Schlüsselstellung zu. Diese erwuchs sowohl aus dem politischen und gesellschaftlichen Modell des Wohlfahrtsstaates, einem schon seit den 20er-Jahren in allen vier Ländern sich stabilisierenden, kontinuierlichen Prozess, als auch aus der besonderen historischen und topografischen Situation in Europa und darüber hinaus in der westlichen Hemisphäre.

D.II.4.1 Louisiana. Moderne Pavillons in einem Landschaftspark

D.II.4.1.1 Entstehungsgeschichte. Die Vision von Knud W. Jensen

»Mein Louisiana-Leben« ist der Titel einer Monografie über das Museum für zeitgenössische Kunst, die von dessem geistigem Schöpfer, Patron und Direktor Knud W. Jensen geschrieben wurde, und gleichzeitig ist dieses Buch die Autobiografie eines modernen dänischen Kunstmäzens. Jensen wuchs in einem Elternhaus auf, in dem er eine große Freiheit genoss und seit frühester Jugend mit Kunst, humanistischem Gedankengut und euphorischer Sammelleidenschaft in Berührung kam. In der väterlichen Bibliothek, in der Welt der Bücher, Bilder und Musik, hinterließen bei dem jugendlichen Jensen neben den Büchern von Rabelais und Edgar Allan Poe die von Pantagruel beschriebene »Thelema-Abtei« einen unauslöschlichen Eindruck. In dem fiktiven Kloster mit seinen humanistischen Idealen lebten Männer und Frauen; lesend, schreibend, singend, musizierend, viele Sprachen sprechend, bewegten sie sich frei nach dem Motto: »Tu, was du willst, denn freie und aufgeklärte Menschen haben von Natur aus Instinkt und Ansporn, der sie immer zu tugendhaften Handlungen treibt.«[413]

Jensens Interesse galt nicht den »für Generationen die Höhepunkte bürgerlicher Kultur« darstellenden historischen Werke, sondern in erster Linie der Kunst des eigenen Jahrhunderts »in allen ihren Ausdrucksformen«.[414] Eine der Ursachen des frühen Interesses für Bildende Kunst seiner Zeit war die Bekanntschaft mit dem Medizinstudenten und Maler Poul Hedegaard. Jensen begann Ausstellungen und Museen zu besuchen und Bücher über zeitgenössische Kunst zu lesen. Auch wurde an Jensens Schule, nachdem zwei Lehrer den Verein »Kunst in der Schule« gegründet hatten, eine Reihe von Ausstellungen

[412] Siehe hierzu Kap. E.I.3.
[413] JENSEN 1991, S. 33.
[414] Ebd., S. 34.

moderner Kunst gezeigt. Gemälde von Lundstrøm, Stevn, Høst, Rude, Scharff und Søndergaard hingen an den Wänden und die Lehrer ebneten den Schülern den Zugang zu den Bildern. Der selbstverständliche Umgang mit niveauvollen Bildern entwickelte eine tiefe Beziehung zur Bildenden Kunst, die Jensens ganzes Leben lang währen sollte. Sein Vater schickte ihn als jungen Mann auf Auktionen, um sich die Schätzpreise geben und den Zustand der Exemplare prüfen zu lassen, sowie in die Antiquariate, um Kataloge zu sammeln und die darin enthaltenen Preise mit den Preisen zu vergleichen, die er selbst auf Auktionen gezahlt hatte.[415] Neben der Büchersammlung, die von einigen der ersten dänischen Bücher bis zur Zeit Johannes V. Jensens und Knud Hamsuns reichte, verfügte sein Vater auch über eine Gemäldesammlung, die mit Werken der fünischen Malerschule der Jahrhundertwende endete. Diese sollte die initiale Sammlung für *Louisiana* werden, auch wenn sie ebenso wie die Büchersammlung später von Jensen veräußert werden musste.

Seine Mutter bewegte ihren Sohn Knud nach dem Abitur, einige Jahre im Ausland zu leben und es folgte der »lange[…] Freiheitsrausch« in Lausanne, wo er nebenbei Französisch und Kunstgeschichte studierte.[416] Dieser Rausch endete jäh, denn nach dem Tod des Vaters 1944 übernahm er das Familienunternehmen, einen Käse, Kasein und Milchpulver exportierenden Konzern mit einem damals vermutlich nicht öffentlich gemachten Ziel: »Mein Einsatz sollte nicht in Studien oder Forschung bestehen, sondern ich wollte die Mittel, die ich in der Geschäftswelt zuwege brachte, für einen Einsatz in der anderen Welt brauchen, mit der ich mich verbunden fühlte.«[417] Schon 1945 gründete Knud W. Jensen zusammen mit Ole Wivel den Wivel-Verlag.[418] Die Kunstsammlung seines Vaters erweiterte er mit Werke der abstrakten Malerei, hing sie in den Büros und der Kantine seines Unternehmens auf und trug diese Idee mithilfe des Vereins »Kunst am Arbeitsplatz« in über vierzig Firmen in Kopenhagen. Der Verein kaufte Kunstwerke[419] von dänischen Künstlern, die, dem zeittypischen didaktischen Konzept, eine lebendige Beziehung zwischen Kunst und Arbeiter herzustellen, in Arbeiterkantinen und in ähnlichen öffentlichen Räumen als Wanderausstellungen gezeigt wurden. Zu diesem Zeitpunkt war Knud W. Jensen noch ein »Sammler in kleinem Maßstab und Mitherausgeber einiger Kunstbücher, darüber hinaus war [sein] Name in der Kunstwelt unbekannt.«[420] In seiner Initiative fühlte er sich noch bestätigt durch die in den 1950er-Jahren am *Statens Museum for Kunst* bestehende Situation, die der modernen Kunst kein Forum bot: »Das Museum sollte offenbar nichts anderes sein als eine überfüllte Schatzkammer im erhabenen

[415] Ebd., S. 36. »Fast seine ganze Sammlung war durch Th. Johansen erworben worden, oft auf Auktionen anderer Sammler und nicht selten unter martialischen Kämpfen, wenn es galt, sich ›gewisse Treffer‹ zu sichern, die eine Sammlung nach Ansicht meines Vaters haben mußte, damit sie ›Atmosphäre‹ bekam. Er hatte sich ein langes Leben hindurch ein solides bibliophiles Wissen erworben, aber in erster Linie war er ein passionierter Leser.«
[416] Ebd., S. 37.
[417] Ebd., S. 38.
[418] Der Wivel-Verlag begann mit der Publikation von Kunstbüchern, Schriften von Klee, Kandinsky und Juan Gris und Büchern über Seurat, Josephson und Aksel Jørgensen.
[419] JENSEN 1991, S. 12. Für die vielen Wanderausstellungen des Vereins kauften sie meist junge Kunst.
[420] Ebd., S. 11.

Tempelstil des 19. Jahrhunderts. Man ging andächtig durch das Portal und stieg die olympische Marmortreppe hoch, begleitet von einem misstrauischen Blick des pompösen Türwächters in Dreieckshut und rotem Umhang mit Goldtressen.«[421]

Jensen formulierte seine Vision eines Museums für zeitgenössische Kunst, eine noch vage Konzeption für *Louisiana*, zum ersten Mal 1952 in einem Radiointerview in Kopenhagen. Der damalige Direktor des *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen hatte vor der aktuellen Situation resigniert und die Frage nach der Zukunft des Museums wurde eine Frage des öffentlichen Interesses. Knud W. Jensen wurde für die Gesprächsrunde eingeladen und da er nicht sonderlich mit dem Museum beschäftigt war, besuchte er es vor dem Interview erneut, um sich eine Meinung zu dem Thema bilden zu können:

»And I was dumb-founded. It was a true horror cabinet, very much the nineteenth-century bourgeoisie's, exaggerated view of its own importance, manifested in the transcendent value of the art it prized. It was a real art temple – huge, fat columns, a broad forbidding marble staircase, rows and rows of plaster busts, dark alcoves.[…]«[422]

Auch während des Interviews begann er, das Museum als ein Relikt vergangener Zeiten zu kritisieren. Auf die Frage des Journalisten, was er vorschlagen würde, folgte Jensens Eingebung:

»[…] that they ought to move out into the museum's large park, get a good architect, build a low pavilion, which not too high ceilings and good lighting, and move all the modern stuff out there. The main thing was to make it inviting, so that all the people who walked through the park […] would have an oasis in the park.«[423]

Auf diese Äußerungen, aus der man das noch vage Konzept für *Louisiana* heraushört, folgten erst einmal empörte Reaktionen, mit dem Tenor, »dass man doch nicht die grünen Flächen der Stadt schänden könne«.

Jensen war von seiner eher spontanen Idee, ein Museum für moderne Kunst in einem Park zu errichten, wohl selbst am meisten fasziniert; der ständige Wanderzirkus durch die Kantinen mag sein Übriges dazu beigetragen haben: Er begann nach seinem Paradies zu suchen – und es war nicht allzu weit entfernt. Im Jahre 1954 wurde er eher zufällig bei einem Spaziergang in der Nähe seines Hauses auf das verlassene Grundstück Gammel Strandvej 13 in Humlebæk aufmerksam. Schon einige Jahre zuvor hatte er sich hier eine Sommerwohnung im Gärtnerhaus angesehen, aber ansonsten den Besitz nicht in Augenschein nehmen können. Nun entdeckte er *Louisiana* in seiner ganzen Größe und Schönheit und der Entschluss, seine Vision von einem Museum für moderne dänische

---

[421] Ebd.

[422] Jensen in: *New Yorker* profile 1982, zit. nach Brawne 1993, S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: »Und ich war sprachlos. Es war ein wahres Horror-Kabinett, in hohem Maße die übertriebene Sicht der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts [widerspiegelnd] […], manifestiert im transzendentalen Wert der Kunst […] Es war ein wahrer Kunsttempel – hohe, dicke Säulen, eine breite ›unmögliche‹ Marmortreppe, Reihen und Reihen von Gipsbüsten, dunkle Alkoven.«).

[423] Jensen zit. nach BRAWNE 1993, S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: »[…] dass sie sich hinaus in den großen Park des Museums bewegen sollten, einen guten Architekten engagieren, der einen niedrigen Pavillon baut, mit nicht zu hohen Decken und guter Beleuchtung, und all die modernen Objekte dort hinaus schaffen. Im Vordergrund stand der Anspruch, einladend zu gestalten, sodass all die Personen, die durch den Park spazieren […] eine Oase in dem Park vorfinden würden.«).

Kunst zu verwirklichen, stand schnell fest: »koste es, was es wolle«[424]. Fünfzehn Monate lang kämpfte Jensen um das Grundstück, auf dem ein Altenheim, eine Kläranlage und ein Friedhof vorgesehen waren – erfolgreich.[425]

Das Anwesen, das einen See und einen Strandabschnitt am Øresund mit einschloss, war ein Areal von ungefähr zwanzig Morgen. Von einer längst entschwundenen feudalen Vergangenheit kündete der ganze Besitz mit Gärtnerhaus, Ställen, Remisen, Treibhaus und Fasanerie, mit Park, Rosengarten, Apfel- und Birnbäumen. Ein achteckiger Pavillon für den Nachmittagstee der Herrschaften erhob sich an der äußersten Ecke des Obstgartens hoch über dem Øresund. Die ganz von Gestrüpp überwucherte Gartenlandschaft und die Gebäude schienen sich im Dornröschenschlaf zu befinden und auf einen Prinzen zu warten. »Louisiana« war ein Ort mit einer langen Historie,[426] der seinen ungewöhnlichen Namen dem Hofjägermeister Alexander Brun verdankt. Der Hofjägermeister, der 1855 »Louisiana« baute, war dreimal verheiratet und jedes Mal trug seine Frau den Namen Louise. Der poetisch klingende Name mit seiner skurrilen Herkunft und möglicherweise auch wegen seiner Assoziation zur neuen Welt wurde von Knud W. Jensen beibehalten. Auch ein anderer Spleen des »independent country gentleman« wurde lange beibehalten: Alexander Brun war der erste Vorsitzende der skandinavischen Bienen- und Obstzüchter und offenbar nicht nur ein Pionier auf diesem Gebiet, sondern auch ein vorausschauender Botaniker, denn er machte es zur Verpflichtung aller zukünftigen Eigentümer, »unentgeltlich Pfropfreise der von Hofjägermeister Alexander Brun durch Kernaussaat hervorgebrachten, neuen vorzüglichen Birnensorten auszuhändigen«.[427] Der viele seltene Bäume aus allen Erdteilen umfassende Baumbestand, darunter Gingko, Atlaszeder, tibetanische Edeltanne, serbische Tanne, Nikkotanne oder auch japanischer Ahorn, ist vor allem auf Brun, aber auch auf spätere Besitzer zurückzuführen. Bei jedem Bauprojekt gab man sich die größte Mühe, möglichst viele von den bis zu fünfunddreißig Meter hohen und dickstämmigen Bäumen mit ihrer faszinierenden Aura zu bewahren.

D.II.4.1.2 Wahl der Architekten

Auf der Suche nach einem geeigneten Architekten für seine Vision von *Louisiana* unternahm Knud W. Jensen 1956 erst einmal eine Exkursion innerhalb Kopenhagens und der näheren Umgebung, um sich Referenzobjekte von den damals bekanntesten jüngeren Architekten anzusehen. Seine erste Wahl fiel auf Jørn Utzon, von dem er aber eine sehr direkte Ablehnung bekam, denn Utzon hatte gerade den prestigeträchtigen Auftrag für das Opernhaus in Sydney erhalten.[428] Der damalige Kustos der *Ny Carlsberg Glyptotek*

[424] JENSEN 1991, S. 10.
[425] Siehe hierzu ebd., S. 13-15.
[426] Zur ereignisreichen Historie siehe ebd., S. 15-18.
[427] Ebd., S. 17. Dieser Auflage kam Jensen bis 1980 nach, als die letzten Birnbäume beim Bau des Südflügels gefällt wurden.
[428] Ebd., S. 20: »›Ich habe keine Zeit‹, antwortete [Utzon]. [Jensen]: ›Aber es eilt nicht, vielleicht in ein paar Monaten.‹ [Utzon]: ›Ich habe das ganze nächste Jahr keine Zeit.‹ [Jensen]: ›Aber ich könnte ja mal bei Ihnen vorbeischauen, ich habe so viel von Ihrem Haus in Ellekilde gehört und möchte es mir gerne ansehen.‹

empfahl den jungen Architekten Vilhelm Wohlert (1920–2007), der nach Studien in der Schweiz und Italien die französischen Säle der *Ny Carlsberg Glyptotek* umgebaut hatte und nun von den Möglichkeiten in Louisiana geradezu begeistert war. Der Architekt Wohlert fragte seinen Auftraggeber Jensen, ob er damit einverstanden wäre, wenn sich Jørgen Bo (1919–1999), ein Architekt mit ähnlichen Ansichten, an der Bauaufgabe beteiligen würde: der sich in das Projekt mit interessanten Ideen einbringen könne und zusammen würden sie ein gutes Team bilden.

Die Architektenlaufbahn von Vilhelm Wohlert und Jørgen Bo begann gegen Ende des Zweiten Weltkrieges. Beide besuchten die Akademie der Schönen Künste für Architektur in Kopenhagen und standen unter dem prägenden Einfluss von Kaare Klint (1888–1954), der einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet hatte, dass die skandinavische Architektur nach 1945 in Europa und Amerika sehr bewundert wurde. Die Bewunderung galt dem Bewusstsein für einheimisches Handwerk und einer offensichtlichen Bescheidenheit, die der Architektur ein Gefühl von Menschlichkeit gab, die oft als »Architektur der Demokratie« bezeichnet wurde. Die dänische Architektur kennzeichnete eine besondere Einfachheit, die durchdrungen ist von einem außergewöhnlichen Bewusstsein für die Materialien, in der Art wie ein Handwerker darüber verfügt. So überrascht es nicht, dass ein dänisches Wort für Architektur auch »bygningskunst« (vergleichbar mit dem deutschen Wort: Baukunst) lautet und Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert verstanden sich als Teil dieser Tradition. Um diese »dänische« Tradition bewahren zu können, mussten die Architekten sie den Herausforderungen ihrer Zeit anpassen, d. h. sie weiterentwickeln, um sie weiterleben zu lassen. Die Stimulanzen für solch eine Weiterentwicklung stammten von der Universität von Kalifornien in Berkeley, an der Wohlert ein post-graduiertes Studium absolvierte. Berkeley war das Zentrum für Holzarchitektur der Bay Region, welches am Beginn des 20. Jahrhunderts von Bernard Maybeck gegründet und von William Wurster erweitert wurde. Gleichzeitig rückte auch die große Holztradition auf der anderen Seite des Pazifiks ins Bewusstsein der Architekten und Charakteristika japanischer Architektur wurden ein immanenter Part in Wohlerts architektonischem Repertoire.[429] Der typische Einsatz von einem natürlichen Material wie Holz innerhalb eines konsequent modularen Fachwerks zeigt aber auch den fortwährenden Einfluss der Lehren von Kaare Klint aus seiner Zeit an der Kopenhagener Akademie.

D.II.4.1.3 Eine unendliche Baugeschichte

»Auf der Suche nach dem vollkommenen Museum« unternahm Knud W. Jensen mit seinen beiden Architekten Vilhelm Wohlert und Jørgen Bo sowie der perfekt italienisch parlierenden Bidda im September 1956 eine Studienreise nach Norditalien, um sich die umgebauten Säle der Uffizien in Florenz, das Castello Sforzesco und das Museum für

[Utzon] darauf: ›Tun Sie das nur, aber ich bin selten zu Hause. Sie können drum herum gehen und durch die Fenster hineinsehen, soviel Sie wollen.‹«

[429] Vgl. BOGNAR 1990.

moderne Kunst in Mailand anzusehen, sowie in die Schweiz, um das Kunsthaus Zürich zu besuchen.

In Florenz bewunderte er die »kürzlich umgebauten Säle der Uffizien mit ihrem schönen Tageslicht, einer Mischung aus Ober- und Seitenlicht, und ihren rustiken, reinen Materialien – ein neuer Versuch, bessere Bedingungen für Gemälde zu schaffen, als sie in traditionellen Museumsräumen herrschen«.

In Mailand fand er Anregungen, war aber doch eher enttäuscht:

»Im Castello Sforzesco […] hatten die Architekten es zu weit getrieben in ihrer Dramatisierung der Museumsgegenstände, die Sammlung wirkte überinszeniert, aber die Kühnheit der Durchführung zeigte neue Wege. Ein kleines Museum für moderne Kunst lag zu einem Park hinaus, war aber mit seinen parallel-versetzten Sälen mit stumpfwinkligen Endwänden nicht gelungen.«

Und auch Zürich brachte nicht den erwarteten Gewinn an Ideen für das eigene Museum:

»Von dem großen neuen Ausstellungsraum im Kunsthaus Zürich mit seinem automatisch regulierten Oberlicht und der offenen Planlösung mit Schirmwänden konnten wir eher etwas lernen, aber solch eine ›Ausstellungsmaschine‹ brauchten wir nicht«.

Die Reise resümierend, wollte Jensen die immer wieder auftretenden Fehler, die sich im dortigen Museumsbau und in den Museumsräumen offenbarten, bei seinem eigenen Museum vermeiden.[430]

Nach der Heimkehr waren sich Auftraggeber und Architekten einig, das neue *Louisiana* am Reißbrett zu entwerfen und Knud W. Jensen stellte es Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert frei, das Museum nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten, wobei jedoch drei Prämissen gelten sollten: »im alten Hauptgebäude sollte der Eingang liegen und zum Waldsee ein Ausstellungssaal, und an den Rand des Hangs zum Øresund sollte eine Cafeteria kommen«[431]. Beide Architekten zogen in das menschenleere Louisiana ein, erkundeten täglich insgesamt einen Monat lang gemeinsam mit Jensen das Gelände, diskutierten, machten sich mit dem Licht und dem Lauf der Sonne vertraut. Nach knapp einem Monat legten Bo und Wohlert einen fertigen Entwurf vor, der auch später kaum noch geändert wurde. Überprüft wurde der Entwurf mithilfe eines Vermessungsingenieurs: Sie zogen Seile durch den Park und markierten so die zukünftigen Gebäude in ihrer endgültigen Größe. Auf diese Weise konnten sie auch einen ersten Eindruck erhalten, wo

---

[430] Zu diesem Abschnitt siehe ebd., S. 24f.

[431] Ebd., S. 25; siehe auch BRAWNE 1993, S. 7: »First, the old house had to be preserved as the entrance. No matter how elaborate the museum might become in later years, I knew I'd always want the visitors to arrive through that modest, non-threatening nineteenth-century entrance hall, to feel as if they were perhaps just coming to visit a stodgy, comfortable, slightly eccentric country uncle. Secound, I wanted one room – where the Giacomettis are now – to open out into that view, about two hundred metres to the north of the manor, overlooking our lush inland lake. Third, about another hundred metres farther on, in the rose garden – on the bluff overlooking the strait and, in the distance, Sweden – I wanted to have the cafeteria and its terrace.« (Dt. Übers. d. Verf.: »Erstens, das alte Haus musste als Eingang bewahrt werden. Egal, wie kunstvoll das Museum in späteren Jahren ausgeführt wird, ich wusste, dass ich immer wollen würde, dass die Besucher durch die bescheidene, nicht-bedrohlich wirkende, aus dem 19. Jahrhundert stammende Eingangshalle ankommen sollen, um sich zu fühlen, als ob sie vielleicht nun gekommen sind, um einen langweiligen (spießigen), gemütlichen, ein bisschen exzentrischen Onkel vom Land zu besuchen. Zweitens, will ich einen Raum – wo nun die Giacomettis stehen – dessen Blick sich nach außen öffnet, unseren üppigen Binnen-See überblickend. Drittens, im Rosengarten möchte ich die Cafeteria und deren Terrasse haben – auf dem Steilufer soll man die Meerenge überblicken und in der Ferne Schweden sehen.«).

einmal Mauern stehen oder Glaswände den Blick auf den Park freigeben würden, und sie konnten nun noch die Lage der Gebäude korrigieren, um beispielsweise einen Baum zu schonen, der plötzlich zwischen den Schnüren stand. Nach diesen Korrekturen wurde ein großes Landschaftsmodell des ganzen Parks mit allen Gebäuden im Maßstab 1:500 angefertigt. Dieses Landschaftsmodell konnte auf hohe Böcke gestellt werden und durch eine Luke im Boden konnte der Betrachter seinen Kopf in das Mini-Louisiana stecken und einen Eindruck von der Wirkung des zukünftigen Museums im Park bekommen, von der avantgardistischen Synthese von Natur und Architektur.[432]

Das Ziel der ersten Bauphase, die ein Jahr dauerte, war zum August 1958[433] erreicht: Ein anspruchsvoller und anziehender Ort und passende Räumlichkeiten für Jensens Sammlung moderner Kunst waren geschaffen. Das Areal mit seinem wunderschönen Rasen, alten Bäumen, einem kleinen See und einem einzigartigen Blick über den Sund, spielte eine entscheidende Rolle bei der Wahl des architektonischen Repertoires, aus dem für das Museumsgebäude geschöpft werden sollte. Die Architekten, die mehrere Wochen den naturnahen Ort Louisiana meditativ erspürt hatten, konzipierten eine komplexe räumliche Netzstruktur mit Pavillonbauten als Knoten und Glaskorridoren und Wegen als Kanten, die so glücklich gewählt war, dass sie dann in allen nachfolgenden Bau- und Erweiterungsphasen beibehalten wurde (Abb. 43). Der Ausgangs- und Endpunkt war die alte Brun'sche Villa (Abb. 42), in der sich der Eingang bis zum heutigen Tag befindet, von der ein Korridor zu drei Pavillons führte, die wiederum durch Korridore miteinander verbunden waren. Einen »Aussichtspunkt« bildet die Cafeteria, von der aus sich ein bezaubernder Blick über den Sund auf die Küstenlinie von Schweden bietet (Abb. 49). Der Besucher wandelt vom alten Herrenhaus zu den Neubauten unter den Bäumen einen Gang entlang, der nicht geradlinig verläuft, sondern mehrfach jäh und unregelmäßig seine Richtung ändert, eine zackige an die Topografie angepasste Linie bildend. Die einseitig oder doppelseitig verglasten Korridore gewähren von außen immer wieder neue Einblicke in die folgenden Galerien und von innen heraus immer wieder neue Ausblicke auf und neue Einblicke in die Landschaft und die im Park ausgestellten Skulpturen (Abb. 44).

Die Räume, die sich entlang des Weges zur Cafeteria befinden, sind sehr heterogen gestaltet: ein langer Raum von doppelter Höhe der Korridore, von dem aus der See hinter der durchgehenden Glasfront wie eine riesige Landschaftsmalerei erscheint; ein dunkler Raum unter einem Balkon und schließlich lange Galerien, die ganz neuartig auf der einen Seite durch Wände aus Backstein und auf der anderen durch Wände aus Glas eine intensive Wechselwirkung mit den natürlichen Landschafts- und Lichtverhältnissen eingehen. Die räumliche Differenziertheit ermöglichte die Präsentation ganz unterschiedlicher Kunstwerke in einem Ambiente, das die ästhetische Wirkung noch steigern konnte zu einer erlebnisreichen Inszenierung für die Besucher. Gemeinsam waren den Räumen der ersten Bauphase die weißen geschlossenen Wände mit der Steinstruktur,

[432] Abb. vom Modell siehe JENSEN 1991, S. 26.
[433] Am 14. August 1958 fand die Eröffnung statt. JENSEN 1991, S. 29, beschreibt die Stunden vor der Eröffnung.

die vertikal gegliederten Glasfronten, die Holzdecken, der rotbraune Klinkerfußboden und die vorkragenden Dächer (Abb. 45).

Überall in *Louisiana* war nur Kunst und Design aus Dänemark zu finden: 1958 gab es erst einmal eine rein dänische Kunst-[434], Kunstgewerbe- und Möbelsammlung[435], selbst in der Cafeteria waren Bestecke und Geschirr von Designern wie Magnus Stephensen und Arne Jacobsen vorhanden.[436] Obwohl die Architektur des Museums auch international ein positives Echo und die Qualität der Sammlung ein hohes Niveau hatte, fehlte dem ganzen Projekt nach Jensens Ansicht noch die Besucher anlockende Attraktion. Sein Besuch der documenta II in Kassel im Jahr 1959 mit dem Reichtum an aktueller europäischer und besonders amerikanischer Kunst führten zu einem radikalen Umdenken: Eine internationale Repräsentation von modernen Kunstwerken in *Louisiana* sollte die neue Strategie werden. Finanzielle Unterstützung für diesen kostspieligen Weg erhielt *Louisiana* von der »Ny Carlsberg Stiftung«, Dänemarks ältester Organisation für die Förderung der Künste. Gleichzeitig schenkten Künstler, die die *Louisiana*-Idee und das Ambiente schätzten, ihre Arbeiten dem Museum oder verkauften sie zu einem nominell sehr geringen Preis. Diese neue Museumsstrategie hatte dann aber auch direkte Auswirkungen auf das architektonische Museumsensemble: Für die neuen Kunstwerke wurden viel mehr Platz und Räume mit anderen Dimensionen benötigt. Eine lange Galerie für zeitgenössische Wechselausstellungen wurde dem Gebäudekomplex nordwestlich des Einganges 1966 hinzugefügt. Parallel zu dem Korridor aus der ersten Bauphase, führten drei Stufen hinab in die Galerie, einem abgeschlossenen rechteckigen Raum, dessen Decke als erste Galerie des Museums mit Oberlichtern ausgestattet wurde und, um offensichtlich den Einklang mit der Natur noch zu betonen, war auf der Eingangsseite der große Buchenbaum mit seinen neun Stämmen sichtbar. Die lange Oberlichtgalerie von 1966 wurde schon bald um eine weitere Ebene für wechselnde Ausstellungen erweitert. Die Galerien der beiden Erweiterungsphasen sind ganz mit Backsteinmauerwerk verkleidet und werden von diffusem natürlichem Licht von oben ausgeleuchtet. Eine Ausnahme bildet das tief in der Erde verborgene, unter die Galerien eingefügte Kino aus dem Jahr 1971.

Neben der Bildenden Kunst war *Louisiana* von Beginn an auch ein Ort der Musik und der Darstellenden Künste. Zu den frühesten Aktivitäten in dem alten Haus zählten Kammermusikabende und im Freien auf dem Rasen fanden Ballett-Performances statt genauso wie Vorträge und Jazzkonzerte in der langen Galerie. Diese Entwicklung gipfelte

---

[434] Siehe hierzu JENSEN 1991, S. 32: Werke von Richard Mortensen, Robert Jacobsen, Søren Georg Jensen, Preben Hornung und Ole Schwalbe waren vertreten; der abstrakte Realismus der Gruppe COBRA war durch Bilder von Asger Jorn, Egill Jacobsen, Carl-Henning Pedersen, Else Alfelt, Henry Heerup und Ejler Bille repräsentiert.

[435] Siehe hierzu ebd., S. 29: 40 Möbeldesigner und Formgestalter wurden 1958 in der Sammlung repräsentiert; einzelne Räume waren bestimmten Künstlern wie Hans Wegner, Børge Mogensen, Finn Juhl und Poul Kjærholm gewidmet.

[436] Ebd., S. 29f.: »Es war alles in allem ein recht umfangreicher Versuch, dänisches Design in einem Museumsmilieu zu gebrauchen, aber nachdem eine Viertelmillion Menschen die Dinge benutzt hatte, waren viele davon in einer solchen Verfassung, daß sie – nach einem Jahr – entfernt werden mussten. Als wir dann die großen Wanderausstellungen machten, war es nicht mehr möglich, die verschiedenartigen Möbel instand zu halten. Damit ging etwas von der ursprünglichen Idee verloren.«

im Jahre 1976 im Bau einer Konzerthalle an der Ostseite jenseits der Cafeteria. Der Konzertsaal, ein großer, rechteckiger Raum mit einem großen Fenster an der nordöstlichen Seite, besitzt abgestufte Sitzplätze für 400 Personen. Die Sitze selbst sind eine wundervolle Erfindung von Poul Kjærholm, dem dänischen Möbeldesigner und Architekten: dünne Streifen von Ahornholz bilden ein filigranes und durchsichtiges Geflecht, das dem ganzen Konzertsaal eine beschwingte Leichtigkeit verleiht. Dieses Prinzip sich durchkreuzender Holzelemente wiederholt sich im Großen auf dem Dach, wo sich Nussholzträger mit Stahlankerzugstangen über beide Richtungen erstrecken. Mit der Erweiterung von 1976 war die Gestaltung der Nordseite von *Louisiana* abgeschlossen, die Erweiterungen in den 1980er-Jahren konzentrierten sich auf die Südseite und die der 1990er-Jahre auf die Ostseite.

Der 1982 errichtete Anbau, ein Konglomerat aus Räumen und Korridoren, beginnt mit einem Raum für eine neue Kartentheke, dem Buchladen und sonstigen Verkaufsflächen und wurde mit dem alten Haus verbunden. Von hier aus führt ein einseitig verglaster Korridor zum Südflügel, der für die ständige Sammlung des Museums konzipiert wurde. Der Südflügel weist eine Folge von ineinander verschachtelten, sich zum Teil durchdringenden Galerien auf, die sich den natürlichen topografischen Gegebenheiten anpassen. Das Terrain erhebt sich steil am Südflügel und obwohl die Gebäude dem Terrain äußerlich folgen, bleibt der Fußboden im Inneren dank eines architektonischen Kunstgriffes auf gleichem Niveau: Die Deckenhöhe variiert mit dem Terrain. Der Südflügel endet an einem kleinen Pavillon für Bibliothek und Pausenraum und die Aussicht weit hinab über den steilen Hang zum Sund wird freigegeben. Die unverputzten, weiß getünchten Backsteine verleihen den Galeriewänden die markante Textur, die sich bereits im Nordflügel finden lässt. Das Licht kommt von oben durch eine Reihe von Licht streuenden Oberlichtern, das dann von straffen und langbahnigen Glasfaserplatten, die von der Decke abgehängt sind, in den Ausstellungsraum reflektiert wird. Der Fußboden aus grauem Marmor zeigt am deutlichsten die ästhetische Differenz zum ursprünglichen Interieur, aber trotz des Wechsels der Materialien hat die vorherrschende Klarheit überdauert, die durch das immer bevorzugte Tageslicht eine interessante Vielfalt erhält. Die tiefer liegende Philosophie mit ihrem Bekenntnis zur Einheit von Natur und Kunst ist immer präsent und doch nicht prätentiös.

Die Entwürfe und der Bau der Ausstellungsflügel aus den Jahren 1958 und 1982 erfassten auch die Parklandschaft. Ausgehend von dem alten Herrenhaus, dem Zentrum des Ensembles sowie Ein- und Ausgang, befinden sich die ursprünglichen Pavillons im nordöstlichen und die 1982 entstandenen im südlichen Flügel. Die sanft gewellte Parklandschaft, die Bäume, das Gras, die Wege und der sich immer wieder öffnende Ausblick auf den Sund und die schwedische Küste sind mit umsichtiger Leichtigkeit von Ole und Edith Nørgaard manipuliert worden.[437] Der Übergang von den Gebäuden zum Park ist durch gepflasterte Wege und mit Kopfsteinen gepflasterten Terrassen gestaltet

[437] Nach Ole Nørgaards verfrühtem Tod im Jahr 1978 setzte seine Frau die Gestaltung der Landschaft um den neuen Südflügel fort.

worden, aber vor allem durch eine Art begrünter Architektur – lange, hüfthohe, mit Holz getäfelte Boxen, die mit Efeu überwachsen sind. Einerseits sind die Skulpturen subtil in die opulente Parklandschaft platziert: im Dickicht verborgen und sich nur dem Suchenden zeigend, andererseits auffällig auf dem Rasen aufgestellt, wie Marksteine, einzelne Areale in der Landschaft abgrenzend. Die zwei monumentalen Figuren von Henry Moore, die über der unterirdischen grafischen Sammlung auf dem Rasen ruhen, kennzeichnen das Ende der zentralen Rasenfläche und den Übergang zur Uferzone mit ihren Freiluftattraktionen.

Mit der unterirdischen Verbindung des 1982 errichteten Südflügels[438] mit dem östlichen Ende des Nordflügels erhielt das Museum einige neuartige Innen- und Außenräume für die Ausstellung von Kunst. Die Gruppe von zusammenhängenden Gebäuden, die tief in die Steilküste parallel in einiger Entfernung zum Ufer hineingebaut wurde und den Park dadurch kaum veränderte, bot nun, was *Louisiana* bis dahin noch fehlte: Räume, in denen das Licht kontrolliert und bis auf 50 Lux herabgeregelt werden konnte. Diese für Zeichnungen, Textilien und andere extrem lichtempfindliche Objekte idealen Bedingungen standen zumindest in einem Punkt konträr zum bisherigen Konzept des Museums, denn bis dahin wurden alle Räume mit Tageslicht erhellt. Ein anderes Problem war der nicht mehr vorhandene Bauplatz für eine zukünftige Erweiterung des Ensembles. Um die Großzügigkeit des Parks und die Blickachsen nicht zu zerstören, mussten wohl oder übel alle notwendigen Erweiterungsbauten unter der Erde platziert werden – und genau dieses wurde zu Beginn der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts getan.

1991 wurde der unterirdische Grafikflügel auf der Ostseite eröffnet (Abb. 48). Die neuen 2 400 Quadratmeter auf der Verbindungsachse zwischen den beiden Hauptflügeln schlossen den Kreislauf des Museums. Bo und Wohlert, seit 1958 immer noch die Museumsarchitekten, konzipierten für den Grafikflügel im Südosten schmale, rechteckige Räume in gestaffelten Formationen. Eine gebogene schmale Galerie führt zu einer weiteren Raumformation nach Norden. Die Erweiterung von 1991 endet unter der heutigen Calder-Terrasse vor der Cafeteria in einem Mehrzweckraum. Diese Galerie mit doppelter Höhe und einer Fläche von über 350 Quadratmetern ist der größte Raum im Museum und kann im Westen von einem Balkon aus überblickt werden. Die Balkonbrüstung wird von vertikalen Holzleisten gebildet und zwischen den einzelnen Leisten gibt es einen Zwischenraum von der Breite der Leisten, wodurch eine vibrierende Transparenz entsteht, die weitgehend dem ursprünglichen Architekturkonzept entspricht. Die unterirdischen Galerien sind wiederum von strahlend weißen Wänden und Decken gefasst. Das Beleuchtungssystem ist der Funktion der Räume als Ausstellungsräume für Grafiken angepasst.[439] Der Fußboden weist ähnlich dem Nordflügel Klinker und rotbraune quadratische Bodenfliesen auf. Architektonisch sehr interessante Übergangsbereiche entstanden zwischen den neuen Räumen unter der Erde und den existierenden Flügeln über der Erde. Eine weit geschwungene Treppe verbindet die unterschiedlichen Niveauebenen

[438] Der Südflügel wurde größtenteils von der Augustinus Foundation finanziert.
[439] Die Räume werden auch für die Präsentation von Fotografien, Video-Kunst und Arbeiten in Neon genutzt.

am Nord- und Südende; auf beiden Seiten dient ein vertikal ausgerichteter Wintergarten als immergrüne Schleuse. Das Grün im Inneren des Wintergartens ist eine visuelle Zäsur in der Reihe der Ausstellungsräume und zwar in ähnlicher Art und Weise wie die visuellen Eindrücke in den oberirdischen verglasten Korridoren durch innige Durchdringung von Architektur und Natur variieren. Am südlichen Ende des Wintergartens befindet sich eine weiße Einfriedung aus Backsteinmauerwerk, deren Enden abgerundet sind und fast wie Ausleger der 1982 entstandenen Galerien erscheinen. Am Nordende ist der Wintergarten ein vollständig verglaster Pavillon mit dominanten, halbkreisförmig gewölbten Decken. Vom Wintergarten aus weitet sich der Blick, im Vordergrund das begrünte Dach des Mehrzweckgebäudes mit den drei hoch aufgerichteten Skulpturen von Alexander Calder streifend, bis zum Sund mit dem schmalen Streifen der schwedischen Küste. Unmittelbar an die Calder-Terrasse grenzt eine weit geschwungene, wie ein modern interpretiertes antikes Theater wirkende Anlage von zahllosen, zum Strand hinabführenden Stufen.

Unglaubliche vier Jahrzehnte lang wirkten die Architekten Bo und Wohlert in und für das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und ihr 1957 kreiertes Konzept für die Museumsarchitektur hatte bis in die 1990er-Jahre hinein Bestand. Ihnen gelang trotz der sich über Jahrzehnte hinziehenden Erweiterungen dennoch ein ideenreiches und geschlossen wirkendes, harmonisches Ensemble. Immer hatten sie das selbst gestellte Ziel vor Augen: ein ausgewogenes Wechselspiel im Inneren zwischen der Architektur und den Kunstwerken zu erzeugen, während im Freien die Oberflächen und Volumen der Gebäude einen Dialog der vier Jahreszeiten mit der üppigen natürlichen Landschaft führen sollte (Abb. 46, 47). Die größeren Erweiterungen von 1982 und 1991 unterscheiden sich in einigen Details vom ursprünglichen Nordflügel von 1958, wobei insbesondere der unterirdische Ostflügel ohne Tageslicht nach der konsequentesten architektonischen Selbstkontrolle verlangte und eine große Herausforderung für die Architekten darstellte. Die vernetzte Struktur von Räumen und Korridoren des bisherigen Ensembles sollte auch unterirdisch gewahrt werden. Die ausgegrabene Erde, die Platz für die Räume der grafischen Sammlung machen musste, wurde zur Landauffüllung genutzt, um neue Grünflächen anzulegen. Nach und nach entwickelten die Architekten in *Louisiana* flexiblere Formen, abhängig vom Museumskonzept und der Ausstellungsstrategie, die es ermöglichte, ganz unterschiedliche Ausstellungen zur gleichen Zeit auf dem Museumsareal stattfinden zu lassen. Mit dem Ostflügel als Abschluss war der Kreis im wahrsten Sinne des Wortes geschlossen und der große Rundgang durch das Museum, durch abwechselnde Typen von Räumen, mit geöffneten und teilweise oder vollständig geschlossenen Wänden und ganz unterschiedlich inszenierter, natürlicher oder künstlicher Beleuchtung möglich geworden. Nicht überraschend ist, dass sich die Konstruktion des *Louisiana Museum for Moderne Kunst* im Einklang mit seiner visualisierten Idee befindet: Ein »Fachwerk aus Holz und Licht«, auch wenn es vereinzelt Räume abgrenzende Backsteinwände gibt, ruht auf einer kompakten Basis und das Dach verlängert sich wie eine mächtige horizontale Ebene. Dasselbe Thema setzt sich noch fort: Der Flur ist aus dunkelroten Backsteinen gefertigt, die Decke weist eine Holztäfelung auf und dazwischen befinden sich doppelte

Fensterscheiben, die direkt in dunkel gebeizte laminierte Holzpfeiler eingebaut sind. Die unverputzten und weiß gestrichenen Backsteinwände und die grobkörnige Textur der Fugen sind ein neutraler und dennoch – wie der raue Putz italienischer Palazzi – charaktervoller Hintergrund für die Bilder. Die Museumsarchitektur zeigt sich elegant einfach und bewusst zurückhaltend, verkörpert eine untrennbare Allianz von Vision und Selbstdisziplin sowohl des Auftraggebers als auch der Architekten. Im Unterschied zu dem klassischen Museumsbau des 19. Jahrhunderts taucht das Prinzip der Raumfolge, der Enfilade, nicht auf. Die komplexe Struktur des gesamten Museumsensembles, eine heterogene räumliche Netzstruktur, führt aber keineswegs zur Orientierungslosigkeit, sondern gibt dem Besucher die Freiheit, das Tempo und die Intensität, mit der er mit der Kunst in Kontakt treten will, selbst zu bestimmen und die lang anhaltende Erfolgsgeschichte vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* gab diesem neuartigen Konzept recht.[440]

D.II.4.2 Nordjyllands Kunstmuseum. Ex oriente lux

D.II.4.2.1 Entstehungsgeschichte. Aalborg Kunstmuseums Venner

Die Geschichte des Kunstmuseums in Aalborg begann, ähnlich wie bei anderen Museen in ganz Dänemark als auch in den anderen Staaten des *Mare Balticum*, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts.[441] Auf die Initiative des Vorsitzenden der Aalborger Kunstgesellschaft, dem Brennereibesitzer Harald Jensen, versendeten »verdienstvolle Bürger« im Jahr 1875 eine Aufforderung, in der sie für ein neues Gebäude für die ständige Ausstellung warben und um Unterstützung baten. Dieses neue Gebäude sollte die kunst- und historischen Sammlungen des späteren Kunstmuseums von Aalborg und die des historischen Museums (*Aalborg Historiske Museum*) aufnehmen. Auch die patriotische Intention entsprach dem europäischen Zeitgeist: die Kunst und Kultur sollte durch »ennobling influence« auf die »large, impecunious class« wirken, und die Sammlung der archäologischen Funde sollte den »spirit of people« erhöhen und die »love to the fatherland and its historic memories« verbreiten.[442] Diese Geisteshaltung, erwachsen aus dem demokratischen Streben der Mittelklassen mit einem neuen Geschichtsbewusstsein und der Forderung nach einem ihren Ansprüchen genügenden Geschichtsbild, könnte erklären, warum diese beiden Institutionen, das *Aalborg Kunst-* und das *Historiske Museum*, in einem Gebäude vereint werden sollten. Es gibt aber noch eine andere, durchaus einleuchtende Erklärung: Beide Institutionen, das *Aalborg Kunstmuseum* und das

[440] Über 200 000 Besucher kamen jährlich in den Anfangsjahren; viele unternahmen Wochenendausflüge von Kopenhagen und über die Meerenge von Süd-Schweden. Eine schwedische Zeitung trug die Überschrift »Süd-Schwedens populärstes Kunstmuseum«.
[441] BAK 1999, S. 7-8; zum Museum siehe auch FABER 1978, S. 280, 282f.
[442] Ebd., S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: durch »adelnden Einfluss« auf »die breite mittellose Klasse« wirken […] um »den Geist der Menschen« zu erhöhen und »Liebe zum Vaterland und zu seinen historischen Erinnerungen« zu verbreiten.).

Aalborg Historiske Museum, wurden zwar im Jahr 1891 zu zwei unabhängigen privaten Stiftungen erklärt, die aber beide unter der Aufsicht und Kontrolle eines Ministeriums, »Kirke- og Undervisningsministeriet og af stiftsøvrigheden«, in Kopenhagen standen.

Das alte Museumsgebäude, vom Architekten Conrad Weber entworfen und in zwei Bauphasen[443] von 1878 bis 1894 entstanden, befand sich in der zentral gelegenen Algade von Aalborg (Abb. 50). Das äußere Erscheinungsbild des Museums stand ganz in der nicht nur nordischen Tradition der großen Museumsbauten des 19. Jahrhunderts mit ihrer historistischen Formensprache, wenn auch in einer mehr zurückhaltenden Art und Weise.[444] Die im Sockel- und Erdgeschoss verputzte und darüber backsteinsichtige Fassade weist eine betonte Mittelachse auf, die von Putzquadern mit Nut gerahmt und von einem Dreiecksgiebel bekrönt wird. Gesimse gliedern den Baukörper horizontal. Das Portal wird von Säulen dorischer Ordnung flankiert, die einen Architrav tragen. Die Fenster der seitlichen Achsen sind im Erdgeschoss mit vorgelegten Putzfaschen akzentuiert, wogegen die Fenster im ersten Obergeschoss von Pilastern gerahmt und von einer Brüstung und einem Giebel begrenzt werden.

Verwaltet wurde das Museum von einem Ausschuss, der sich aus Repräsentanten beider Stiftungen und der Stadtverwaltung zusammensetzte. Innerhalb kürzester Zeit offenbarten sich die »Grenz«-Streitigkeiten und der Kampf um jeden Quadratmeter Ausstellungsfläche begann. Nach Jahrzehnten, genauer 1972, verließ das Kunstmuseum das hart umkämpfte Schlachtfeld, es zog einfach aus. Das demokratisch inspirierte Modell der Vermittlung universeller Bildung unter der Führung zweier Institutionen in einem »universellen« Museum hatte in dem dänischen Aalborg eine, wenn auch nicht gerade blutige, Niederlage erlitten. Waren sich die Parteien der Notwendigkeit eines neuen Gebäudes zwar bereits um 1900 bewusst, so vergingen immerhin fünfzig Jahre bis erst einmal mit den Planungen begonnen und dann nochmals zwanzig Jahre, bis das neue Gebäude des *Nordjyllands Kunstmuseum* 1972 eingeweiht wurde – fast genau zum 100jährigen Jubiläum des *Aalborg Kunstmuseum*.

D.II.4.2.2 Der erste Architekturwettbewerb (1937)

Die ungünstigen Bedingungen erkennend, gründeten 1934 einige kunstsinnige Bürger den Verein »Aalborg Kunstmuseums Venner«[445] mit dem primären Ziel, ein neues Kunstmuseum zu bauen. Zwei Jahre später richtete dann das Gebäudekomitee des Kunstmuseums einen auf Dänemark beschränkten Wettbewerb für ein neues Kunstmuseum aus. Das neue Museumsgebäude sollte auf einem im Süden der Stadt Aalborg befindlichen und von der Stadtverwaltung kostenlos zur Verfügung gestellten Areal an der Ecke von Hobrovej und Vestre Allé, dicht an Johannes Bjergs Statue vom

[443] Erste Bauphase: 1878–1879; zweite Bauphase: 1893–1894.
[444] Abbildung siehe BAK 1999, S. 6.
[445] Zum ersten Architekturwettbewerb und dem Kunstverein siehe BAK 1999, S. 8-12.

Kapitän Clement errichtet werden. Der nationale Wettbewerb wurde von den engagierten Freunden des *Aalborg Kunstmuseum* finanziert. Insgesamt wurden dreiundvierzig Entwürfe eingereicht, aus denen die Wettbewerbsjury im März 1937 den Vorschlag der Architekten Ove Boldt (1905–1969) und Knud Dam (1909–1986) aus Kopenhagen auswählte. Das Projekt, mit seinen flachen, additiv in Doppel-T-Form angeordneten, einen zentralen Atriumshof einschließenden Ausstellungsflügeln, fand großen Anklang (Abb. 51). Im Magazin »Tilskueren« wurde er als »ein sensibler und gut überlegter Entwurf« beschrieben, der nicht »schwülstig« und wo der »Geist von Dahlerup«, mit dessen Name sich »monumentale Monstrosität« verband, weggezaubert worden war.[446]

Die Auffassung, wie ein modernes Kunstmuseum aussehen sollte, und das zeitgenössische Verständnis gegenüber den Museumsbauten des 19. Jahrhunderts hatten sich schnell und fast schon radikal gewandelt; der Stil des einst für sein *Statens Museum for Kunst* in Kopenhagen so gepriesenen Architekten Vilhelm Dahlerup war nicht *mehr en vogue*.[447] Ganz neue Bau- und Museumsbaukonzepte grassierten in der Welt der Architekten und der Entwurf von Boldt und Dam war nun auch eindeutig von Gropius und seinem Bauhaus-Gebäude in Dessau (1925-26) mit seinen drei funktional und räumlich getrennten Bereichen Schule, Werkstatt und Atelier inspiriert worden.[448] So sehr der Entwurf von Boldt und Dam auch den Vorstellungen der Zeitgenossen entsprach und die Finanzierung durch Aalborgs Rat, dem Staat, dem Ny Carlsbergfonds und privaten Spenden gesichert war, das Gebäude wurde nicht realisiert. Als im Jahr 1940 dann auch noch die deutsche Okkupation begann, wurden die Aktivitäten für das Kunstmuseum vollends gestoppt und nur die Idee lebte weiter.

Bereits ein Jahr nach dem Zweiten Weltkrieg initiierte das neu gewählte Ausschussmitglied, Chefbibliothekar Otto Esben-Petersen, einen neuen architektonischen Wettbewerb für das Kunstmuseum mit dem Hinweis auf die veränderten Anforderungen an eine Kunstgalerie und übte damit auch Kritik an den Wettbewerbsentwurf von Boldt und Dam, der seines Erachtens nach die aktuelle Tendenz zu Sonderausstellungen zu wenig berücksichtigt hatte. Aber nicht nur gegen den alten Entwurf sprach er sich aus, sondern auch gegen den alten Standort, der zu weit vom Stadtzentrum entfernt lag. Noch im selben Jahr ersuchten das *Aalborg Kunstmuseum* und das *Aalborg Historiske Museum* den Stadtrat um ein Grundstück in der Kong Christians Allé für zwei Museumsgebäude. Mit diesem »neuen alten« Ort verbanden sich die Geschichte und die Kunstentwicklung der Stadt Aalborg und Dänemarks: Im Jahr 1933 zeigte Aalborg mit der »Nordjysk Udstilling« sein kommerzielles und kulturelles Potenzial. Die Aalborghal, die erste Ausstellungshalle, brannte zwar im Jahr 1941 nieder, aber das Wahrzeichen *Aalborgtårnet*, der Aalborgturm, war noch als weithin sichtbares Relikt der jüngsten prosperierenden Vergangenheit da. Der Stadtrat erkannte zwar die prekäre Lage der Museen und lehnte die Wünsche der Museen

---

[446] MØLLER, Viggo Sten: Kunstmuseet i Provinsen, in: Tilskueren, maj 1937, S. 336-344 (Orig.-Zit.: »et fornuftigt og velovervejet Forslag uden Svulst«, hvor den »dahlerupske Aand, der skabte de store Monumentalrædsler«), zit. nach Bak 1999, S. 8 (Anm. 2).
[447] Zum *Statens Museum for Kunst* siehe Kap. C.II.4.
[448] Vgl. WINGLER (Hg.) 1997.

auch nicht rigoros ab, aber es passierte auch nichts und lokale Zeitungen kritisierten den magischen Schlaf des Kunstmuseums und fragten mit typisch dänischer Anteilnahme, ob »das Baukomitee seine Courage total verloren hat, seit ihre Gebäudepläne vor langer Zeit misslangen?«[449]

Es schien, als wären die Baupläne des Kunstmuseums in den späten Nachkriegswirren vergessen worden. Tatsächlich existierte das Baukomitee nicht mehr und der Museumsausschuss kämpfte um seine bloße Existenz und damit um die des Museums. Das Geld reichte gerade für das Decken der laufenden Kosten, die Leitung übernahmen interessierte Laien in ihrer Freizeit. Erst die Wahl eines neuen Ausschusses im Jahr 1953 brachte neue Impulse: Alle fünf Mitglieder, Robert F. C. Lund (Präsident), Vilhelm Bøgh (Stellvertreter), Otto Esben-Petersen, Henning Kirkeby und Jens Jensen, waren signifikante Persönlichkeiten im kulturellen, politischen und kommerziellen Leben der Stadt. Sie einte der Willen, das Erbe für ihre eigene Generation und alle zukünftigen fruchtbar zu machen, und so arbeiteten sie für die Idee eines neuen Kunstmuseums, das der Größe und Bedeutung von Aalborg entsprechen sollte. Die institutionellen und bautechnischen Mängel im alten Museumsgebäude waren schon lange offensichtlich: die Sonderausstellungen standen im Widerspruch zu den hauseigenen Kunstsammlungen, die Beleuchtung in den Räumen war mangelhaft und während der Winterzeit waren die Räume mit den wertvollen Exponaten gar nicht benutzbar.

D.II.4.2.3 Der zweite Architekturwettbewerb (1957) und der anonyme Entwurf Nr. 49111

Im Sommer 1954 nahm der Kunstmuseumsausschuss mit dem Wettbewerbskomitee des Landesverbandes dänischer Architekten, »Danske Arkitekters Landsforbund«, Kontakt auf und gemeinsam diskutierten sie, die Vermutung liegt nahe, durchaus auch kontrovers; denn immerhin erörterten sie insgesamt drei Jahre lang die Prämissen der Ausschreibung eines nordischen Architekturwettbewerbes für ein neues Aalborger Kunstmuseumsgebäude.[450] Der stellvertretende Museumsdirektor vom *Statens Museum for Kunst* (Kopenhagen) Lars Rostrup Bøyesen, der die dänische Museumslandschaft wie kaum ein anderer kannte, über die kunsthistorische und museumsspezifische Sachkenntnis verfügte, auch Sekretär der Vereinigung der dänischen Kunstmuseen war, beschrieb auf Wunsch des Wettbewerbkomitees in der Einleitung das ideale Kunstmuseum. Im ersten Teil führte er die Räume eines idealen Kunstmuseums im Detail auf: von der Eingangshalle über die Ausstellungsräume (für ständige und temporäre Ausstellungen), einen Vortragsraum und Kino, über Räume für das Depot, zum Auspacken, zum Konservieren und Restaurieren, Dunkelkammer, Büros, Studienraum, Bibliothek und Archive, bis zu den Sanitärräumen und endete mit dem Haus des Wärters. In dem zweiten Teil der Einleitung jonglierte er mit konkreten und fiktiven Fakten und Daten: Die ständige

[449] Aalborg Stiftstidende, 25. september 1949 (Orig.-Zit.: »Har byggeudvalget helt tabt modet, fordi dets [byggeplaner] i sin tid strandede?«), zit. nach BAK 1999, S. 8 (Anm. 3).
[450] Zum zweiten Architekturwettbewerb siehe einführend BAK 1999, S. 11-17.

Ausstellung des Museums sollte in kunsthistorische Perioden und Stile spezifiziert werden. Die Größe der Gemälde wurde summiert mit plus 20% für die Rahmen und mit plus 50% für die Entfernung zwischen den Gemälden. Schließlich versuchte er die Menge der neuen Akquisitionen in den zukünftigen Jahren zu schätzen. Bøyesens Papier, die Kombination aus idealer Konzeption und konkreten und fiktiven Fakten, formte die Basis für die Wettbewerbsanforderungen, für dessen Plan und die zukünftige Größe des neuen Gebäudes. Sein Programm kommentierte und korrigierte der Ausschuss gemeinsam mit dem Landesverband Dänischer Architekten und der Jury. Neben diesen damals eher marginalen Aspekten trat im endgültigen Wettbewerbsprogramm der Wunsch nach adäquaten ökonomischen Überlegungen und einer guten Gesamtplanung in den Vordergrund.[451]

Durch die eher ungewöhnliche konzertierte Aktion in ganz Dänemark ansässiger Experten aus den Bereichen Architektur und Museum wurde ein Architekturwettbewerb für den Neubau eines Kunstmuseums in Aalborg im September 1957 offiziell ausgeschrieben. Der an sich schon Prestigegewinn versprechende Architekturwettbewerb wurde mit einem Preisgeld von 25 000 Dänischen Kronen (DKK)[452] dotiert; eine Summe, die aus dem Baukapital des Museums gezahlt werden sollte. Die Ausschreibung des Architekturwettbewerbs wurde zuerst in den dänischen Tageszeitungen veröffentlicht und an die Architektenverbände in den nordischen Ländern verschickt. Einen Monat später wurden noch zusätzlich Annoncen in den Fachzeitschriften von Schweden und Finnland geschaltet, um eine noch größere Resonanz zu erzielen; aus Norwegen erwartete man scheinbar zum damaligen Zeitpunkt ohnehin keine architektonischen Höhenflüge.

Bis zum Stichtag, den 1. März 1958, wurden insgesamt 144 Entwürfe eingereicht, davon stammten über 100 Entwürfe aus Dänemark, 20 aus Schweden und 10 aus Finnland und auch 10 aus Norwegen. Nach der Sichtung der eingereichten Vorschläge vom 24. bis zum 26. März in der Aalborg-Halle erhielten sieben Entwürfe einen Preis und vier weitere wurden gekauft. Für die Entscheidung der Jury gab es drei herausragende Kriterien: (1) die Platzierung des Gebäudes auf dem Gelände und das Zusammenspiel mit der Umgebung; (2) seine Planung, das heißt eine klare räumliche Disposition, die dem Besucher einen freien Rundgang ermöglicht; (3) das Verwenden einer Kombination aus Ober- und Seitenlicht mit der Möglichkeit des Ausblicks in den Park.[453] Die Jury wollte unbedingt die Charakteristika der Landschaft, das niedrige Gelände mit seinen steilen Hängen, bewahren und gab eindeutig den Entwürfen den Vorrang, die den Park in die Museumsplanung mit einbezogen. Zu diesen bevorzugten Entwürfen gehörte auch der mit dem zweiten Preis ausgezeichnete von Max Brüel, Gehrdt Bornebusch, Jørgen Selchau, Henning Larsen und dem Gartenarchitekt Sven Hansen. Die Jury lobte es als ein »[…] sehr schönes und in

[451] Siehe BAK 1999, S. 13.
[452] 1 DKK = 0,13408 EUR (Wechselkurs vom 25. Juni 2008)
[453] Ebd.: (Orig.-Zit.: »For det første bygningens placering på området og dens samspil med omgivelserne; for det andet dens planlægning, det ville sige en overskuelig og rummelig disposition, der tillod den besøgende en fri rundgang; og for det tredie, at der benyttedes en kombination af oven- og sidelys med mulighed for udblik mod parken.«).

seinem Entwurf ein klares, gut geplantes Projekt, dessen Standort auf dem Grundstück angenehm scheint. Der Eingang gibt einen schönen Zugang zu den verschiedenen Abteilungen des Kunstmuseums und zum zentralen Vortragsraum.« Kritisiert wurden das projektierte Dach und der einseitige Gebrauch des Seitenlichtes, »obwohl die bewusste Platzierung von Aussichtfenstern überall im Kunstmuseum dazu beitrugen, eine angenehme Abwechselung zu kreieren.«[454]

Der Gewinnerbeitrag mit dem Zeichen »49111«; stand unter dem luziden Motto: »Licht: In einer Ausstellungshalle einer Kunstgalerie ist Licht genauso bedeutsam wie die Akustik in einer Konzerthalle«.[455] Das Projekt, das außerhalb der Konkurrenz stand, wurde einstimmig gewählt. Im Original des Juryprotokoll heißt es:

»Forslaget er placeret ideelt I forhold til adgangsvejen fra byen og tilpasser sig smukt den særprægede grund. Planen rummer et væld af fine detailler, i en meget personlig og karakterfuld helhed, der vil gøre vandringen i museet til en storartet oplevelse. Det er dommerkomiteens opfattelse, at projektet ved sin grundlige og inspirerende indlevelse i opgavens krav og sin overlegne planløsning indtager en særstilling blandt de indkomne konkurrenceforslag. Forslaget til den overdækkede parkeringsplads under museet har man fundet rigtig set i relation til fremtidens krav. Komiteen har udtrykt betænkelighed ved det gennemførte specielle ovenlyssystem i museets sydligste del. Det foreslaaede friluftsteater og den terrasseformede skulpturgaard indgaar paa en meget smuk maade i hele anlægget.«[456]

Obwohl das Komitee den Entwurf »49111« einstimmig auswählte, kamen auch Zweifel auf, ob die monumentale und raffinierte ästhetische Erscheinung nicht weit über das Niveau und den realen Bedürfnissen des zukünftigen Aalborger Kunstmuseums stehen würde und der Präsident des Museumsausschusses Robert Lund notierte damals, dass das Projekt zwar interessant sei, aber auch groß und teuer werden würde. Allen Zweifeln zum Trotz votierten alle Mitglieder für den Entwurf, der sich dann als ein Werk des weltberühmten finnischen Architekten Alvar Aalto (1898–1976) und seinen Partnern, seiner Frau Elissa (1922–1994) und dem dänischen Architekten Jean Jacques Baruël (*1923), entpuppte. Das Komitee schickte ein Telegramm zu den Architekten mit dem Wortlaut: »= FÖRSTE PRIS ÅLBORG ENSTEMNIGT BESLYT FISKAR SAEGER I

---

[454] FISKER, Kay: Nordisk konkurrence om et kunstmuseum i Aalborg, in: Arkitekten, nr. 12, 1958, S. 193: »[...] meget smukt og i sin plan klart opbygget projekt, hvis placering på grunden virker tiltalende. Indgangspartiet giver en smuk adgang til museets forskellige afdelinger og den centralt placerede foredragssal.« [...] »selv om den bevidste placering af udsigtsvinduer over hele museet er medvirkende til at skabe en behagelig afveksling.«, zit. nach BAK 1999, S. 14 (Anm. 5).

[455] (Orig.-Zit.: »Ljuset: I en utställningshall, et konstmuseum är ljuset lika vigtigt som akustiken i en konsertsal.«), zit. nach BAK 1999, S. 14.

[456] FISKER 1958, S. 193, zit. nach AALTO/BARUËL 1999, S. 79 (Dt. Übers. d. Verf.: »Der Entwurf ist im Verhältnis zu der Zufahrtsstraße von der Stadt aus ideal platziert worden und passt sich schön dem eigenwilligen Grundstück an. Der Plan enthält eine Flut von feinen Details, in einer sehr persönlichen und charaktervollen Ganzheit, die die Wanderung in dem Museum zu einem großartigen Erlebnis machen wird. Es ist die Auffassung der Jury, dass das Projekt in seinem gründlichen und inspirierenden Einfühlen in die Forderung der Aufgabe und seinem überlegenen Bauplan eine Sonderstellung unter den eingereichten Wettbewerbsvorschlägen einnimmt. Der Vorschlag zu dem überdachten Parkplatz unter dem Museum hält man für richtig in Bezug auf die zukünftigen Anforderungen. Das Komitee äußerte Bedenken bei der Durchführung des speziellen Oberlichtsystems im südlichen Teil des Museums. Das vorgeschlagene Freilufttheater und der terrassenförmige Skulpturengarten formen einen harmonischen Teil innerhalb der gesamten Anlage.«).

EN KLASSE ÖVER ALLA ANDRE = JEAN JAQUES +«.[457] Alvar Aalto antwortete, dass es:

»[…] nästan [har] blivit en kutym att inte tacka för ett pris, men jag vill till Eder […] uttrycka min speciella glädje över att ha fått vara i tillfälle att göra ett projekt för Aalborgs museum som, i alla hänseenden har så utmärkta förutsättningar både vad den entusiastiska viljan som bildar det ursprungliga upphovet till museet gäller, såsom det fina läget och det almänna intresset som Aalborg tydligen står som representant för […]«[458]

Als am 23. April 1958 den Architekten, Alvar und Elissa Aalto und Jean Jacques Baruël, auf einem Empfang in der Aalborg Halle der erste Preis überreicht wurde, war dieser »enthusiastische Wille« offensichtlich vorhanden.

Der mit dem nun fast schon programmatischen Satz »Hvad akustik er for en koncertsal, er lyset for et kunstmuseum« beginnende Wettbewerbsentwurf gliederte sich in verschiedene Abschnitte, die sowohl das äußere Erscheinungsbild und das Gebäude in seiner Umgebung detailliert darlegten als auch die innere Struktur.[459] Die ersten Überlegungen konzentrierten sich auf die Merkmale des Grundstücks und die Einbindung des Gebäudes in ein Gelände, das in einem anmutigen Tal umgeben von steilen Hängen gelegen war. Die Architekten wollten die natürliche Topografie weitgehend unberührt lassen und mit der Architektur die charakteristische Schönheit der Natur noch betonen. Und in der Architektur sollten sich Formen der ehemaligen Kiesgrube mit ihren steilen Abhängen wiederfinden.

Der Verkehr und die Parkmöglichkeiten wurden als nächstes behandelt: Das Grundstück war bereits so situiert, dass der Verkehr vom Stadtzentrum und den Hauptstraßen am Museum vorbei führte. Das Museum sollte dazu so ausgerichtet werden, das ein Museumsbesucher mit seinem Auto leicht auf das Museumsgelände gelangt, ohne den Verkehr auf der Kong Christians Allé zu stören oder die Fußgängerwege zu queren. Da sich der Haupteingang und die –etage des Museums auf einer Ebene mit der Kong Christians Allé befinden sollte, wurden Teile des Museums auf Säulen und Pfeiler gestellt und es entstand auf dem niedrigeren Talniveau eine offene Parkhalle für Autos und Fahrräder. Die Anzahl der Stellplätze für die Autos und Fahrräder ergab sich aus dem prognostizierten Maximum an Museumsbesuchern. Zwei Vorteile ergaben sich für die Architekten aus dieser »unterirdischen« Variante: zum einen war es preisgünstiger als die Fundamente bis zum Straßeniveau aufzufüllen und zum anderen wurde die Harmonie von Architektur und Landschaft gewahrt, eine fragile Harmonie, die unter unzähligen Autos und Rädern sicherlich verloren gegangen wäre. Von dieser unteren Ebene, dem offenen

---

[457] Abbildung des Telegramms bei AALTO/BARUËL 1999, S. 79 (Dt. Übers. d. Verf.: »Erster Preis Ålborg einstimmiger Beschluss/ Fiskar sagt in einer Klasse über allen anderen = Jean Jaques«).

[458] Brief von A. Aalto an das Aalborg Kunstmuseum, geschrieben am 18. April 1958, zit. nach BAK 1999, S. 14-17 (Dt. Übers. d. Verf.: »[…] beinahe ist es üblich geworden, sich nicht für einen Preis zu bedanken, aber ich will Ihnen […] meine spezielle Freude darüber ausdrücken, die Gelegenheit erhalten zu haben, für Aalborgs Museum ein Projekt zu kreieren, welches in aller Hinsicht so Voraussetzungen markiert hat sowohl was den enthusiastischen Willen, der den ursprünglichen Grund für das Museum bildete, betrifft, wie die hochwertige Lage und das allgemeine Interesse, für das Aalborg offenbar als Repräsentant steht […]«).

[459] Siehe dazu AALTO/BARUËL 1999: Konkurrenceprojekt, 1958, S. 66-78 mit umfangreichem Abbildungen, zum Zit. siehe Anm. 454.

Versteck für alle Arten von Vehikeln, führten Treppen nach oben ins Helle und zum Haupteingang.

Das Museum wies die archetypische Gestalt einer gestuften Pyramide auf, die sich vom Grund des Tals aus bis hinauf zu den Baumwipfeln des bewaldeten Hanges erhob (Abb. 52). Auf der Kong Christians Allé sollte es einen einzigen Punkt geben, von wo aus das ganze Gelände sichtbar sein sollte und sonst würde die museale Stufenpyramide zu einem kontrastreichen Vexierbild mit den bewaldeten Hängen der umgebenden Landschaft verschmelzen. Nach der Intention der Architekten formte sich die Architektur mit den gestaffelten Baukörpern aus der charakteristischen Kontur der Umgebung und dazu in einem Spannungsverhältnis steht der formale Kontrast zwischen den geraden Linien der Architektur und den bewegten Linien der Natur.

Die innere Struktur, unterschiedliche Rundgänge ermöglichend, hat ihr Zentrum und auch Anfangs- und Endpunkt im Vestibül, wo die ganz verschiedenen Ausstellungen klar gekennzeichnet sind (Abb. 53). Alle Ausstellungsräume sollten sich auf einer Etage befinden, unterschiedliche Ausstellungen sollten zur selben Zeit präsentiert werden können und die Besucher sollten jederzeit die freie Wahl haben, die Ausstellungen und Kunstwerke zu sehen, die sie zu sehen wünschen; ohne jede Belästigung und ohne die anderen inneren Rundgänge im Museum zu stören. Auch den Seminarraum in der Nähe des Studienmagazins hatten die Architekten in solch einer Weise gestaltet, dass er mit dem Vestibül und dem Ausgang durch Treppen verbunden war, eine geschickte Verbindung mit dem asymmetrischen Amphitheater im Ausstellungshof eröffnend. Lagerräume und ähnliche funktionale Räume wurden im untersten Stockwerk zwar dicht am Lift, doch weit weg von den Ausstellungsräumen mit ihren Besuchern platziert.

Die geniale Inszenierung des Lichts in diesem Entwurf wurde als Quasi-Architekturphilosophie Alvar Aaltos weltweit bekannt. Bei einigen Architekturkonkurrenzen am Ende des 20. Jahrhunderts wurde Aaltos Überschrift sogar wortwörtlich übernommen.[460] Alvar Aaltos geniale Idee basierte auf einer konsequenten Schlussfolgerung aus einem einfachen natürlichen Phänomen: Da das Licht aus unterschiedlichen Himmelsrichtungen verschiedene Charakteristika und unterschiedliche Einfallswinkel aufweist, müsse das Licht- und Beleuchtungssystem im Museum asymmetrisch sein. Die Lage des zukünftigen Aalborger Museums auf dem Terrain war so vorteilhaft, dass es nur einer geringen Menge an direktem Licht aus dem Süden bedurfte, um die Ausstellungshalle mit natürlichem Sonnenlicht zu erhellen. Das Sonnenlicht, das aus Nordosten kommt und auf die Hauptfassade an der Kong Christians Allé trifft, hat einen sehr niedrigen Einfallswinkel und ist zum größten Teil schon diffuses Licht. Das Sonnenlicht aus dem Süden und Westen wird von reflektierenden Decken- und Wandflächen und asymmetrischen Reflektoren unter den Dachlaternen hauptsächlich als indirektes Licht ins Innere des Museums geleitet. So können die Kunstwerke von den

[460] Siehe den Wettbewerb zum Kunstmuseum in Strandparken (*ARKEN Museum for Moderne Kunst*) Kap. E.I.1.3.

Besuchern bei Tageslicht und ohne lästige Blendung betrachtet werden und sind vor der auf die Dauer mit Sicherheit schädlichen, direkten Sonneneinstrahlung geschützt.

Für die große Ausstellungshalle, in der alle denkbaren Ausstellungsformen mit mobilen Stellwänden variiert und Ausstellungsobjekte ganz frei platziert werden sollten, war intensives, »gemischtes« Licht vorgesehen: goldenes Sonnenlicht und blaues Himmelslicht, mit Nuancen von Tageslicht. Dieses »gemischte« Licht sollte aus verschiedenen Himmelsrichtungen, gegen das Sonnenlicht unter ca. 30 Grad würden die hohen und reich bewaldeten Hänge im Süden und Südwesten einen natürlichen Schutzschirm formen, durch die pyramidenförmigen asymmetrischen Kuben ins Museum strömen (Abb. 54). Da ein Museum so hoch im Norden dennoch auf direktes Sonnenlicht angewiesen ist, sollten Jalousien angebracht werden, dessen Lamellen den Einfall des Sonnenlichts regulieren. Die Architekten prophezeiten ein besonders schönes natürliches Licht, das durch Reflexionen auf der Wasseroberfläche (des kleinen Sees im Museumsgarten) entstehen und durch die Fensterfront an die Decke in den Raum gelangen würden. Insgesamt würde die reiche Vegetation dieses bezaubernden Tales im Rhythmus der Jahreszeiten farblich variieren und dem Licht eine atmosphärische Lebhaftigkeit verleihen. Die lichten Visionen der Architekten existierten im Entwurf nur als Skizzen, weil »den præcise konstruktion ikke er mulig i denne foreløbige form«[461].

Für die Variabilität, einem typischen Experimentierfeld der Architektur insgesamt und nun auch für die Museumsarchitektur, entwickelten die Architekten ein neuartiges strukturelles Modell: Die Halle sollte solche räumlichen Konstellationen annehmen können, dass ein Publikum von 200 Personen darin Platz finden und gleichzeitig die Ausstellungen davon nicht berührt werden würden. Um Platz für ein eventuell noch größeres Publikum zu schaffen, könnte die Halle mit dem Skulpturensaal vereint werden. Durch die Wahl von verschiedenartigen absorbierenden Wand- und Deckenmaterialien könnte eine gewünschte Akustik in einem Raum dieser Größe erzielt werden. Schiebetüren könnten Teile der Halle zu separaten Ausstellungen öffnen und schließlich auch als indirekte Kanalisierung des Besucherstroms fungieren. Das durchgängige Pfeilersystem, dass die strukturellen Möglichkeiten für die Dimensionierung und Anordnung der Räume und der Ausstellungen determiniert, wird durch zwei oder drei Typen freistehender und durchgehender Wandelemente komplettiert. Zukünftige Raumvariationen gehen auf diese Art und Weise leicht von statten und diese Flexibilität der Ausstellungsräume sollte auch der Halle eigen sein, die erweitert und verkleinert werden könnte.

Die neue Architektur sollte hell erstrahlen; die Architekten legten in ihrem Entwurf fest, dass das Museum Weiß sein soll: Weiß verputzt oder gestrichen und ein Dach aus dem modernen Baumaterial Aluminium erhalten sollte. So es die finanziellen Mittel erlaubten, sollten einige für den architektonischen Gesamteindruck relevante Wände mit Kalkstein verblendet werden, so im Eingangsbereich und Vestibül und ferner Teile der Halle. Auf den umgebenden Flächen des Grundstücks sollte sich ein Ausstellungspark oder

[461] AALTO/BARUËL 1999, S. 68 (Dt. Übers. d. Verf.: »eine exakte Konstruktion nicht möglich ist in dieser vorläufigen Form«).

-garten befinden, wo Skulpturen und Angewandte Kunst im Freien oder in offenen Pavillons ausgestellt sein sollten.

Die Architekten berücksichtigten schon in diesem Entwurf ein reduziertes Bauprogramm für ihr ambitioniertes Projekt, wenn der Etat für das »Aalborger Kunstmuseum« die Realisierung in einer einzigen Bauphase verhindern sollte. So könnten ihrer Meinung nach neben den Räumen für die ständige Ausstellung auch folgende Dinge ganz oder teilweise später gebaut werden: (1) die Zufahrtsverhältnisse mit dem Kreisverkehr und der Rampe zur Parkebene, die Ein- und Ausfahrt kann provisorisch an dem gezeigten Ausfahrtsweg vor sich gehen und der Zugang zum Museum könnte über eine Brücke erfolgen; (2) die Mauern um den Skulpturenpark; (3) das »Freiluft-Amphitheater«, dass vor allem für die Einbeziehung von Personen, die das Kunstmuseum gewöhnlich nicht besuchen, gedacht ist.[462]

D.II.4.2.4 Eine fünfzehn Jahre währende Planungs- und Baugeschichte

Der Vorstand des *Aalborg Kunstmuseum* hatte zwar große Ambitionen hinsichtlich des architektonischen Wettbewerbs gehabt, aber der nun auch international prestigeträchtige Entwurf brachte sie in Verlegenheit.[463] Das neue Gebäude konnte nicht wie der alte Museumsbau in Algade vor allem durch Sammlungen unter Privatpersonen finanziert werden. Die prognostizierten Kosten sprengten jedweden Aalborger Rahmen: es gab noch ca. 300 000 DKK aus der Sammlung für das Projekt von Boldt und Dam, aber dies würde nur für einen kleinen Bauabschnitt reichen, insgesamt benötigte man mehr als zehnmal soviel. Die Auftraggeber stellten sich darauf ein, in Etappen bauen zu lassen und hofften auf öffentliche Gelder. Doch sowohl für den Vorstand des *Aalborg Kunstmuseum* als auch für die Stadtverwaltung von Aalborg stand außer Frage, dass die Bauausführung teilweise eine lokale Aufgabe war. Seit 1954 transferierte der kunstinteressierte Bürgermeister Jens Jensen jährlich größere Beträge aus dem Reingewinn der Kommune in einen Museumsfonds. Der Fonds verfügte im Herbst des Jahres 1958 über ein Kapital von 600 000 DKK.[464] Gleichzeitig rechneten alle Beteiligten mit der größten finanziellen Unterstützung durch den Staat[465], denn noch am Ende des 19. Jahrhunderts hatte der Staat es als seine legitime Pflicht angesehen, die Museen der Provinzen zu unterstützen und so floss auch das meiste Geld für das alte Aalborger Museum aus der Staatskasse. Aber in den 1950er-Jahre explodierte förmlich das öffentliche Interesse an Kunst und Kultur. Neben Plänen für den vorrangigen Um- und/oder Neubau des *Statens Museum for Kunst* gab es weitere fulminante Museumsprojekte in den Ballungszentren Aarhus, Esbjerg, Randers und jeder spekulierte mit staatlichen Subventionen. Dennoch waren der Ausschuss des *Aalborg Kunstmuseum* und sein Präsident, Henning Kirkeby, sehr optimistisch, als sie im

[462] Siehe dazu ebd., S. 70.
[463] Zur Baugeschichte und Finanzierung siehe einführend BAK 1999, S. 17-32.
[464] Ebd., S. 33 (Anm. 7): Henlæggelserne til museumsfonden fremgår af *Aalborg Købstadskommunes regnskaber* for de relevante år. Forhandlingerne kan følges i *Uddrag af Aalborg Byråds* forhandlinger.
[465] Ebd., (Anm. 8): Robert Lund til *Ny Tid*, 12. januar 1956.

November 1958 die erste Audienz beim Bildungsminister hatten. Die Verteilung der notwendigen gut 5 Millionen DKK oder für die erste Bauphase 3,36 Millionen dachte sich der Ausschuss folgendermaßen: ein Drittel der Summe sollte lokal gesammelt werden (Aalborg Stadt, Baufonds des Museums), zwei Drittel vom Staat und der Rest über Fonds (z. B. vom Ny Carlsbergfondet) finanziert werden. Weder Ministerium noch Stadtverwaltung akzeptierten diesen Vorschlag und für den Vorstand des Kunstmuseums, später für dessen Bauausschuss, begannen langwierige und dramatische Verhandlungen mit beiden Institutionen.[466] In Kopenhagen erreichten die Verhandlungen ihren ersten Kulminationspunkt als Julius Bomholt, Kultusminister des 1961 neu gegründeten Kulturministeriums, 1962 das Projekt dem Finanzkomitee empfahl, worauf die prompte Ablehnung folgte. Geschickt nutzte nun Bomholt seinerseits das neu aufflammende Interesse an dem Gebäudeprojekt, nachdem Alvar Aalto im April 1962 in Kopenhagen den »Sonningprisen« überreicht bekommen hatte, und äußerte öffentlich seinen Unmut über die unhaltbare Situation des »wundervollen« Museumsprojekts, dass in Aalborg immer noch nicht realisiert worden war und darüber, dass die Gemälde im alten Gebäude so großen Schaden nehmen, dass man die Kunst in Stücke reißen und das Kunstmuseum schließen könnte.[467] In Aalborg ging es nicht weniger dramatisch zu: der alte Bürgermeister und Vorstandsmitglied Jens Jensen wurde von Thorvald Christensen abgelöst, dessen kulturfeindliches Image und ersten Kommentare zum Kunstmuseum die kunstinteressierten Bürger in Aufruhr brachte.[468] Die Situation änderte sich radikal, als der neue Bürgermeister Thorvald Christensen mit der Kampagne »Aalborg viser vej«, »Aalborg zeigt den Weg«, eine Reihe von künstlerischen, kulturellen und erzieherisch bildenden Initiativen förderte, die das Prestige der Stadt vermehren und auch den Weg für eine Universität ebnen sollten.

Im Frühling 1962 betrug das Gesamtkapital des Museumsfonds 2,4 Million DKK und mit der zusätzlichen finanziellen Unterstützung von 150 000 DKK im Dezember 1962 aus dem Ny Carlsbergfondet begann der Vorstand 1963 mit den Detailplanungen. Nachdem das Kulturministerium und die Kommune Aalborg einverstanden waren, nahm der Vorstand am 30. Oktober 1963 mit den Architekten Kontakt auf und jene beendeten die Planung des ganzen Gebäudes im August 1966.[469] Einen großen Schritt stellte die Aufnahme des Museumsprojektes in das Bauprogramm des Staats für 1965-66 dar, *summa*

---

[466] Siehe ebd., S. 22-23: Die zehn Jahre, in denen v. a. über das Aufteilen der Kosten zwischen Staat und den lokalen Autoritäten verhandelt wurde, werden detailliert in der Monografie des *Nordjyllands Kunstmuseum* geschildert, wie immer wieder Politiker für das Projekt gewonnen wurden, aber jede Umstrukturierung des Ministeriums, jede Wahl bedeutete, dass sich neue Personen einarbeiten mussten.

[467] Ebd., S. 18 (S. 33, Anm. 10: *Aalborg Stiftstidende*, 30. april 1962). Tatsächlich dachte der Vorstand des Kunstmuseums darüber nach, das Museum zu schließen.

[468] Ebd., S. 18, 20 (Anm. 11, S. 33): Thorvald Christensen in: *Aalborg Stiftstidende,* 10. Juli 1963 (Dt. Übers. d. Verf.: »Er erklärte, dass man kein Kunstmuseum bauen könnte, bevor die Wohnungsnot der Stadt verringert worden sei – und außerdem sei Aalborg keine Kulturstadt.«).

[469] Ebd., S. 33 (Anm. 12): »Projekteringen foregik i samarbejde med ingeniørfirmaet Rambøll & Hannemann, og for akustikkens vedkommende med Alvar Aaltos søn, Hamilka Aalto.« (Dt. Übers. d. Verf.: »Die Projektierung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Ingenieurbüro Rambøll & Hannemann und was die Akustik betraf mit Alvar Aaltos Sohn, Hamilka Aalto.«).

summarum eine Unterstützung von 1,2 Millionen.[470] Nun tauchte das neue, realiter uralte, Gespenst jeglicher Bauplanung auf: die galoppierenden, kontinuierlich steigenden Kosten. Im Jahr 1964 die erste alarmierende Nachricht von Jean-Jacques Baruël, der der Planung in Kopenhagen vorstand, der Kostenvoranschlag der ersten Phase war auf 6,6 Millionen angestiegen, es folgten 7 Millionen und im März 1965 waren es schon 9,6 Millionen. Nach einer Sparmaßnahme sank die Summe auf 8,8 Millionen, um bis zum März 1966 auf 10,7 Millionen für die erste Phase und 13,4 für das ganze Kunstmuseum hochzuschnellen. Die Ursachen waren vielfältig und von den Architekten kaum vorherzusehen: steigende Materialkosten, die Installation einer Klimaanlage oder für die steigenden Kosten ganz entscheidend sollte sich die Verlegung der Kong Christians Allé zur Ringstraße auswirken, denn das Kunstmuseum musste auf dem Grundstück nun auch neu eingebunden werden. Dieser durch die überlangen Konzeptions- und Planungsphasen öffentlicher Bauten entstehende Teufelskreis immer weiter eskalierender Finanzprobleme geißelte im Herbst 1966 auch die Zeitung »Aalborg Stiftstidende«.[471] Doch zwei Monate später machte sich die gleiche Zeitung zum Sprachrohr aller kunstinteressierten Nordjütländer und übte öffentlichen Druck auf die zuständigen Politiker aus.[472] Die Chancen standen noch günstiger, als man im Kulturministerium begriff, dass Dänemark kurz davor war, ein Aalto/Baruël-Projekt von internationalem Rang zu verlieren. Aber erst Bodil Koch, in ihrer kurzen Amtszeit als Kulturministerin (1966-67), eröffnete die Möglichkeit einer Staatsanleihe von 5,21 Millionen DKK, die sich aber nun lediglich auf ein Drittel der letzten Schätzung von 14,6 Millionen DKK bezog. Jedoch war das Darlehn ein wichtiger Teil in einem neuen Finanzierungsplan des neuen Präsidenten und obersten Verwaltungsbeamten des Museums J. A. Lorck, der nun vorsah, das Museum in einem Stück zu bauen und nicht in zwei Phasen. Der Plan setzte »nordjütländische Einigkeit« voraus, dass die Kommunen von Aalborg, Hasseris, Nørresundby und Sundby-Hvorup und der Kreis Aalborg die anderen 9 Millionen DKK zur Verfügung stellten. Im Dezember 1967 gelang es Bodil Koch eine Mehrheit für die Staatsanleihe im Finanzausschuss zu beschaffen, im sprichwörtlich letzten Augenblick, denn drei Tage später wurde die

---

[470] Ebd., S. 20.

[471] BAK 1999, S. 33 (Anm. 13): *Aalborg Stiftstidende*, 27. oktober 1966 (»[…] først regner man du, hvor meget museet vil koste. Saa spørger man kulturministeriet, hvor stor en del af omkostningerne det vil betale. Derefter søger man kommunale myndigheder om resten. Naar pengene er bevilget, søger man kulturministeriet om dets andel. I mellemtiden er priserne steget saa meget, at byggeriet er blevet væsentligt dyrere. Derfor søger man at indskrænke projektet og faar regnet ud, hvor meget det saa vil koste. Hvorpaa turen begynder forfra«. (Dt. Übers. d. Verf.: »[…] zuerst rechnet man aus, wie viel das Museum kosten wird. Dann fragt man das Kulturministerium, wie viel es zahlen würde. Danach beantragt man bei der Gemeindeverwaltung die restliche Summe. Wenn die Gelder bewilligt sind, bittet man das Kulturministerium um seinen Anteil. In der Zwischenzeit ist der Preis so sehr angestiegen, dass der Bau um ein wesentliches teuerer werden wird. […]«).

[472] Ebd., S. 33, Anm. 14: *Aalborg Stiftstidende*, 23. december 1966 (»at skal museet virkelig bygges, maa man en dag foretage det spring, det koster at indhente prisudviklingen […] Chancen er større nu end nogensinde. Nordjyderne vil med rette kunne bebrejde politikerne, hvis de ikke griber den«. (Dt. Übers. d. Verf.: »dass, soll das Museum wirklich gebaut werden, man [an] einem Tag den Sprung unternimmt, die Kosten der Preisentwicklung/(Inflation) einzuholen. [...] Die Chance ist jetzt größer als jemals zuvor. Die Nordjütländer werden [es] den Politikern mit Recht vorwerfen können, wenn sie die Chance nicht wahrnehmen.«).

amtierende Regierung samt aller Minister gestürzt. Alle Beteiligten bangten um die alles entscheidende Staatsanleihe, doch die Entscheidung war bereits in Kraft und Bodil Koch galt als die Retterin des Museums.[473]

Für die lokalen Volksvertreter von Aalborg und den Nachbarkommunen war es nicht leicht, Beschlüsse über den Zuschuss für das Museum zu fassen, denn trotz des wachsenden Wohlstandes gab es ständig eine Kluft zwischen der Personengruppe, die das Museum unterstützte, und einer anderen, die über den Charakter ja sogar über die Notwendigkeit von Kunst und einem Kunstmuseum diskutierten.[474] In dieser prekären Lage fand das Kunstmuseum einen dringend benötigten Experten und Vermittler in den am 1. Januar 1967 berufenen Museumsdirektor Lars Rostrup Bøyesen, der sich fachlich überzeugend für die Künste einsetzte und bei den Nordjütländern ein Verständnis für das Gebäude erzeugen konnte. Bisher musste der Museumsvorstand, quasi eine moderne dänische Abart der *Society of Dilettanti*, zu allen fachlichen Fragen Stellung nehmen und die Anforderungen an ein modernes Kunstmuseum formulieren und präzisieren.[475] Nach einer Studienreise durch Deutschland, die Niederlande und die Schweiz wurde selbst dem Museumsvorstand klar, dass dort die neu errichteten Museumsbauten mittlerweile eine größere Flexibilität besaßen und über eine Reihe zusätzlicher Einrichtungen (wie Kino-, Vortrags- und Versammlungssaal) verfügten, die in der Wettbewerbsausschreibung nicht einmal erwähnt wurden. Die modernen Museen waren zu kulturellen Treffpunkten geworden und dieses neue Museumskonzept sollte sich nun auch in Aalborg etablieren. Ohne das architektonische Ensemble wesentlich zu beeinträchtigen, wurden diese neuen funktionalen Bereiche in die untere Ebene des Gebäudes integriert.

Der Museumsdirektor Lars Rostrup Bøyesen präsentierte das Museum als »kulturelles Zentrum der Kunst«, als einen Ort, der die in unmittelbarer Nachbarschaft lebenden Menschen zusammen bringen könnte und der gleichzeitig auch neue Menschen anziehen würde. Mit seiner Erfahrung argumentierte er ein Mal aus der Perspektive eines Wissenschaftlers, neue Menschen seien eine elementare Voraussetzung für eine Universität, und ein anderes Mal als Kenner der »großen weiten Welt« und schaffte so den Durchbruch zum »lokalen Hinterland«. Überzeugend pries er das neue Gebäude bei den Gewerkschaften als ein Projekt, das der Industrie und der Beschäftigung gut tun würde. Kritiken, Intrigen und infame Kampagnen gegen den Neubau, in denen die offensichtliche Diskrepanz zwischen der Sammlung des *Aalborg Kunstmuseum* und dem neuen Gebäude angeprangert wurde,[476] entgegnete Lars Rostrup Bøyesen mit dem Publizieren eines neuen Sammlungskatalogs, der die Qualitäten der Sammlung für den guten Zweck sicherlich etwas überbetonte. Einige mithilfe des Ny Carlsbergfonds erworbene Glanzstücke, frühe Gemälde dänischer Modernisten, konnten den großen Mangel der Kunstsammlungen nicht

[473] Siehe dazu BAK 1999, S. 23.
[474] Siehe dazu ebd., S. 23f.
[475] Ebd., S. 24ff.
[476] Unter anderen startete im Frühsommer 1962 die sozialdemokratische Zeitung »Ny Tid« eine Kampagne gegen das neue Gebäude. *Ny Tid*, 27. og 31. maj 1962; 3., 8. og 10. juni 1962; 1. og 8. juli 1962, zit. nach Ebd., S. 33 (Anm. 16).

verheimlichen, denn es zeigten sich ganz erhebliche Lücken innerhalb der Kunst des 19. Jahrhunderts (Dänemarks Goldenes Zeitalter), sowohl bei der Skagenmalerei als auch im Bereich der ganzen moderne Kunst. Lars Rostrup Bøyesens Intention für das *Nordjyllands Kunstmuseum* war einfach und tollkühn zugleich: auch die Institution sollte sich in ein Kunstmuseum des 20. Jahrhunderts verwandeln, in ein wahres Museum für moderne Kunst. Auf diesem steinigen Weg musste das Museum zuerst die berühmte und vakante Anna und Kresten Krestensens Sammlung moderner Kunst akquirieren, durch die das Museum zu einem der führenden Museen in Dänemark werden würde. Die in der Sammlung enthaltenen Werke der Cobra-Künstler würden eine repräsentative Abteilung dänischer im Kontext internationaler Kunstströmungen ermöglichen. Der Ankauf war eine leidige Posse zum Thema »Angebot und Nachfrage auf dem Kunstmarkt« und nach zähem Feilschen konnte Lars Rostrup Bøyesen den Ankaufsvertrag der Anna und Kresten Krestensens Sammlung am 29. Juli 1967 unterzeichnen. Eine fast gegensätzliche Aktivität hin zu einer repräsentativen Kunstsammlung war das Aussortieren von Werken »niedriger Qualität«, insbesondere aus dem 19. Jahrhundert. Die Sammlung von Gipsmodellen und -abgüssen, um 1900 noch der Stolz des Museums, wurde einer allgemein herrschenden Antipathie gegen das Material und einem Skeptizismus gegenüber Kopien, geopfert.[477] Am 1. April 1967 änderte das Museum seinen Namen, damit die Donatoren ehrend, in *Nordjyllands Kunstmuseum* und signalisierte damit auch seinen identitätsstiftenden Charakter über die kommunalen Grenzen hinaus für das ganze Gebiet von Nord-Jütland.

Bauphase

Die Bauphase begann am 19. Februar 1968 und war nicht weniger ereignisreich als der Finanzierungsverlauf, es kam immer wieder zu Konflikten zwischen den Architekten und den Bauherren.[478] Zwar wies Alvar Aalto schon bei der Vertragsunterzeichnung im Oktober 1963 darauf hin, dass es alternative und teuere Möglichkeiten gäbe, wenn die Architekten andere Materialen für die innere und äußere Architektur und bei den Einrichtungen wählen würden, aber niemand im Vorstand ahnte die Konsequenzen. In der Beschreibung des Entwurfs hieß es nur weißgefasstes Gebäude, das teilweise mit Kalksteinplatten verkleidet werden sollte, bei der Realisierung wählten die Architekten den mit der europäischen Kunst so eng liierten, klassischen Marmor aus Carrara – dessen Reinheit berühmt und dessen legendäre Eleganz als unaufdringlich galt, was für den Preis aber niemals zutraf. Eine brisante Entscheidung, die auch aufgrund der dadurch entstehenden Kosten heftige Diskussionen zwischen den Architekten und den Auftraggebern auslöste.[479] Jean-Jacques Baruël hielt mit großer Konsequenz an der Entscheidung zugunsten der künstlerischen Qualität des Museumsgebäudes fest und der Ausschuss musste eingestehen, dass die einzigartige architektonische Qualität das entscheidende Kriterium für ihre Wahl dieses Entwurfes war. Aber auf der anderen Seite

[477] Die Sammlung wurde in einem städtischen Depot in Hasseris eingelagert und kehrte niemals zurück.
[478] Siehe dazu BAK 1999, S. 29-32.
[479] Siehe dazu die polemische Äußerung von Vilhelm Bøgh in: ebd., S. 30.

hatte sich der Ausschuss für das Einhalten der ökonomischen Vereinbarung verbürgt und schätzte die Chancen für weitere Zuschüsse als verschwindend gering ein. Es folgten zwei weitere Krisen geschüttelte Jahre im Streit um die Kosten und der Tiefpunkt wurde erreicht, als mit der Ausschreibung der Einrichtung begonnen wurde. Das Budget war viel zu niedrig gewesen und wieder gab es Krisentreffen im Ministerium und in der Stadtverwaltung, Darlehen mussten aufgenommen werden und weitere Kostenkürzungen fielen die Holzsitze im Amphitheater und die Pflastersteine auf der Parkplatzfläche zum Opfer. Umso weiter der Bau voranschritt, desto deutlicher zeigte sich auch, dass sich über diesen nun schon relativ langen Zeitraum die Raumbedürfnisse für ein modernes Museum verändert hatten, der Bedarf an Personal im Verwaltungsbereich und für die Workshops war gestiegen. Einige zusätzliche Büroräume fügten die Architekten zwar noch ein, aber erst mit größeren Veränderungen im Jahr 1982, als ein Teil der Parkplatzfläche in Arbeitsräume umgewandelt wurde, löste sich das Problem. Auch neu angekauften Kunstwerken, wie die aus der Akquisition der Anna und Kresten Krestensens Sammlung, fehlte es an Lagerräumen und Ausstellungsfläche. Neuer Raum für die Lagerung wurde geschaffen, indem Lars Rostrup Bøyesen eine zusätzliche Ausschachtung in einem bis dahin ungenutzten Abschnitt des Kellers veranlasste. Andere Ausstellungsflächen wurden sozusagen »der Not gehorchend aus der bestehenden Architektur requiriert«, indem man Wände im Vestibül und in dem langen Korridor nutzte, die für Ausstellungen nicht vorgesehen waren. Dies geschah verständlicherweise gegen Jean-Jacques Baruëls Willen, der eines ihrer bahnbrechenden Prinzipien in der Architektur verletzt sah: Das Vestibül und der lange Korridor mit direktem Seitenlicht waren nie für die Präsentation von Kunstwerken konzipiert worden.

Baubeschreibung

Heute, nach einem halben Jahrhundert, erhebt sich das an der Kong Christians Allé gelegene *Nordjyllands Kunstmuseum*, immer noch wie die moderne Adaption einer gestuften Pyramide aus dem Tal bis hinauf zu den Baumwipfeln eines steilen Hanges am Stadtrand von Aalborg (Abb. 57). Aus der streng komponierten Marmorfassade, eine architektonische Brücke zwischen klassischer und moderner Welt schlagend, ragen das Polygon des Musiksaales und drei sich durchdringende Glaskuben unterschiedlicher Größe hervor (Abb. 56). Von der Kong Christians Allé aus fällt der Blick in den tiefer liegenden Ausstellungsgarten mit seinen großen Rasenflächen, alles von einer hohen weißen Mauer, deren geschwungener Verlauf die Bodenformation nachzeichnet, eingefriedet. Der Ausstellungsgarten fungiert als Mediator zwischen Mensch und Architektur – die im Kontrast zur umgebenden, teils kultivierten, teils urwüchsigen Vegetation stehende architektonische Erscheinung des Museumsgebäudes mit der präzisen Kontur verliert ihre Dominanz. Das Ensemble wird durch ein harmonisches, respektvolles Miteinander von Natur und Architektur charakterisiert. Ähnlich dem idealen Rahmen für die Kunstwerke erzeugt der Ausstellungsgarten eine Aura der Ruhe und Kontemplation. Sie bildete auch die Folie für die Gebäudekomposition, eine Komposition mit solider Struktur und einem

Wechsel von weißen und transparenten Oberflächen. Die Einfriedung wird im rückwärtigen, vor jeglichem Straßenlärm geschützten Bereich des Museumsareals durch die zeitgenössische Interpretation eines antiken Amphitheaters gekrönt. Mit architektonischer Raffinesse wurde der Hang für das Amphitheater in terrassierte Ebenen unterteilt und harmonisch in die Kurvatur von Tal und Hang eingebettet. Die zwei Kreissektoren umschreibenden Sitzstufen werden von linear verlaufenden Treppenstufen eingeschnitten und von individuell geformten Mauern umschlossen. Die durch gerade Linien und Kreissegmente definierte Geometrie des Theaters findet ein Echo in der gegenüberliegenden Wand des Museumsbaus: die Flächen der Glaskuben werden hier durch streng horizontal gestufte Fensterbänder dominiert. Und noch einmal wird antike Architektur modern interpretiert: beim Amphitheater tragen Säulen das Museum. Außer dieser ikonografischen Bedeutung kommt den mit Platten verkleideten Säulen im Untergeschoss auch noch eine funktionale zu, sie halten das Museum auf Straßenniveau.

Der Zugang ins Museum sowohl von der Straße als auch vom Garten aus ist ebenerdig. Auch die innere Struktur des Museums gleicht einer kleinen Stadtlandschaft. Der asymmetrische Grundriss weist eine offene Struktur auf: einige tragende Wände und eine Vielzahl von Stützen (Abb. 53). Ein mobiles Trennwandsystem erzeugt eine große Flexibilität, macht die Dimensionierung und den Charakter der Ausstellungsräume in Abhängigkeit von den individuellen Bedingungen einer jeden Ausstellung veränderbar. Das Vestibül durchzieht das Gebäude wie eine Hauptstraße, umläuft die große Ausstellungshalle und ermöglicht ein ganzes Spektrum an abwechslungsreichen visuellen Erfahrungen. Die Haupthalle ist das Zentrum, wie der Markt oder die Piazza einer Stadt, und fungiert als Knotenpunkt für die Besucher. Die hochwertigen Materialien und die wohl überlegten Details verleihen dem Baukörper eine schlichte zeitlose Eleganz (Abb. 58-60). Der Besucher schreitet über einen Marmorfußboden, der in den Ausstellungsräumen hellgraue Teppiche einschließt. Diese ruhige Eleganz und Exklusivität wird an den Wänden, die weiß gefasst, zum Teil an den Kanten mit Marmorprofilen akzentuiert werden, fortgesetzt und mit dunkleren Möbeln, bronzefarbenen Handläufen veredelt. Vom Foyer aus führt eine Treppe in die untere Etage, die sich auf gleicher Höhe wie der Ausstellungsgarten befindet. Der Weg hinab zum Café oder zu den Hörsälen führt den Besucher zu einer ganz anderen Ebene, er verlässt den direkten Dialog mit den Kunstwerken – eine räumliche und geistige Zäsur. Und in dem Café findet sich dann die »berühmte Ausnahme von der Regel«: das Interieur wirkt durch die folkloristische, farbig geometrische Ornamentik in einem streng orthogonal komponierten Raum fast schon irritierend – wie eine späte Zutat.

Licht und dessen Wirkung im Raum war das zentrale Thema des Gebäudes und die Realisierung ist nach wie vor beeindruckend. Mit der neuartigen variantenreichen Verwendung des natürlichen Lichtes und dem asymmetrischen Beleuchtungssystem gaben die Architekten dem Gebäude eine besonders individuelle Note. Das Lichtspektrum zeigt die Nuancen seines modulierenden Charakters, je nachdem aus welcher Richtung es kommt. Das erkennbare Prinzip, wie viel und welches Licht ins Innere des Museums fallen

muss, ist auf die Funktion des Raumes und den Einfallswinkel des Lichts angepasst und ist mit dem ganz eigenen architektonischen Formenrepertoire des asymmetrischen Beleuchtungssystems im Deckenbereich des Museums präsent. Das in die große Ausstellungshalle von oben durch die Glaskuben einfallende Licht ist ein diffuses, »gemischtes« Licht und wird mit indirekter Deckenbeleuchtung kombiniert. Die Decke ist stark bewegt, fast schon skulptural – und doch ist ihre Konstruktion, wie es in der Entwurfszeichnung der Schnitt durch die drei sich durchdringenden, oben geschlossenen Glaskuben zeigt, erst einmal rational und naturwissenschaftlich begründet, sie errechnet sich aus dem Einfallswinkel des Sonnenlichts (Abb. 54). Das von Süden und Westen einfallende Sonnenlicht wird indirekt ausgenützt, und zwar durch reflektierende Decken- und Wandflächen. Die Vielschichtigkeit und -farbigkeit des Lichts erlaubt die flexible Benutzung der Räume. Die Vermeidung von direktem Licht erlaubt die Hängung der Kunstwerke an allen Wänden. In den fünf möglichen, durch mobile Trennwände separierten Räumen auf der Südostseite wird die Konzentration auf die primäre Funktion, die Präsentation von Kunstwerken, in ihrer Strenge und Ernsthaftigkeit erlebbar. Ausschließlich von oben werden die Räume erhellt, denn das natürliche Licht fällt nur durch die trapezförmigen Glasdächer auf weiße Körper, die von der Dachdecke in die Räume hineinragen (Abb. 55). Die wie bikonkave Zerstreuungslinsen geformten Körper reflektieren das Licht in die Ausstellungsräume; an ihnen sind auch die zusätzlichen Lichtquellen, Leuchten für die dunkle Tages- und Jahreszeit, befestigt. Auf der Südwestseite befinden sich drei Ausstellungsräume noch einmal mit dem identischen Prinzip für das Oberlicht, während die sich daran anschließenden sieben Kabinette mit Seitenlicht ausgeleuchtet werden. Christoffer Harlang inspirierte die vom und für das Licht geschaffene Architektur sogar zu anthropomorphen Analogien: »Die inneren Wände und die reflektierenden Wände und Decken sind wie die Haut von einem Körper zwischen den Knochen des Gebäudes gespannt. Man kann eine innere Spannung spüren, aber auch eine wunderschöne Balance zwischen den getragenen und tragenden Elementen, zwischen den stabilen und den dynamischen Elementen.« Und immer noch ganz euphorisch über die Einzigartigkeit, sind die Räume für ihn »eine *camera lucida*, wie das Interieur von einer gigantischen architektonischen Licht-Maschine«.[480]

Die hellen, blickdichten Jalousien vor den Fenstern der Seitenlichtgalerien lenken die Konzentration der Besucher auf die im Inneren präsentierte Kunst, doch wenn sie dann den Flur in der oberen Etage entlang gehen oder das Museumscafé in der unteren Etage besuchen, wird für sie durch die klaren Glasfronten ein exorbitantes Panorama zu einem ergreifenden Erlebnis (Abb. 58). Der nach außen gerichtete Blick fällt auf den Skulpturenpark, dessen hohe weiße Mauern das Museum zur Straße- und zur Waldseite abgrenzen, den Kunstraum vom Stadtraum und den Park vom Landschaftsraum trennen. Die Einfriedung lässt das ganze Ensemble zu einer Reminiszenz an einen heiligen Bezirk,

[480] Christoffer Harlang: Lysets Bygning/ The building of light, in: AALTO/BARUËL 1999, S. 37-46, hier S. 38 (Orig.-Zit.: »Museets indre vægge og reflektorskærme er som en hud udspændt mellem bygningens knogler. Man fornemmer en indre spænding, men også en smuk balance mellem det bærende og det bårne, mellem det stabile og det dynamiske.« […] »[…] som det indre af en gigantisk lysmaskine, et Camera lucida, […]«).

an die antike Polis überhaupt, werden: klar und streng geordneter Gebäudekomplex, Skulpturenpark, Amphitheater, Grasterrasse und baumbewachsener Hang, ringsherum eine weiße Mauer. Der zentrale Platz, die Agora, bildete den Mittelpunkt des sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Lebens und Aalto und Baruël schaffen mit dem progressiven Museumskonzept eine moderne Adaption der antiken Polis, einen musealen Erlebnispark für alle Sinne aller Bürger, und das alte Museumskonzept ist für immer *perdu*. Wie bei der antiken Polis existiert auch im *Nordjyllands Kunstmuseum* eine klare Trennung der Funktionsbereiche: Ausstellungsräume, Verwaltung, Parkplätze, Theater, Hörsaal und Museumscafé finden sich, ähnlich wie bei dem gleichmäßigen Straßengrundriss der antiken Polis, der sich eng an Rechtecken und Quadraten orientiert, im Grund- und Aufriss des Museumsgebäudes wieder. Dieses übergeordnete, durch die einfache Struktur der Funktionsbereiche definierte Schema schafft für die von der modernen Kunst ohnehin schon oft irritierten Museumsbesucher eine nachvollziehbare räumliche Ordnung, sie können sich leicht darin bewegen und verlieren nie die Orientierung.

Die Farbigkeit des Museumsensembles, weder außen noch innen, geht direkt auf die der antiken Polis zurück. Die zurückhaltende Farbigkeit im Inneren des Museums ist für Aalto noch ganz selbstverständlich funktional und auf die Kunstwerke abgestellt: Weiß, Grau und Beige. Die grauen und beigefarbenen Böden, Wände und Decken sind aus den Ateliers bekannt, denn sie beeinflussen die originalen Farben der Bilder und Objekte nur sehr minimal.[481] Die Farbigkeit des Äußeren kann mit so einer simplen Funktionalität nicht begründet werden. Hier zeigt sich das latente Weiterwirken des Begründers der wissenschaftlichen Archäologie und der Kunstgeschichte, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), und seinem Ideal von »edle[r] Einfalt und stille[r] Größe« und der Vorstellung, dass die antike Architektur und damit auch die Plastik zumeist Weiß gewesen seien. Doch schon seit dem 19. Jahrhundert, spätestens seit Gottfried Sempers (1803–1879) Publikationen, war nicht nur den Archäologen bekannt, dass die antike Architektur in der Regel farbig bemalt war. Für Alvar Aalto war es jedenfalls kein Muss, der hehren Wissenschaft, der archäologischen Forschung zu folgen und so ergeben sich durch seine Gestaltung mit einem stark reduzierten Farbspektrum genau genommen mehr Konnotationen zur europäischen und eben auch speziell zur nordeuropäischen Architekturtradition. Das horizontal ausgerichtete Bauwerk mit dem blendend weißen Carrara-Marmor wird durch dunkel gerahmte Fenster kontrastiert. Dieser Schwarz-Weiß-Kontrast in der Architektur erscheint wie die visuelle Metapher und Quintessenz einer scheinbar seit ewig geltenden Schwarz-Weiß-Kultur. Etwas schwarz auf weiß zu besitzen, heißt, etwas für die Ewigkeit zu besitzen. Und diese aus der Sprache mit ihren schriftlichen Zeugnissen und mit der Buchkunst sich vollends tief in das individuelle wie kollektive Bewusstsein eingrabende unbunte Farbpaar hat nicht nur auf die grafische Kunst eine

[481] Siehe Leonardo da Vinci: Traktat von der Malerei, hrsg. von Marie Herzfeld, Nachdr. der Ausgabe 1925, München 1989. Die Farben der Kunstwerke verändern sich abhängig von der Farbe des Hintergrundes, vor dem sie sich befinden.

suggestive Wirkung ausgeübt, sondern kulminiert in der klassischen Moderne als rigoroses architektonisches Ausdrucksmittel und geht damit auch über die hell strahlenden Schlösser des 18. und 19. Jahrhunderts in ihren grünen Gärten hinaus. Radikaler in der Farbgebung und strenger in der Formgebung ist das Gebäude des *Nordjyllands Kunstmuseum*, das ist unbestritten und muss es als Zeichen der Zeit wohl auch sein, aber durch seine Integration in die Landschaft, den Park, verliert es den Absolutheitsanspruch gebauter Architektur und wird zur artifiziellen Natur.

D.II.4.2.5 Einordnung des »Nordjyllands Kunstmuseum« in Aaltos Œuvre und der Anteil von Baruël

Alvar Aalto, einer der Protagonisten der »klassisch skandinavischen Formensprache«, wird heute unumstritten dem Kreis der Wegbereiter der klassischen Moderne in der Welt zugeordnet. Sein Œuvre zeigt, dass er auch ein gefragter und erfolgreicher Museumsbauarchitekt war.[482] Das *Nordjyllands Kunstmuseum* nimmt darunter eine Sonderstellung ein, da bis heute nicht alle Zweifel ausgeräumt sind, wer den Löwenanteil an dem originären Entwurf hatte. Der Däne Skriver behauptete, dass das *Nordjyllands Kunstmuseum* keine Parallelen in Aaltos Arbeit gefunden hat,[483] kann aber nicht den Eindruck widerlegen, dass das Gebäude – als Ganzes und in seinen Details – sehr stark mit Alvar Aaltos anderen Arbeiten aus dieser Zeit verbunden war, und das spezielle architektonische Verständnis ausstrahlt, das Aalto in den 1950er-Jahren entwickelte. Viel bemerkenswerter ist vielleicht die Tatsache, dass sich dieser Prioritätsstreit gar nicht lösen lässt, weil sich die architektonischen Theorien und das Repertoire zweier nordischer Architekten, eines Finnen und eines Dänen, fast vollständig decken.

Schon Ende der 1920er-Jahre betritt Aalto das Parkett der internationalen Architekturszene. Die moderne Formenwelt studierte er erst einmal in Zentraleuropa und die neuesten Arbeiten der Avantgarde, wie Le Corbusiers neue Häuser, veränderten sein Architekturverständnis rigoros. Inspiriert vom schwedischen Architekten Gunnar Asplund (1885–1940), der genau genommen den Modernismus in Skandinavien auf der Stockholmer Ausstellung im Jahr 1930 einführte, beteiligte sich Alvar Aalto in den 1930er-Jahren dann an der Entwicklung einer speziellen Poetik und natürlichen Interpretation moderner Architektur. Mit dem Paimio Sanatory (1929–1933) und der Villa Mairea (1938–1939) stellte Aalto seine Auffassung von neuer Architektur vor, damit erstmals seinen eigenen Stil, eine humanisierte Interpretation des Modernismus ohne Dogmatismus, definierend. Aalto wurde einer der führenden, modernen, international tätigen Architekten, eine Position, die er bis zu seinem Tod im Jahr 1976 behielt.

Seit dem Rathaus von Säynätsalo (1948–1952) traten das architektonische Repertoire Alvar Aaltos und sein *Modus Operandi*, auf dessen Basis alle weiteren Arbeiten entstanden, hervor. Sein eigenes Sommerhaus in Muuratsalo (1953), die großen

[482] Siehe u. a. Werkverzeichnis Fleig 1999, S. 248-253.
[483] P. E. Skriver: Aalto og Baruël, in: Arkitektur 5/1972, København 1972, S. 181.

öffentlichen Gebäude der Universität in Jyväskylä (1953–1957), das Hauptgebäude der Technischen Hochschule in Otaniemi (1955–1964) und das Rathaus, Bibliothek und Kirche in Seinäjoki (1958–1965) sind alle bedeutende Beiträge mit dem persönlichen architektonischen Duktus Aaltos, zu dem auch das *Nordjyllands Kunstmuseum* gehört. Obwohl es ein großes Spektrum in Aaltos Arbeiten gibt, werden sie auch von charakteristischen Ähnlichkeiten begleitet. Ein gemeinsames Element ist die skulpturale Kraft, die die Gesamtkomposition seiner Gebäude charakterisiert und das (oberirdische) natürliche Licht ist ein ebenso wiederkehrendes Motiv in fast allen Gebäuden. Der bescheidene finnische Pavillon für die Biennale in Venedig (1956) ist architektonisch um die Lichtwirkung im Raum aufgebaut und ungeachtet der Kleinheit, kann er als eine Art Modell für die Prinzipien des *Nordjyllands Kunstmuseum* betrachtet werden.

Aaltos Architektur weicht ab von dem Ethos des dogmatischen Modernismus und repräsentiert so ein freies architektonisches Verständnis, wo jeder Raum oder ein Teil des Gebäudes intuitiv komponiert wird und damit in Spannung oder in Balance mit der Totalität des Bauwerks gebracht wird.[484] Aaltos Faszination für die Monumente der Antike wurde von Göran Schildt[485] beschrieben und wird variantenreich in seiner Architektur interpretiert. Das antike griechische Theater, Aalto benutzt »Amfiteater« (Amphitheater) als Synonym, ist ein architektonisches Hauptelement bei der *Otaniemi Teknisk Universitet* (Helsinki) oder häufiges Gestaltungselement im Hof und Garten,[486] so auch im Ensemble des Kunstmuseums in Aalborg. Aaltos Museumsbauten erstrecken sich über einen Zeitraum von vierzig Jahren, von 1934 bis 1971.[487] Sein früher Wettbewerbsentwurf für das Kunstmuseum im estnischen Reval/Tallin von 1934/36 zeigt einen geschlossenen, flachen Baukörper mit horizontalen Fensterbändern, der sich über einen polygonalen, asymmetrischen Grundriss erhebt. Der Innenhof, der wie ein Patio konzipiert ist, bildet jedoch nicht das Zentrum des Museums, sondern die Eingangshalle, an der die Ausstellungsräume gestaffelt angeordnet sind, sodass der Besucher gleich beim Betreten des Museums die perspektivisch angeordneten Ausstellungseingänge übersehen kann. Die freie Wahl des Besuchers wird auch dadurch möglich, dass sämtliche Museumsräume durch einen fortlaufenden Besucherweg untereinander verbunden sind.

1958, in dem selben Jahre, in dem der Wettbewerb für das *Nordjyllands Kunstmuseum* im dänischen Aalborg stattfand, dessen Entwurf diesen markanten asymmetrischen Grundriss und einen geschlossenen horizontal gelagerten Baukörper mit vertikal nach oben gestaffelten Glaskuben aufweist; ersann Aalto ein Kunstmuseum für die irakische Hauptstadt Bagdad. Seine Entwürfe sind die Weiterentwicklung der frühen Ideen für das Kunstmuseum in Reval von 1934/36. »Die besondere Anlage des Museums lässt dem Besucher die freie Wahl, welche Abteilungen er besuchen will. Von der Eingangshalle her

[484] D. Porphyrios: Sources of Modern Eclecticism, London 1982, S. 55.
[485] Göran Schildt: The Mature Years, New York 1989.
[486] In dem Haus in Munkkiniemi (1956) ist der Hof wie ein kleines Amphitheater gestaltet. Genau genommen handelt es sich immer um Kompartimente eines Amphitheaters.
[487] Vgl. Fleig 1999, S. 79-88. Von den Museumsbauten wurden nur das in Aalborg (Dänmark) und Jyväskylä (Finnland) realisiert.

sind perspektivisch die einzelnen Abteilungseingänge überschaubar. Ein fortlaufender Besucherweg ist gleichfalls möglich.«[488] Die freie Zirkulation der Besucherströme in dem Gebäude andeutend, versah Aalto seine Zeichnungen mit Pfeilen. Das Oberlichtsystem ähnelt dem von Aalborg und klimatische Besonderheiten aufgreifend, sollte sich auf dem Dach der Skulpturengarten mit einer Cafeteria und einem Amphitheater befinden. Der Entwurf für das Kunstmuseum in Schiras (Iran) im Jahr 1970 zeigt ein »Hallenmuseum« auf polygonalem, asymmetrischem Grundriss. In flachen Stufen erhebt sich der horizontal ausgerichtete Baukörper des Museums, das einen künstlich bewässerten und zu einem Park umgestalten Hügel bekrönt. Das Museumsareal wird von versetzt angeordneten Mauern umgeben und schließt einen Skulpturengarten mit ein, ein Detail, das die geistige Verwandtschaft zum *Nordjyllands Kunstmuseum* zeigt. Der Schnitt durch die Museumshalle, zeigt ein erhöhtes Mittelschiff, das zu jeder Seite drei Seitenschiffe aufweist (Prinzip der Staffelhalle).[489] Die »Halle« kann in einzelne Abschnitte und damit in selbständige Raumeinheiten unterteilt werden. Die Dachflächen sind verglast, doch schirmen Lamellen und spezielle Lichtreflektoren das direkte Sonnenlicht ab. Und wieder ist die Konstante im strukturellen Konzept vorhanden: vom Haupteingang sind alle einzelnen Ausstellungsbereiche überschaubar, der Besucher hätte auch hier die freie Wahl und keinen vorgeschriebenen Umgang vorgefunden. Den krönenden Abschluss bildet das *Alvar Aalto –museo* in Jyväskylä (1971–1973), denn hier vereinen sich alle zuvor ersonnenen und erprobten architektonischen Neuerungen zu einer optimalen Museumsarchitektur – Aaltos Vermächtnis für die kommenden Generationen.[490]

Baruëls Anteil am Museumsbau[491] wird sich nie ganz eindeutig klären lassen. Das ausgeführte *Nordjyllands Kunstmuseum* ist eine präzise Weiterführung des Wettbewerbsprojektes von 1958. Soll der dänische Architekt Jean-Jacques Baruël (*1923) in Kooperation mit Alvar Aalto (1878–1976) und seiner Frau Elissa (1922–1994) auch alles gezeichnet haben, so muss dies aus der Perspektive Jean-Jacques Baruëls, seiner Arbeit in Aaltos Architekturstudio in Helsinki von 1948-54 und der gemeinsamen Zusammenarbeit betrachtet werden. Gemeinsam hatten Aalto und Baruël bereits ein Gewinnerprojekt für eine Kapelle und einen Kirchhof für den Lyngby-Taarbæk Stadtbezirk in Kopenhagen im Jahr 1951 geschaffen und den Erfolg mit dem *Nordjyllands Kunstmuseum* fortgesetzt. Auch wenn eine andere Kooperation bei einem Wettbewerb für die Kirche in Humlebæk im Nordosten der dänischen Insel Seeland im Jahr 1962 nicht so erfolgreich verlief, arbeiteten die beiden Architekten Alvar Aalto und Jean-Jacques Baruël im Jahr 1972 wieder partnerschaftlich am Projekt für ein Bankgebäude in Frankfurt am Main.

---

[488] Ebd., S. 88.
[489] Vgl. ebd., S. 86f. Abbildung: Schnitt durch die Museumshalle S. 87.
[490] Zum *Alvar Aalto –museo* siehe Kap. D.II.3.2.3.
[491] Vgl. HARLANG 1999, S. 44-46.

Das Museum mit einem demokratischen Impetus findet in den 1950er- und 60er-Jahren im Norden eine ganz spezifische Architekturausformung mit dem *Louisiana Museum for Moderne Kunst* (1958) und dem *Nordjyllands Kunstmuseum* (1972). Die Einzigartigkeit beider detailliert vorgestellten Museen zeigt die komparative Analyse von drei Museumsbauten, die innerhalb desselben Zeitraumes entstanden: des *Solomon R. Guggenheim Museum* in New York (1959), der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin (1968) und des *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* in Paris (1977).[492]

Lokalisation

Im *Louisiana Museum for Moderne Kunst*, das weitab nördlich von Kopenhagen in der ländlichen Idylle von Humlebæk am Ufer des Øresunds gelegen ist, korrespondieren Kunstraum und Naturraum in ungeahnter Harmonie. Das *Nordjyllands Kunstmuseum* am Rand von Aalborg, der drittgrößten Stadt Dänemarks, schafft seine Synthese von Kunst und Natur innerhalb einer Einfriedung, grenzt sich dabei vom Stadtraum durch eine Mauer ab und etabliert einen Kunstraum, in dem die Natur ähnlich wie beim *Louisiana Museum for Moderne Kunst* integriert wird.

Die drei anderen zeitgleich entstandenen Museen inmitten der globalen Metropolen New York, Berlin und Paris haben andere Konzepte und ein ganz anderes architektonisches Repertoire, um sich im urbanen Raum zu behaupten: Das *Solomon R. Guggenheim Museum* füllt ein Quadrat im typischen Raster des Stadtteils Manhattan aus, sprengt aber mit seiner skulpturalen Ausformung die typische, von rechteckigen Häusern geprägte Stadtlandschaft. Die *Neue Nationalgalerie* in Berlin, die den stützenlosen, eingeschossigen Hallenraum und Universalraum thematisiert, war das erste Museum des neu entstehenden Kulturforums Berlin-Tiergarten. Mies van der Rohes Adaption des antiken Podiumstempels für die klassische Moderne ist sicherlich auch eine Reminiszenz an Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Bautradition[493]; die *Neue Nationalgalerie* der reinste Ausdruck konstruktiver Logik und räumlicher Freiheit in klassischer Form. Dieses

[492] Zum *Solomon R. Guggenheim Museum* siehe: Blake, Peter: The Guggenheim: museum or monument?, in: Architectural Forum, Dezember 1959; Das Solomon R. Guggenheim Museum und Frank Lloyd Wright, Texte von Thomas Krens und Bruce Brooks Pfeiffer, Hatje Verlag, Ostfilern 1996 (ausführlich zur Planungs- und Baugeschichte); Frank Lloyd Wright: The Guggenheim Correspondence, ausgewählt und kommentiert von Bruce Brooks Pfeiffer, Fresno und Carbondale, Kalif. 1986; Levine, Neil: The Guggenheim Museum's Logic of Inversion, in: The Architecture of Frank Lloyd Wright, Princeton 1996; WRIGHT 1997 (mit Abb. 306, 307); Newhouse, V.: Solomon R.Guggenheim Museum. Erweiterung und Renovierung, in: NEWHOUSE 1998, S.162-168; BRUGGEN 1999; THON, Ute: Welteroberung bis auf weiteres gestoppt, in: art 3/2003, S. 70-72 u. 77. Zur *Neuen Nationalgalerie* siehe u. a.: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.): Die Nationalgalerie, Köln 2001; Weisse, Rolf D.: Mies van der Rohe. Vision und Realität – von der Concert Hall zur Neuen Nationalgalerie. Entwicklung einer Idee, Potsdam 2001. Zum *Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou* siehe: Newhouse, V.: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, in: NEWHOUSE 1998, S.193-198; SILVER, Nathan: The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou, Paris/Cambridge 1994.

[493] Siehe hierzu *Neue Nationalgalerie* [http://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Nationalgalerie_Berlin (25.10.2008)].

erst einmal konstruktive Konzept, das durch moderne Tragstrukturen aus Stahl eine hohe Variabilität der Nutzflächen und eine großflächige Verglasung der Fassaden ermöglichte, inspirierte viele zeitgenössische Architekten nun ihre Entwürfe den technischen Innovationen entsprechend immer weiter zu entwickeln. Zu seinem umfassenden architektonischen Konzept »Weniger ist mehr«, der Reduktion auf das Wesentliche, wurde die *Neue Nationalgalerie* in Berlin durch die überragende Qualität von Proportion, Detail und Material. Die immaterielle Transparenz des völlig frei stehenden Gebäudes bezieht den lokalen Stadtraum in das visuelle Erscheinungsbild der Museumsarchitektur mit ein und ist darin den Konzepten aus dem Norden nicht unähnlich, doch die Sehnsucht nach der Natur ist nicht Mies van der Rohes Sache.

Das *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* geht auf die Konzeptionen für ein modernes Museum des schwedischen Kunsthistorikers und ehemaligen Direktors des Modernen Museums in Stockholm Pontus Hulten zurück und erscheint doch auch wie die logische Konsequenz aus der Ideenwelt Ludwig Mies van der Rohes:

»Ein Gebäude, das aus modernen Formen und ästhetischer Transparenz entwickelt wird, mit einem Konstruktionssystem, das so fortschrittlich und hoch entwickelt ist, dass es säulenfreie Grundrisse, vollständige Veränderbarkeit von Elementen und sogar eine Umwandlung der Technologie und der Museumseinrichtungen erlaubt. Die Absicht war, eine räumliche Lösung zu finden, die in der Lage ist, den unvorhersehbaren Entwicklungsweg zeitgenössischer Kunstwerke nachzuvollziehen und gleichzeitig das neue Image eines populären bilderstürmerischen Museums ausdrückt: Es sollte offen sein für die städtische Bevölkerung, ein aktives kulturelles Zentrum, wegweisend, transparent, flexibel und genial.«[494]

Ähnlich radikal wie der Sturm auf die Bastille verfuhr dieses »populäre bilderstürmerische Museum« mit der tradierten Museumsarchitektur, und die zeitgenössische Architektur hatte nun wieder einmal auch auf musealem Terrain ihre Stilikone. Mit dem »harmoniebedürftigen« Norden hat das *Centre Georges Pompidou* nun wahrlich gar nichts mehr gemeinsam: ein exaltiertes technoides Architekturrepertoire überwältigt die sie umgebende historische Architektur; die Farben und Formen der Natur weichen einem urbanen Kunstindustriegelände.

Rezeption vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst*

Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* in Humlebæk spiegelte ein originäres Gesellschaftsmodell wider, das sich in jener Zeit nur in Skandinavien schon so progressiv entwickelt hatte und von anderen Ländern, auch jenseits des Atlantiks, enthusiastisch verfolgt und auf differenzierte Art und Weise adaptiert wurde. Für das in seiner Totalität als isolierter Wurf geltende Ensemble von 1958 ersannen die Architekten Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert eine überaus raffinierte Raumkomposition, die stille Kunstkontemplation und entspannende Naturbetrachtung miteinander kombinierte.[495] Ihre eigenen kulturellen Traditionen integrierend und den modernen politischen und sozialen Gesellschaftsstrukturen des Nordens entsprechend, schufen sie ein nordisches Konzept

[494] MONTANER/OLIVERAS 1987, S. 12.
[495] Siehe LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 11.

moderner Kunstmuseumsarchitektur. Es sollte kein traditionelles Museum sein und sich von den Museen der Metropole unterscheiden; und es wurde der »dänisch menschenfreundliche« und dennoch radikale Gegenentwurf.

Die Museumsarchitektur vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* ist elegant einfach und stellt sich ganz unprätentiös in einer bewusst zurückhaltenden Art und Weise dar. Es war ein Museum in der ländlichen Idylle von Dänemark und bereits bei der Eröffnung im Jahr 1958 ein großer Erfolg. Nun findet sich viel ländliche Idylle in Dänemark, man mag es den Dänen anrechnen oder nicht, doch was die Öffentlichkeit sah und bewunderte, war eine Synthese von Natur und Kunst, möglich geworden durch eine Architektur von großer Klarheit und Ikonizität. Die optimale Fusion von Sammlung, Gebäude und Park gelang, weil alle drei Parts eine eigene, mit allen Sinnen wahrnehmbare Rolle spielten und gleichzeitig jeder die anderen zwei unterstützte. Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert fanden diese »architectonic asceticism« nach eigenen Angaben »in the rich contents and the prolific surroundings«.[496]

Als das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* zum ersten Mal im Herbst 1958 in der Zeitschrift »Arkitektur DK« vorgestellt wurde, schrieb Kay Fisker (1893–1965), selbst ein berühmter dänischer Architekt und von 1936 bis 1963 Professor an der Königlich Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen, eine sehr positive Rezension, in welcher er hervorhob, dass die »Gebäude niedrig und ausgedehnt sind, und ihrer Umgebung untergeordnet sind. Sie sind kaum sichtbar bei einem Rundgang im Park. Wo sie auftauchen aus dem Grün, scheinen sie, die Vegetation zu akzentuieren«.[497] Es folgten weitere Publikationen: Per Lassen stellte in einem langen Artikel über die »Traditionen in der japanischen Architektur« Bezüge zwischen dem Baustil des Louisiana Museums und der japanischen Bautradition her.[498] Lassen führte ein Sommerhaus von Vilhelm Wohlert für Niels Bohr, dem Physiker und Nobelpreisträger, bei Tibirke Lunde an, welches nach *Louisiana* begonnen und etwas früher beendet wurde, viele Parallelen aufweist und ebenfalls die spezifischen Handschriften der beiden Architekten zeigt. Gleichzeitig sah Per Lassen in dem schwarz gerahmten Pavillon mit langen horizontalen schwenkbaren Jalousien eine Reminiszenz an Mies' Farnsworth Haus (1946-1951) und in Teilen an die Katsura Imperial Villa (17. Jahrhundert).[499] Beide Gebäude, zwischen deren Bauzeit dreihundert Jahre liegen, beruhen auf demselben Prinzip: auf einer klaren, puristischen Formensprache, einer strengen Ordnung, eben der Konzentration auf das Wesentliche, wobei die Bauten geschickt in einen Park respektive Garten eingebunden sind, einen Kosmos *en miniature* symbolisierend. Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* lieferte schon bei der Eröffnung für einen anderen Architekten den Beweis dafür, dass es nicht bloß darum gehe, schöne Landschaften wie diese unter Naturschutz zu stellen, sondern genauso sehr darum, »das klassische Ideal vom Zusammenspiel zwischen Natur und Architektur, zwischen Landschaft und Gebäude wachzurufen, ein Ideal, das allmählich in

[496] BRAWNE 1993, S. 8.
[497] Kay Fisker, in: Arkitektur DK (1958), zit. nach ebd., S. 9.
[498] Zum Einfluss der japanischen Architektur siehe KIRSCH 1996.
[499] BRAWNE 1993, S. 9.

Vergessenheit geraten ist, weil wir uns hinter einer Einstellung zum Naturschutz verschanzt haben, die jede Architektur aus paradiesischen Landschaften verbannt und so die Architektur ihrer größten Wirkungsmittel beraubt.«[500] Die Bewunderung für das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* – die Bewunderung für das harmonische Miteinander und die Einheit von Natur, Architektur und Kunst – ist bis heute geblieben und so schwärmt der finnische Architekt Vesa Helminen auch 2004: »Den Gang von einem Raum in den nächsten erlebt man dort wie eine kleine Reise zur Kunst. Im Museum gibt es keinen zentralen Raum, mit dem die Ausstellungsräume verbunden wären, stattdessen hat der Besucher die ganze Zeit Kontakt mit der Natur.«[501]

Auch noch Jahre nachdem Knud W. Jensen seine Idee von einem eigenen Museum für moderne Kunst realisiert hatte, arbeitete er weiter an seiner Museumsvision. Er sah sein Museum als einen »Ort, wo beide, Architektur und Kunst, durch ihre gegenseitige Nähe verschönert werden und wo eine neue, intensive – […] musikalische – Einheit kreiert worden ist«[502]. Sein *Louisiana Museum for Moderne Kunst* entwickelte sich kontinuierlich und auf Konferenzen teilte er seine Ideen und Erfahrungen mit. 1979 in Paris, im technoiden *Centre Georges Pompidou*, referierte Knud Jensen »The Ideal Museum. Wanted: Qualified Utopias« (»Das Ideale Museum. Gesucht: Geeignete Utopien«). Prägnant kategorisierte er die kürzlich entstandenen Museumsbauten: »Our best known museums thus swing between two extremes, the architectonic, autonomous masterpiece is almost unsuitable for art and the self-effacing architectonic envelope that protects and displays art in a friendly way. Could there be a third possibility lying somewhere between these two extremes?«[503] Auch wenn er es nicht explizit äußerte, ist das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* sicherlich ein nie enden wollender Versuch, diese »dritte Möglichkeit« zu vollenden; eine Möglichkeit, in dem vor allem auch die Menschen als kunstinteressierte Akteure eine vitale Rolle spielen. Knud Jensen beendete seine Rede in Paris mit der leidenschaftlichen Bitte:

»Let us tell the architects we work with, in connection with new buildings, extensions or alterations, that we have a dream of such a utopian museum, a miniuniverse of artistic endeavours which reflect and illuminate each other; a new type of institution full of productive energy and with a profound effect on the surrounding society. We must formulate our needs to them and to ourselves in just such an immoderate and impassionate way.«[504]

---

[500] JENSEN 1991, S. 30f.

[501] Vesa Helminen, Zeitungsinterview siehe UIMONEN 2003.

[502] Jensen: »The Ideal Museum. Wanted: Qualified Utopias«, 1979, zit. nach BRAWNE 1993, S. 10f. (Orig.-Zit.: »A place where both architecture and art are improved by their proximity and where a new, intense – I am tempted to say musical – unity is created?«).

[503] Jensen, ebd., S. 10 (Dt. Übers. d. Verf.: »Unsere bekanntesten Museen schwingen folglich zwischen zwei Extremen, dem architektonischen, autonomen Meisterstück, […] unpassend für die Kunst, und der architektonischen Hülle, die schützt und die Kunst in einer freundschaftlichen Art und Weise ausstellt. Könnte es sein, dass eine dritte Möglichkeit irgendwo zwischen den zwei Extremen liegt?«).

[504] Jensen, ebd., S. 11 (Dt. Übers. d. Verf.: »Lasst uns den Architekten sagen, dass wir an den neuen Gebäuden, Erweiterungen oder Umbauten mitarbeiten, dass wir einen Traum von solch einem utopischen Museum, einem Minikosmos von künstlerischen Bestrebungen, haben, der sich gegenseitig reflektiert und beleuchtet; ein neuer Typ von Institution voll von produktiver Energie und mit einem inhaltsschweren Effekt

Dieses an einem in Skandinavien erneuerten humanistischen Ideal orientierte Konzept kann von den heutigen Besuchern noch immer erspürt werden. Dazu trägt auch das sympathische Wohlwollen der Architekten gegenüber menschlichen Maßen und Sinnen bei; in der modernen Architektur schon lange keine Normative mehr, im *Louisiana Museum for Moderne Kunst* jedoch ein kontinuierliches und konsequentes Prinzip. Wie tief dieses Ideenkonstrukt in Dänemark verankert war, wird in dem 1957 publizierten Buch »Experiencing Architecture« von Steen Eiler Rasmussen, der wie Bo und Wohlert Professor an der Akademie der Schönen Künste in Kopenhagen war, deutlich: »The architect is a sort of theatrical producer, the man who plans the setting for our lives. Innumerable circumstances are dependent on the way he arranges this setting for us. When his intentions succeed, he is like the perfect host who provides every comfort for his guests so that living with him is a happy experience.«[505] Es ist eine bescheidene, aber essenziell menschliche Ansicht über Architektur, dass man großes Gewicht auf das Glück der Erfahrung legt. Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* ist ein wundervolles architektonisches und ein sehr frühes europäisches Beispiel für einen neuen Institutionstyp, der sich eminent von den alten, in der Feierlichkeit des 19. Jahrhunderts gefangenen Kunstmuseen unterschied und für Will Sandberg, den ehemaligen Leiter des *Stedelijk Museum* in Amsterdam, Grund genug für die vielleicht etwas joviale Bemerkung war, dass Dänemark »before Louisiana a white spot on the map«[506] gewesen ist.

Doch im *Louisiana Museum for Moderne Kunst* setzten sich weder die Architekten noch der Auftraggeber ein einsames Denkmal, sondern gemeinsam schufen sie über Jahrzehnte einen magischen Ort, fast schon einen modernen Wallfahrtsort für das dänische Volk; denn in den ersten Jahren zogen große Menschenmengen via Kopenhagen nach Humlebæk, um die anziehende und fesselnde Atmosphäre in ihrer ästhetischen Einzigartigkeit zu bewundern.

Nordjyllands Kunstmuseum. Rezeption des Museums[507]

Am 8. Juni 1972 weihte die dänische Königin Ingrid das *Nordjyllands Kunstmuseum* ein. Nach einer Bauperiode von viereinhalb Jahren, die damit letztendlich durch harte Winter, Verfärbung und Veränderung der Marmorplatten, Missverständnisse bezüglich des Einganges mit seinen bronzenen Türen und vielen anderen Details fast das Doppelte der erwarteten Zeit betrug, war zunächst der Unmut der Bürger von Aalborg über die hohen Baukosten von 21,7 Millionen DKK angewachsen. Nun endlich konnten auch sie das Museum in Besitz nehmen und sowohl das neue Gebäude als auch seine Ausstellungen

---

auf die unmittelbare Gesellschaft. Wir müssen unsere Bedürfnisse ihnen gegenüber und für uns selbst formulieren in genau solch einer übertriebenen und leidenschaftlichen Art und Weise.«).

[505] Steen Eiler Rasmussen: Experiencing Architecture 1957, zit. nach ebd.: (Dt. Übers. d. Verf.: »Der Architekt ist eine Art Theaterproduzent, der Mann, der den szenischen Hintergrund für unser Leben inszeniert. Unzählige Ereignisse sind abhängig von der Art, wie er diesen Schauplatz für uns arrangiert. Wenn seine Ziele Erfolg haben, ist er wie der perfekte Gastgeber, der für seine Gäste jeden Komfort schafft, sodass das Leben mit ihm eine beglückende Erfahrung ist.«).

[506] Zit. nach JENSEN 1991, S. 47.

[507] BAK 1999, 32-33.

wurden lebhaft und kontrovers kommentiert. Unter den Architekturkritikern gab es enthusiastische Reaktionen, von einigen wurde es sofort als ein großartiges und erfolgreiches Meisterwerk der Architektur gefeiert. Kritische Stimmen, die in dem Museumsbau einen »anakronisme« (»Anachronismus«) sahen, kamen vor allem aus dem Ausland und kulminierten bei diesen Architekturkritikern in der legendären Metapher vom »white elephant«.[508] In der Architekturkritik spiegelten sich die rigorosen Ansichten der globalen 68er-Bewegung wider, als das Museum nur ein Prestigegebäude bürgerlicher Kultur, eine Bastion der etablierten und statischen Sicht- und Denkweise über die »Kultur der Völker« war. Durch diese ideologische Brille konnte das *Nordjyllands Kunstmuseum* nur undemokratisch, distinguiert und hermetisch von der Realität abgeriegelt sein: ein Bahnhof ins Nirgendwo, ein Hauptquartier einer Bank, ein Tempel, ein Marmorpalast oder ein Mausoleum.[509] Schnell brachten die Apologeten der Zeit mit der simplifizierenden Methode, dass ein Baumaterial auf eine Herrschaftsform schließen lässt, die Architektur in eine populistische Formel: Marmor ist das undemokratische Baumaterial und damit war das ganze Kunstmuseum ein Anachronismus geworden. Im Widerspruch zu den drastischen Prophezeiungen stehend, hat das *Nordjyllands Kunstmuseum* während der letzten Jahrzehnte seine Funktionalität und Lebendigkeit bewiesen. In dem Gebäude werden erfolgreich traditionelle Kunstwerke ausgestellt genauso wie zeitgenössische Kunstformen mit genreübergreifenden Ausdrucksformen. Unterschiedlichste kulturelle Aktivitäten, wie Theater, Tanz, Filme, Lesungen oder auch Vorträge, haben neue Menschengruppen in das Haus gebracht, sowie die Initiatoren es erhofften.

Das optimale Licht wurde mit dem *Nordjyllands Kunstmuseum* zur *Conditio sine qua non* für ein modernes Kunstmuseum. In der Ausschreibung des Kunstmuseums in Strandparken, dem heutigen *ARKEN Museum for Moderne Kunst*, wird Alvar Aalto dann zwei Jahrzehnte später schon ganz selbstverständlich zitiert.[510] Wieder fast zwei Jahrzehnte später wird im *Rogaland Kunstmuseum* in Stavanger eine zum Verwechseln ähnliche Deckenkonstruktion installiert; nur einige formal ästhetische Mängel lenken von den wie bikonkave Zerstreuungslinsen geformten Körpern, die das Licht reflektieren, ab.[511]

Im historischen Rück- und Überblick haben sich die Meinungen der Architekturkritiker und -historiker generell ins Positive gewandelt und manchmal scheint auch schon ein kategorischer Imperativ, der sicherlich gerade Alvar Aalto mehr als missfallen hätte, in den Äußerungen mitzuschwingen: »Schon das Museum selbst ist eine architektonische Perle internationalen Ranges, entworfen vom weltberühmten finnischen Architekten Alvar Aalto in Zusammenarbeit mit Elissa Aalto und Jean-Jacques Baruël. Dieser perfekte Rahmen für die Kunst hat zur Folge, dass die ausgestellte Kunst gewissen Mindestanforderungen genügen muss – nämlich diesem Rahmen gerecht zu werden.«[512] In Dänemark selbst

[508] Ebd., S. 32.
[509] Ebd.
[510] Siehe hierzu Kap. E.I.1.
[511] Siehe hierzu Kap. D.III.4.
[512] Siehe hierzu [http://www.aalborg.dk/Tysk/Visiting/?ctrl=424&data=138%2C2193441%2C531&count=1 (Datum: 26.10.2007)].

wurde das Kunstmuseum schon als nationale Ikone der Architekturhistorie geadelt: »Dansk Arkitektur Center har sammensat en kanon over arkitektur i Danmark. Nordjyllands Kunstmuseum er blandt de udvalgte kanonværker.«[513]

D.III.1 Holstebro Kunstmuseum • Holstebro (Dänemark) • 1978

Das Kunstmuseum von Holstebro, eine typische Provinzstadt mit einer aufgepfropften modern-urbanen Struktur im nordwestlichen Jütland, ist selbst durchaus typisch für die in den 1960er-Jahren beginnenden kulturellen Tendenzen abseits der dänischen Metropolen.[514] Landauf, landab wollten die Kommunen ihr Prestige durch künstlerische und kulturelle Aktivitäten erhöhen. Holstebros Repräsentanten akkumulierten eine ihren heterogenen Interessen und ihrem Etat entsprechende wertvolle Kunstsammlung für die Stadt, darunter zeitgenössische dänische Malerei und Plastik, eine bedeutende Sammlung afrikanischer Volkskunst, archäologische Funde aus prähistorischen Siedlungen sowie die von den Bürgern sehr geschätzten regionalen und lokalen Kulturdokumente aus der jüngeren Historie. Um diese heterogene Sammlungen gemeinsam an einem Ort präsentieren zu können, fassten die Repräsentanten der Stadt den zukunftsweisenden Beschluss, auf dem ehemaligen Anwesen der Familie Fearch, in dessen eleganter Gartenvilla die Sammlungen schon untergebracht waren, ein modernes Museum zu bauen. An dem für das Kunstmuseum ausgeschriebenen Architekturwettbewerb nahmen 106 Architekten teil und Hanne Kjaerholm (*1930),[515] die Gattin des Möbeldesigners Poul Kjaerholm (1929–1980), der mit Arne Jacobsen, Poul Henningsen, Verner Panton und Hans Wegner zu den wichtigsten Vertretern des legendären dänischen Designs gehörte, erhielt für ihren Entwurf, der die für zukünftige Entwicklungen geforderte größtmögliche Flexibilität aufwies, den ersten Preis.

Der in Holstebro ausgeführte Museumsbau zeigt in höchst subtiler Form Anklänge an die klassische Moderne, wenn auch mit zeit- und ortstypischen Baumaterialien. Die auf einem Quadratraster basierenden Proportionen des Gebäudekomplexes korrespondieren mit den Proportionen der Villa, sodass die ursprünglichen, charakteristischen Dimensionen des Kernbaus in dem Raster immanent werden und eine Kohärenz der Raumformen erreicht wird (Abb. 61). Die Struktur des Museums ist eine Reihung »von eingeschossigen Betonkonstruktionen auf der Basis eines Moduls von fünf Metern, die abschnittsweise von drei Meter breiten, tonnengewölbten Galerien durchzogen werden.«[516] (Abb. 62) Das Dach aus quadratischen, kassettierten Platten in der Länge des Moduls mit Verankerungen für Stellwände und einem regelmäßigen Röhrennetz für die elektrischen Leitungen, lastet auf

[513] Siehe hierzu *Nordjyllands Kunstmuseum* [http://www.nordjyllandskunstmuseum.dk/Default.aspx?ID=14 (Datum: 26.10.2007)] (Dt. Übers. d. Verf.: »Das dänische Architekturzentrum hat einen Kanon über die Architektur in Dänemark zusammengestellt und das *Nordjyllands Kunstmuseum* ist unter den ausgewählten Kanonwerken.«).
[514] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 58-60
[515] Hanne Kjaerholm ist bei Norberg-Schulz, S. 58 männlich, vermutlich ein Druckfehler.
[516] NORBERG-SCHULZ 1993, S. 58.

Rundpfeilern und Ziegelmauern. Die Innenwände, transparente oder opake Elemente in kaltgeformten Aluminiumrahmen, ermöglichen die Nutzung der architektonischen Struktur als äußerst variables System.

Die Gebäudetrakte sind auf dem weitläufigen Areal so angeordnet, dass sie meistens im Schatten des kleinen Buchenhaines liegen und damit vor der direkten Sonneneinstrahlung auf natürliche Weise schon geschützt sind. Nur in die Zone ohne Ausstellungsobjekte kann und soll das direkte Sonnenlicht durch die Glasfronten einfallen. Das Licht für die Galerie kommt vor allem durch drei Tonnenwölbungen von oben, wo es je nach Sonnenintensität durch Schutzblenden gedimmt werden kann, und sorgt auch an dunklen Wintertagen für eine optimale Ausbeute an Tageslicht. Eine Reihe von Experimenten mit Tageslicht und auch mit künstlichem direktem, aber diffusem Schlaglicht wurde durchgeführt, um die korrekte plastische Wirkung und Farbwirkung der Exponate zu gewährleisten. Selbstverständlich reicht das natürliche Licht im Norden niemals für einen geregelten Museumsalltag aus, und so können dank des engmaschigen elektrischen Leitungssystems unter der Decke verspiegelte Glühlampen mit großen Reflektoren für eine sehr flexible Beleuchtungsrichtung und -stärke sorgen.

Die lichtdurchflutete Atmosphäre des gesamten Komplexes wird durch einen weißen Anstrich in diesen nördlichen Breiten bis zum Äußersten gesteigert: die mit dem typischen dünnen grauen Verputz bedeckten Ziegelmauern haben einem Schlussanstrich aus Kalkfarbe; Weiß sind die Stellwände und die Türen; immerhin hell sind auch noch die Rahmen der Fenster und der Oberlichter, während die Fußleisten und die Handläufe der Treppen ins Untergeschoss schon wieder aus weißglasierter Keramik bestehen. Weiß ist nicht unbedingt die typische Farbe der traditionellen nordischen Architektur, denn an den kurzen Tagen des Jahres sollen die Sonnenstrahlen auch die Häuser wärmen und so sind dann auch eher dunklere Töne, das allgegenwärtige Rotbraun, anzutreffen. Die Architektur in Weiß ist eigentlich eine südliche und das Weiß ist eine der exponierten Farben der klassischen Moderne, wie eben auch in dem *Nordjyllands Kunstmuseum*. Die für Dänemark so typische, gut sichtbare Textur des Mauerwerks unter der Putz- und Farbschicht, die unregelmäßige Betonstruktur der Rundstützen und der glatte Bodenbelag aus hellgrauem Öland-Stein – dies alles ist dänisch unprätentiös. Die reliefartig hervortretenden Rundköpfe der Schrauben auf Türen und Ausfachungen weisen selbstbewusst mit einem gesteigerten Stilempfinden auf die material- und konstruktionsgerechte Gestaltung hin und verraten bei näherem Betrachten, welche außerordentliche Sorgfalt auf das Detail verwendet wurde: eine sorgfältig ausgeschmiegte Wandöffnung, ein betontes waagerechtes Kragelement an einer Wand oder ein individuell gestalteter Türgriff aus Keramik in floraler Form.

Der Besucher wird beim Durchschreiten des Museums von der permanenten Modulation der Dimensionen, von offenen und geschlossenen Wänden, vom Rhythmus der Linien und Formen der Fenster, Lichtblenden und der Deckenstruktur begleitet. Und durch die vielgestaltigen Glasflächen erhält der Besucher dann auch noch immer wieder neu inspirierende Ausblicke auf die leicht gewellten Grünflächen und den Buchenhain, die

manchmal mit den dänischen Landschaften auf den ausgestellten Bildern zu einem ganz besonderen Kunsterlebnis werden, in dem Kunst- und Naturraum eine innige Liaison eingehen: hierin ganz und gar seine Geistesverwandtschaft mit dem *Nordjyllands Kunstmuseum* und besonders mit dem *Louisiana Museum for Moderne Kunst* demonstrierend.

Das *Holstebro Kunstmuseum*, in seinen Entwicklungsstadien stets ein geschlossenes Ensemble bildend, ist von Hanne Kjaerholm so konzipiert, dass es zukünftigen Bedürfnissen entsprechend erweitert werden kann. In das Modulsystem soll sich der etwas exaltiert erscheinende Entwurf für eine Galerie zur Präsentation der Sammlung afrikanischer Volkskunst in einem exotischen Treibhaus mit üppiger afrikanischer Vegetation einordnen und das Raster soll auch die Basis für einen Annex an einer Seite der alten Villa sein, einen zeitgemäßen Ort für die lokalgeschichtliche Sammlung bildend.

D.III.2 Trapholt • Kolding (Dänemark) • 1988

Eine instruktive Rezeptionsgeschichte der Ideenwelt vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* lässt sich in Kolding finden.[517] Das 1988 eingeweihte Kunstmuseum *Trapholt*, eins der größten und bestbesuchten Museen außerhalb Kopenhagens, befindet sich in der charakteristischen, sanft gewellten, ostjütländischen Fjordlandschaft mit einer Bellevue über den Kolding Fjord. Allein dieses exponierte Museumsareal weist schon auf die Wahlverwandtschaft zu dem Konzept von *Louisiana* mit seiner Synthese von Kunst- und Naturerlebnis hin und auch die Historie des Gartenreiches erinnert hier und da an die von Humlebæk im Nordosten der dänischen Insel Seeland.

Nachdem das Ärzteehepaar Lind Anfang der 1930er-Jahre am Nordufer des Kolding Fjord ca. 2,75 Hektar Land erworben hatte, bat Dr. Lind den vierzigjährigen Carl Theodor Sørensen (1893–1979), einen renommierten Gartenarchitekt, dessen Ziel eine Gartenkunst ohne Imitation der Natur war, einen Entwurf zur Bepflanzung des Geländes auszuarbeiten.[518] Die Inspirationsquelle für Sørensens Gartenreiche war die dänische Kulturlandschaft, wo charakteristische Elemente, wie der Waldrand, die Grasfläche, das kleine Gehölz und Beete in Rasenflächen zu finden sind. Aber auch die zeitgenössische bildende Kunst, wie die Geometrie des Konstruktivismus oder die kurvige Dynamik des Futurismus, fand Eingang in seine Entwürfe. Für den Garten von *Trapholt* aus dem Jahre 1934 war der Angelpunkt für die Gestaltung des Gartens die immer noch phänomenale Aussicht über den Kolding Fjord. Der Garten wird durch eine Baumbewachsung, die den östlichen und den westlichen Teil des großen, den Abhang schwungvoll folgenden Rasens eingefriedet. Gegen Süden sind die glitzernde Wasserfläche des Fjords und die Landschaft des Südhanges durch Baumgruppen effektvoll in Szene gesetzt. Und das große, in einer

[517] ANDERSEN 1998; siehe auch *Trapholt* [http://www.trapholt.dk].
[518] ANDERSEN 1998, Garten von Carl Theodor Sørensen siehe S. 25-29, 105f.; siehe auch *Trapholt* [http://www.trapholt.dk/frame.asp?show=frame&lang=uk&url=/deutsch, Rubrik: Über das Museum (26.10.2007)].

spannungsvollen Kurve angelegte Staudenbeet weckt die Neugier und lockt die Bewohner und Besucher geradezu in den Garten hinein. Im südöstlichen Teil des Gartens führt der Pfad zu einem antikisierenden Gelände mit Amphitheater und weiter westlich mit einer natürlichen Pergola. Sørensen hatte bei der Gestaltung der Landschaftsareale von *Trapholt* freie Hand und konnte unter Berücksichtigung der landschaftlichen Gegebenheiten großzügig nach eigenem Ermessen handeln. Auf der Spitze des Hügels in der Mitte des Gartens sah er den Platz für das Haus des Ehepaares Lind vor. Für die Architektur des nach den Plänen des holländischen Architekten Anthony Pieter Smiths (1881 – 1957) errichteten Hauses galt 1936 dieselbe Kunstströmung wie für den Garten – die klassische Moderne. Garten und Haus bildeten eine kongeniale stilistische Einheit und durch die großen Panoramafenster in allen zentralen Räumen war der Garten auch im Inneren präsent. »Mit dieser ersten Villa wurde Dr. Linds Wunsch, ›modern‹ zu sein, erfüllt – der Stil war funktionalistisch, und das Gebäude leuchtete strahlend weiß in der Landschaft auf.«[519] Als das Ehepaar Lind aus ihrer Sommerresidenz 1944 ihr endgültiges Heim machten, verwandelte sich der internationale funktionalistische Stil der Villa mithilfe ihres holländischen Freundes und Architekten Anthony Pieter Smiths in einen britischen »Cottage Style« mit holländischem Strohdach.[520] Diese pittoreske »Hybride einer Villa«[521] ging dann so wie sie war zusammen mit dem »Trappergårdens Æblehaver«, den Apfelgärten des Dr. Lind,[522] in das Museumsensemble ein und ist auch nach vielen Bauaktivitäten noch an ihrem angestammten Platz.

Das Museumsensemble von *Trapholt* wurde in zwei weit auseinander liegenden Bauphasen realisiert. Mit dem im Jahr 1982 ausgeschriebenen Architekturwettbewerb für das Gebäude des Kunstmuseums begann die erste Bauphase, die dann mit dem ersten Ausbaustadium des Kunstmuseums im Sommer 1988 abgeschlossen wurde. Die zweite Bauphase, wiederum von den Wettbewerbsgewinnern um den Architekten Boje Lundgaard[523] (*1943) geleitet, gab dem Museumsensemble das heutige visuelle Erscheinungsbild.

Das ikonografisch überhöhte, architektonische Kompartiment des Museumskomplexes ist die »Lange Mauer« oder einfach nur die »Trapholt Mauer« (Abb. 64). Nach einem scheinbar einfachen Prinzip unterteilte die in dem Museumskomplex integrierte Mauer in der ursprünglichen Konzeption ganz funktional das gesamte Areal in einen westlichen und einen östlichen Bereich, wobei der östliche Bereich das bis dato bestehende Anwesen mit seinem unberührten Aussehen war und der westliche alle neuen Museumsgebäude umfasste. Schon im Jahre 1996 verlor das »dualistische Prinzip der Gegenüberstellung von Alt und Neu« seine Gültigkeit, denn das Museum wurde um zwei neue Gebäude auf der

[519] Ebd., Villa Trapholt 1936 siehe S. 29-31, hier S. 30, 106
[520] Ebd., Villa Trapholt 1945 siehe S. 31-34, 106; Eine plausible Erklärung für den Wunsch eines solchen drastischen Stilwandels gibt es nicht.
[521] Ebd., S. 106.
[522] Ebd., siehe S. 35-38, 106; Auch in der Vorgeschichte von *Louisiana* spielt die Apfelzucht eine landschaftsprägende Rolle.
[523] Siehe auch »Paustians hus« in: Arkitektur DK, 8/1989, C. Norberg-Schulz, B. Lundgaard, S. 353-369.

östlichen Seite erweitert – dem unterirdischen Möbelmuseum, das über eine Rotunde mit dem übrigen Museum verbunden ist, sowie einer Halle für Sonderausstellungen, die parallel zur Mauer platziert wurde. Die Mauer aus dem ursprünglichen Konzept erhielt nun in Richtung Norden ein frei stehendes skulpturales Mauerstück, das den westlich gelegenen Parkplatz des Museums vom Skulpturengarten trennt und nun zur ikonografisch prägenden »Langen Mauer« für das gesamte Museumsensemble wurde (Abb. 63).

Die »Lange Mauer« führt die vom Parkplatz kommenden Besucher, ähnlich wie auf einer Prozessionsstraße, in das Innere des Museums, wo sie dann die »Museumsstraße« durch das ganze Museum bildet (Abb. 65, 66). Direkt an der westlichen Seite der »Museumsstraße« liegen dann die Ausstellungsräume, deren Größe, Raumhöhe und Beleuchtung sehr verschieden sind und nun auch noch auf der östlichen Seite die Durchgänge zu dem Möbelmuseum und der Ausstellungshalle. Alles in allem erinnert dieses einfache sternförmige Strukturmodell an das frühe vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst*, als ein Rundgang durch das Museumsensemble noch nicht möglich war. Die »Museumsstraße« aus geschliffenem und gewachstem Beton hat wie eine alltägliche Straße auch keine Treppen, sondern folgt der fallenden Kurve des Hügels und die Wände werden immer höher, um das Deckenniveau mit den angrenzenden Ausstellungsräumen zu halten – so löste man schon in *Louisiana* dieses architektonische Problem. Die architektonischen Details der Wand erinnern dann jedoch mehr an Le Corbusiers vier Jahrzehnte zuvor errichtete Wallfahrtskapelle *Notre-Dame-du-Haut* von Ronchamp[524] (1950–1955): unzählige tief eingeschnittene prismatische Nischen in vielfacher Variation von Größe und Form bei freier Anordnung in einer orthogonalen Ausrichtung. In einigen Nischen sind Exponate hinter Glasscheiben, die meisten Nischen jedoch sind Durchbrüche, die einen architektonischen Rahmen für die im Park befindliche Kunst und Natur bilden (Abb. 67).

Das Tonnengewölbe der »Museumsstraße« wird in den Ausstellungsräumen durch die moderne Adaption renaissancistischer Kassettendecken abgelöst (Abb. 68, 69). Durch die mit einer das Sonnenlicht einfangenden Konstruktion ausgestatteten Kassetten fällt natürliches und diffuses Licht in den Raum. Unter die geschlossenen Kassetten ist das künstliche Beleuchtungssystem sowohl ästhetisch als auch lichttechnisch unbefriedigend installiert. Auf den betonsichtigen oder verputzten und weiß gestrichenen Wänden mit den Exponaten ist keine gleichmäßige Ausleuchtung möglich, dafür finden sich dann aber von den tief gehängten Leuchten grelle Reflexe auf dem auch aus geschliffenem und gewachstem Beton oder aus quadratischen grauen Fliesen bestehenden Fußboden.

Die »Museumsstraße« endet, wiederum an das Konzept von *Louisiana* erinnernd, in einem Café, diesmal mit dem wohlklingenden Namen »Medina«. Diese profane Lokalität wirkt nach der langen mehr oder weniger dunklen »Museumsstraße« fast entmaterialisiert: durch nach innen gezogene Strebepfeiler zwischen hochaufragenden Fenstern fällt das natürliche Licht in den über einem unregelmäßigen Sechseck errichteten, auf vier Seiten wandlosen Raum (Abb. 70). Die langen Bahnen natürlichen Lichts ändern in diesem stark

[524] Siehe hierzu PAULY 1997.

gegliederten Interieur unzählige Male ihre Richtung und das Spiel von Licht und Schatten wirkt wie ein flüchtiges kubistisches Gemälde.

Die beiden später hinzugekommenen Kompartimente des Museumsensembles, das Möbelmuseum mit der Rotunde und die Ausstellungshalle weisen in ihrem architektonischen Repertoire schon wieder neue Elemente auf (Abb. 71). Der nackte Beton wird im Möbelmuseum dominant und auch die im Raster angeordneten runden Vertiefungen lassen stilistische Anleihen bei Tadao Ando erkennen, wenn auch noch zum Beton das Weiß der Wände in Kontrast tritt. Wie als versöhnlicher Ausgleich erscheint dann das Äußere der Ausstellungshalle mit dem an skandinavische Traditionen erinnernden, unbehandelten graublauen Holz, das im Durchgang zwischen »Museumsstraße« und Ausstellungshalle auch innen zum Einsatz kommt, während im Inneren wieder das fast schon obligatorische Weiß, deckend an den Wänden und lasierend an der Decke dominiert. Deutlich wird die Rezeption des Konzeptes von *Louisiana* bei der ungewöhnlichen, ober- und unterirdischen Positionierung der Gebäude im hügligen Terrain – die Harmonie von Architektur und Landschaft hat oberste Priorität.

Anders als im *Louisiana Museum for Moderne Kunst* ist allerdings ein ikonografisches Novum, die »Lange Mauer«, in dem Museumsensemble dominant. Die Gruppe um den Architekten Boje Lundgaard gab als Inspirationsquelle das Projekt »Running Fence« des bulgarisch-amerikanischen Künstlers Christo aus den Jahren 1972-76, die Errichtung eines sechs Meter hohen Nylonzauns, der sich in einer Länge von vierzig Kilometer durch die kalifornische Landschaft zog, an.[525] Mauern gab es auch sonst schon unzählige in der Kunsthistorie, und nicht zuletzt im *Nordjyllands Kunstmuseum* diente sie als wichtiges architektonisches Element der Einfriedung und der Abgrenzung zum Stadtraum. Und diese Art der Abgrenzung entsprach sicherlich nicht den Intentionen der Architekten von Trapholt, denn sie verstanden ihr Kunstmuseum als »ein andersartiges, demokratisches und entgegenkommendes Bauwerk […], wo der Besucher durch eine diskrete, häufig mit Glas verkleidete Fassaden- und Eingangspartie direkt in einen vertrauten und überschaubaren Bereich – den Museumsladen – geleitet wird.«[526] Dieses ideologisch unterlegte, dann zum Schema degradierte und schließlich verschlissene architektonische Konzept sollte gleichzeitig mit der Erweiterung von 1994 bis 1996 seine Gültigkeit verlieren.

Das neue Konzept für das Museum sollte mehr die »künstlerische«, genau genommen jedoch die semiotische Qualität der Architektur betonen. Der Künstler Finn Reinbothe sollte in Zusammenarbeit mit Boje Lundgaard, dem Architekten des Museums, »Den lange mur« (die lange Mauer) entwerfen. Ein wichtiger Aspekt dieser frei stehenden Mauer war die äußere Verlängerung der markanten Hauptachse des Museums, der langen »Museumsstraße«, die wesentlich die übergeordnete Struktur des Museumsensembles bestimmen sollte und Finn Reinbothe griff dieses übergeordnete, strukturelle Prinzip als Ausgangspunkt für seine Arbeit auf. Die neue Mauer in denselben Materialien und

[525] Abb. siehe ANDERSEN 1998, S. 41.
[526] Siehe *Trapholt* [http://www.trapholt.dk/frame.asp?show=frame&lang=uk&url=/deutsch, Rubrik: Über das Museum, »Die Trapholt Mauer« (26.10.2007)].

Proportionen wirkt durch die skulpturale Gestaltung und ihre endgültige Gestalt basiert auf der Analyse der funktionellen Flächen und Öffnungen der schon vorhandenen Mauer. Das verblüffende und nur intellektuell nachzuvollziehende Resultat ist eine Reihe freistehender Mauerelemente mit unterschiedlichen Schnittwinkeln, die zu einer neuen, rhythmisch gegliederten Wand verdichtet wurden (Abb. 63, 64). Der gesamte Mauerverlauf aus dem Inneren des Museums findet sich in einem Winkel von 180 Grad um den Museumseingang gedreht auf dem Areal als vieldeutige Interpretation einer freistehenden Mauer wieder. Ein überdimensionales Ausrufezeichen und eine oxydrote Mauerfläche sollen die semiotische Deutung in Richtung des Museums und seiner Sammlungen kanalisieren. Die freistehende Mauer, die sich nicht eindeutig kategorisieren lässt, weder als Skulptur, noch als Architektur, ist in ihrer Rekapitulation der Massivität, der Höhe, der Materialien und der Farbe des ersten Museumskomplexes irritierend und sollte es wohl auch sein – das individualistische Spiel mit einem semiotisch aufgeladenen architektonischen Repertoire hatte auch die Museumsbauten schon erreicht.[527]

D.III.3 Bornholms Kunstmuseum • Rø/Gudhjem (Dänemark) • 1993

Der *Genius loci* für *Bornholms Kunstmuseum*[528] musste wohl für die indigenen Insulaner des Nordens mit ihren rudimentären religiösen Ritualen verbunden sein. Um dieses Phänomen für die Generalisierung des Kriteriums »Wahl des Ortes von modernen Kunstmuseen« auch nur in Betracht zu ziehen, fehlten erst einmal die Superlative: Das Kunstmuseum sollte in der Nähe des Ortes Rø an der Stelle einer alten, heilenden Quelle auf den Bornholmer »Helligdomsklipperne«, den Heiligtumsklippen, errichtet werden. Allerdings war der Ort schon durch ein Hotel gleichen Namens, das aber in den 1980er-Jahren seinem Bankrott nicht entging, entweiht worden.

Baugeschichte

Im November 1990 schrieb der Kommunalrat von Bornholm in Zusammenarbeit mit dem Landesverband der dänischen Architekten einen öffentlichen Architekturwettbewerb für ein Bornholmer Kunstmuseum aus. Das von der Bornholmer Kommune erworbene Areal liegt »in einer von Dänemarks schönsten und spektakulärsten Landschaften«[529], einer außergewöhnlich urwüchsig belassenen Landschaft mit einem langen sanft abfallenden Abhang, der dann abrupt über zehn Meter zu den Heiligtumsklippen und dann in die Ostsee abfällt. Aus den 187 eingereichten Entwürfen wurde das Projekt der Architekturfirma Fogh und Følner Aps[530] aus dem fernen Lyngby auf Seeland ausgewählt.

[527] Ebd.: »Die Mauer wirkt nicht wie ein hierarchisches Mysterium aus grauer Vorzeit, in das man hofft, eingeweiht zu werden.«
[528] Siehe *Living Architecture*, Bornholm sowie *Bornholms Kunstmuseum* [http://www.bornholms-kunstmuseum.dk].
[529] [http://www.bornholms-kunstmuseum.dk] Der außergewöhnliche Standort (Orig.-Zit.: »i et af Danmarks flotteste og mest spektakulære landskaber«) ist ein bleibendes Kriterium für ein Kunstmuseum.
[530] In Zusammenarbeit mit Cowiconsult A/S als technischen Berater.

Für den Neubau, das bescheidene, 3 000 Quadratmeter Fläche umfassende Kunstmuseum, musste eine erhebliche Masse an Gestein aus dem Felsen oberhalb der Helligdomsklipperne gesprengt werden. Nach der Einweihung 1993 wurde ab November 2002 das Museum um 1 000 Quadratmeter erweitert und im Jahr 2003 wiedereröffnet. Diese Erweiterung, ebenfalls von den Architekten Johan Fogh und Per Følner, beinhaltete die Schaffung von zwei neuen Ausstellungsgebäuden, einem größeren Verwaltungsgebäude sowie den Umbau der Eingangspartie,[531] wobei sich die nun vorhandene ca. 4 000 Quadratmeter umfassende Fläche des Museums auf drei Ebenen verteilt (Abb. 74). Auf diesen drei Ebenen zeigt *Bornholms Kunstmuseum*, *nomen est omen*, eine herausragende Sammlung an Kunst und Kunsthandwerk, die in einer engen Beziehung zur Insel steht und den Schwerpunkt auf die sogenannte »Bornholmschule« legt. Die Sammlungen älterer und neuerer Malerei und Skulptur vervollständigen das Bild des Kunstlebens auf Bornholm. Die Exkursion durch die vorhandene Sammlung von Kunst und Kunsthandwerk, die Bornholmer Kunstwelt, wird durch die Architektur des Museums auch zu einer kleinen Exkursion in die umgebende abwechslungsreiche Landschaft mit dem Blick auf die große Meeresfläche gen Norden.

Lokalisation und Baubeschreibung

Im Norden der Insel Bornholm, bei dem Inselort Rø, erheben sich bis zu siebzig Meter hohe, raue und steile Felsformationen aus der See. Die felsige Küste wird akzentuiert von tief eingegrabenen Schluchten, die seit Jahrtausenden durch die von den Abhängen hinunter in die Ostsee fließenden Wasserläufen geformt wurden. Inspiriert von dieser für die Nordostküste Bornholms so charakteristische Landschaft, ist das Museumsgebäude eine architektonische Metapher einer dieser langen Schluchten. Die Architekten wählten ein zurückhaltendes Gebäude, das das fantastische Panorama untermalt, auch wenn die weißen oder mit Zink verkleideten Oberflächen einen eindrucksvollen Kontrast zum hohen Horizont der dahinter liegenden See bilden (Abb. 73).

Die stark gegliederte Museumsanlage besteht aus einer langen Folge von Baukörpern, dadurch dem Museum die Monumentalität nehmend. Mit der Hangneigung nehmen die Höhen der einzelnen Baukörper des Museums auf ihrem Weg hinab zum Ende des Abhanges zu und wahren dadurch eine Horizontale, die nun wiederum das visuelle Erscheinungsbild einer kompakten Einheit suggeriert. Der Haupteingang mit dem Foyer auf der Spitze des Hanges ist ein eingeschossiger Bau, der weiter unten am Hang auf fünf Etagen anwächst (Abb. 72). Hier am Ende des Museumsgebäudes beginnt dann noch eine sechzig Meter lange Fußgängerbrücke, die, hoch über dem Terrain einen freien Ausblick in alle Richtungen gewährend, in den Baumwipfeln der Helligdomsklipperne endet.

[531] Siehe *Bornholms Kunstmuseum* [http://www.bornholms-kunstmuseum.dk/Default.asp?m=115 (26.10.2007)]: Der Ausbau 2003: »Mit dem Ausbau erhielt das Museum in erster Linie 50 % mehr Platz für seine ständigen Ausstellungsräume und damit mehr Platz für zahlreiche Werke, die früher im Magazin stehen mussten. Die Sonderausstellungsflächen sind um ca. 75 % erweitert worden, wodurch nun die Möglichkeit größerer und detaillierter Ausstellungen gegeben ist. Auch auf Verwaltungsseite ist das Museum um bessere Büros, eine größere Werkstatt und bessere Eintransportbedingungen erweitert worden.«

Aus Richtung Süden von dem Ort Gudhjem kommend, wirkt das Gebäude aus der Ferne wie eine aus einer Vielzahl von unterschiedlichen Anlagen bestehende Fabrik. Weiße dicke Mauern, kleine langrechteckige hoch gelegene Fenster, die wenig Einblick in das Innere des Museums bieten: geschlossene Baukörper dominieren das Erscheinungsbild (Abb. 73). Eine Ausnahme bildet das Museumscafé mit einem davor gelagerten Skulpturenhof – an dieser Stelle öffnet sich das Museum. Das Museumscafé mit seiner zinkverkleideten Säulen-Pfeiler-Konstruktion, die ein Gebälk trägt und auch der dahinter befindliche verglaste Raum erinnern an einen Tempel. Ikonografisch greift die südliche Langseite auf die »Ruine« als architektonisches Thema zurück. Auch die ganz im Norden Bornholms gelegene Hammershus-Ruine mit ihrer bis ins 13. Jahrhundert zurückreichende Historie könnte im Kontext des Sammlungskonzeptes eine Rolle gespielt haben.

Von der Nordseite aus dominiert der oktogonale Turm mit einer in Zink ausgeführten Laterne das gesamte Museumsgebäude (Abb. 77). Der Turm, von dessen Spitze aus sich dem Besucher ein fantastisches Panorama über die umgebende Landschaft bietet, erinnert an einen Leuchtturm. Und wenn die Laterne im Dunklen leuchtet, lenkt sie die Aufmerksamkeit der Menschen auf sich und damit auf das Museum und am Turm befindet sich dann auch konsequenterweise der Eingang. Durch den Eingang gelangt der Besucher in das Foyer und von dort aus führt eine Treppe hinab in die breite und geräumige Cafeteria. Die Cafeteria wurde mit Stühlen und Tischen des finnischen Architekten Alvar Aalto, der eben auch *Nordjyllands Kunstmuseum* entworfen hatte, möbliert. Auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich eigens ein Raum für Kinder und daneben führt eine Wendeltreppe hinauf zur Aussichtsplattform des Turmes und hinab zur Garderobe und dem Sanitärtrakt. Die leicht gekrümmte Mittelachse verläuft von der Eingangshalle hinunter durch das Museumsgebäude hindurch bis nach draußen (Abb. 74-76). Sie bildet, wie schon in *Trapholt* eine Art »Museumsstraße«, entlang derer orthogonale Räume angeordnet sind: das Café und der Museumsladen, Ausstellungssäle und auch das Auditorium.

Die »Museumsstraße« folgt symbolträchtig dem Verlauf des Baches, der aus der Quelle des alten Heiligtums entspringt und bis hinunter zum Meer fließt. In einem artifiziellen Kanal aus poliertem Granit fließt das Wasser der Helligdomskilden, die im Mittelalter wegen ihrer heilenden Kraft zum Wallfahrtsort wurde, die Räume des Museums mit dem leisen Plätschern fließenden Wassers erfüllend. Der hell erleuchtete »Straßenraum« ist funkelnd weiß und das Gebäude scheint von Innen heraus zu strahlen. Dieses Phänomen wird durch die große Glas-Metall-Konstruktion des Daches hervorgerufen, die das Sonnenlicht von oben in das Museum hineinlenkt; die Sonnenstrahlen treffen dann auf die reinweißen Wände, die die Lichtstrahlen in unzählige Richtungen wieder und wieder reflektieren. Zu allem Überfluss sorgen noch große durchgehende Lichtschneisen von den Seiten für eine opulente Lichtinszenierung und die »Museumsstraße« erscheint fast so imposant wie die Galerien in Berlin, Mailand oder Paris (Abb. 76).

Dunkle Schleusen entlang der Ecken der Straße geben den Zugang zu den schmalen Ausstellungsräumen frei. Die kleinen Ausstellungsräume der obersten Etage schaffen eine vertraute und zu den hier ausgestellten Gemälden aus dem 19. Jahrhundert passende Atmosphäre. Die Raummaße scheinen kleiner als sonst im Museum zu sein, was wiederum ein Charakteristikum von Bornholms Inselarchitektur ist. Die Wände der Ausstellungsräume, die Räume für die Sonderausstellungen machen darin eine Ausnahme, sind mit puren matten Temperafarben behandelt: die fast schon kühne Farbskala reicht von dunklen Nuancen in Erdtönen bis zu reinen Pastellfarben (Abb. 78). Das Tageslicht in den Ausstellungsräumen ist eine variierende Kombination aus Oberlichtern und Seitenlichtern. Das Seitenlicht gelangt sehr häufig, auch darin dem Museum *Trapholt* ähnlich, durch schräg eingeschnittene Fensterlaibungen in die Räume. Andererseits sorgen diese sorgfältig platzierten Wandöffnungen für kleine Landschaftsausblicke, die wiederum die Inspirationsquelle für viele der ausgestellten Arbeiten war. Das architektonische Prinzip der freien Anordnung von einem kleinen und großen rechteckigen Fenster wird bei den Öffnungen zwischen den einzelnen Ausstellungsräumen in der obersten Etage wiederholt. Eine bemerkenswerte architektonische Lösung für indirektes Sonnenlicht findet sich dann noch im Raum für temporäre Ausstellungen: eine speziell kassettierte Decke, die von in den Raum hineinragenden prismatischen und mit Stoff verkleideten Körpern gebildet wird, filtert das von oben einfallende Tageslicht.

Die Museumsarchitektur kann durchaus in ihrer ikonografischen Einheit als traditionelle Inselarchitektur gesehen werden, denn die gestufte Straße ist auch ein typisches Charakteristikum von Bornholmer Inselorten wie Gudhjem und Svaneke. Typische skandinavische Materialen, wie Ziegelstein, Zink, Granit, Holz und natürlich Glas, werden für das *Bornholms Kunstmuseum* verwendet, der »Fauxpas mit dem undemokratischen Marmor aus dem italienischen Carrara« beim Bau des *Nordjyllands Kunstmuseum* sollte sich nicht wiederholen und auch das ist dann ein Teil der Rezeptionsgeschichte. Die inneren und äußeren Ziegelwände wurden, hierin ganz dänisch und auch für Bornholm typisch, mit einem hellen, farbigen Mörtel übertüncht; und dann jedoch noch horizontal mit weiß glasierten Ziegelbändern akzentuiert. Zink, das unprätentiöse moderne Baumaterial, taucht am Dach, an den Fenstern, Türen und als Verkleidung für die Säulen-Pfeiler-Konstruktionen auf und der für die Treppen und als Fußboden zur Anwendung gekommene Granit ist auch nur lokalen Ursprungs. Stab- und strapazierfähiges Hirnholz als Fußbodenmaterial in einigen Ausstellungsräumen und für die Fußgängerbrücke ergänzen das Spektrum der lokal typischen Baumaterialien. »Die Architekten bringen ihren Sinn für handwerkliches Können zum Ausdruck, indem sie mit einfachen technologischen Lösungen und eine Art von ›arts and crafts‹ Architektur, bei der die Wahl des Materials hohe Priorität gaben.«[532] Außer in den für das Museum verwendeten Materialien wird auch im architektonischen Repertoire die Adaption

[532] Møller, Henrik Sten: The Art Museum of Bornholm, in: Living Architecture Magazine (special reprint), o. J., S. [52-64], hier S. [57] (Orig.-Zit.: »The architects express a sense of craftsmanship, while working with low technological solutions, a kind of ›arts and crafts‹ architecture, where the choise of materials has high priority.«). Vgl. CONRADS/NEITZKE (Hg.) 1998.

dänischer und lokaler Traditionen sichtbar. Die im frühen Mittelalter um 1150 bis 1250 entstandenen Rundkirchen, auf Bornholm sind es immerhin vier, sind der bedeutendste Beitrag der Insel zur nordischen Architektur. Die meterdicken Mauern boten den Menschen Zuflucht und Schutz in unruhigen Zeiten und nun finden sich die dicken Mauern mit den wenigen und kleinen Fenster, die zumeist oben angebracht waren in dem Museum als charakteristisches visuelles Erscheinungsbild wieder.

Indem es die Landschaft mit einbezieht, geht das Museumsensemble über das traditionelle Museum des 19. Jahrhunderts hinaus und folgt dem Konzept des vor vierzig Jahren entworfenen *Louisiana Museum for Moderne Kunst* von Jørgen Bo und Vilhelm Wohlert, diesem ganz neuen Typus von Museum. Dieser Typ von Museum bietet außergewöhnliche Optionen und die Architekten des *Bornholms Kunstmuseum* Fogh und Følner haben die einmalige Landschaft, die Harmonie von Natur, Kunst und Architektur mit dem Turm, der Brücke und den vielen, Ein- und Ausblicke gewährenden Fenstern virtuos in Szene gesetzt. Und nicht zuletzt die intelligente und manchmal auch effektvolle Applikation des Lichtes, die nie ihre Gültigkeit verlierende Maxime Alvar Aaltos erfüllend, lässt *Bornholms Kunstmuseum* zu einem bedeutenden Werk neuerer dänischer Architektur werden.

D.III.4 Rogaland Kunstmuseum • Stavanger (Norwegen) • 1992

Die Rezeption der architektonischen Maxime Alvar Aaltos kann auch durchaus, wie es das *Rogaland Kunstmuseum* in Stavanger *comme il faut* demonstriert, einer Malaise nahekommen. Mit dem Entwurf für die »Stavanger faste galleri« wurde der kommunale Architekt Per Faltinsen, ohne dass irgendein Wettbewerb vorangegangen war, von der Kommune direkt beauftragt und was noch ungewöhnlicher war, der von der Kommune legitimierte Architekt hatte zuvor noch nie ein Museum entworfen.[533] Per Faltinsen tat dann das, was viele schon vor ihm taten: er begab sich auf die Reise, um Museen zu studieren. Doch während die Architekten vor ihm die Museen innerhalb der europäischen Grenzen als einer gemeinsamen Kulturlandschaft zugehörig betrachteten und sich durch eine intensive Konfrontation sowohl mit dem zeitgenössischen als auch dem Erbe Europas für ihre architektonische Herausforderung präparierten, zog Faltinsen die Grenzen enger und besuchte nur noch die Museen der anderen nordischen Länder.

Die präferenzielle Rezeption des *Nordjyllands Kunstmuseum* ist unübersehbar und auch die fehlende Synthese, die alles verbindende, alles zu einem harmonischen Ganzen zusammenfügende Idee. Einige interessante Details und Detaillösungen fallen auf, wie die Verwendung hochwertiger Materialien, zum Beispiel Marmor; aber dem Arrangement unterschiedlicher Materialien fehlt das sensible Gespür und die Verarbeitung wurde nicht

[533] Zum *Rogaland Kunstmuseum* siehe: Stavanger, Stavanger Kommune, Kommunalavdeling byutvikling, Plan 1716. Tomt for Rogaland Kunstmuseum ved Mosvatnet, 1998-1999; byggesaksavdelingen Gnr/Bnr 57/1332, Stavanger faste galleri, byggesak, 1989, 1992, 1993; Stavanger Kommune, Kultur og byutvikling, GNR/BNR 58/1232; ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993, S. 126; eine kurze Museumsgeschichte befindet sich in: Kat. Stavanger.

akkurat ausgeführt. Die Lage des Museums ist die eines x-beliebigen Gebäudes in einem x-beliebigen Stadtpark – zu dem fast schon lieblosen Milieu paart sich noch eine nebulöse Tristesse (Abb. 79). Vermutlich war der Architekt Per Faltinsen dafür nicht verantwortlich, sondern ein Büro für Stadtgrün; aber von dem Konzept des *Nordjyllands Kunstmuseum* war das der *Stavanger faste galleri* allein durch diese vergebene Chance weit, weit entfernt.

Der Museumsbau befindet sich in einem weitläufigen Park am See Mosvann an der Peripherie des durch das Nordseeöl prosperierenden Industriezentrums Stavanger. Wie die Stadt so sollte auch die *Stavanger faste galleri* zumindest als ein regionaler Knotenpunkt für die Kunst gesehen werden und so wurde sie erst einmal mit der Eröffnung im Jahre 1992 in *Rogaland Kunstmuseum Stavanger* umbenannt. Die ursprüngliche Bezeichnung Galerie wäre sicherlich passender gewesen, denn die Dimensionen sind für ein respektables Kunstmuseum einfach zu bescheiden ausgefallen und auch die Form- und Materialkombinationen, ebenfalls ein bescheidenes Konglomerat aus Tradition und Moderne, des auf einem relativ kleinen Areal errichteten Ensembles, können diesen ersten Eindruck nicht kompensieren (Abb. 80). Interessant ist jedoch die Rezeption von Alvar Aaltos *Nordjyllands Kunstmuseum*: die Art der Lichtführung, vor allem des indirekten Sonnenlichts durch skulpturale Oberlichter ist schon weit mehr als nur eine Adaptation von Aaltos Ideen, aber noch nicht genug, um als Plagiat von Aaltos intelligiblen Konstruktionen zu gelten (Abb. 81). Die moderne Interpretation der Antike, im *Nordjyllands Kunstmuseum* noch im Freien, hat der norwegische Architekt Per Faltinsen in die Innenräume für die temporären Ausstellungen versetzt: ein unterkühltes Interieur mit viel Marmor, Säulenreihen und sogar eine wiederum sehr kleine, an das Amphitheater erinnernde, halbkreisförmige Treppe (Abb. 82).

D.III.5 Europäische und amerikanische Kunstmuseen im Dialog mit der Natur

Der Dialog zwischen Kunst und Natur hat eine lange und vielfältige Tradition in der Museumsarchitektur, aber das ist nicht immer und für jeden sofort sichtbar: »Am Anfang stand die Vorstellung des Düsseldorfer Sammlers und Immobilienmaklers Karl-Heinrich Müller seine Kunstsammlung in dezentralen Ausstellungspavillons zu zeigen und im Dialog mit der umgebenden Natur zu präsentieren.«[534] Für die »Stiftung Insel Hombroich« in Neuss-Holzheim, die sich selbst als ein »Freilichtmuseum unter dem Motto ›Kunst parallel zur Natur‹« versteht, ist die Rezeption des epochalen Museumskonzeptes vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* nicht einmal mehr erwähnenswert,[535] obwohl sich das Motto leicht in »Hombroich parallel zu Louisiana« abwandeln ließe: aus einem mehr oder weniger verwilderten Park auf der Insel Hombroich in der Erft-Aue entstand ab 1982 in mehreren Bauphasen ein vielgestaltiges Museumsgelände mit kleinen architektonischen

[534] Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Stiftung_Insel_Hombroich (26.10.2007)].
[535] Siehe zur Idee der Stiftung Insel Hombroich [http://www.inselhombroich.de/mueller_text.htm (26.10.2007)].

Solitären, die eben nicht miteinander durch überdachte Gänge verbunden sind, was nun wiederum eher den tradierten Parklandschaften Europas weit vor der Moderne entspricht. Der Bauherr und Besitzer Karl-Heinrich Müller nannte zwei Privatmuseen als seine Vorbilder: Das *Kröller-Müller Museum*, von Henry van de Velde in den Jahren 1938 im holländischen Otterlo erbaut, und das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* im dänischen Humlebæk.[536] Der Düsseldorfer Maler Gotthard Graubner entwickelte das Ausstellungskonzept: in den verschiedenen Pavillons, die mit einem reduzierten Architekturrepertoire aus geometrischen Grundformen und vor allem Ziegel und Glas errichtet wurden, wird die Konfrontation zwischen traditioneller asiatischer und moderner europäischer Kunst inszeniert. Eine völlig andere ästhetische Qualität, die moderne Synthese asiatischer und europäischer Kunst und Architektur, erreicht das Museumsgelände mit dem Ausstellungshaus der *Langen Foundation* seit September 2004. Für die private Sammlung mit japanischer Kunst und Malerei der westlichen Moderne von Viktor und Marianne Langen schuf der japanische Architekt Tadao Ando[537] ein kongeniales Museumsensemble und die Harmonie von Architektur und Natur gewinnt eine ganz neue Ausdruckskraft. Bei Tadao Ando wird Natur zum architektonischen Kompartiment des Ensembles: Bäume reihen sich wie Säulen, Rasen bilden völlig makellose grüne Teppiche und die stille Oberfläche des streng gerahmten Wasserbassins spiegelt die transluzente Hülle des Museumskörpers in vielen Brechungen.

Tadao Ando war nicht der erste und der einzige Architekt, der die Museumsarchitektur schon allein wegen der reizvollen Spiegelungen mit einem artifiziellen Gewässer effektvoll, reale Distanz und visuelle Nähe zugleich erzeugend, rahmte. Louis I. Kahns Entwurf von 1972 für das *Kimbell Art Museum* in Fort Worth bettete das Museum in eine Parklandschaft mit Wasserflächen ein. Das lichte Gebäude mit seiner auch äußerlich sichtbaren Reihung von Tonnengewölben spiegelt sich in einem tangierenden Pool von außerordentlicher Größe, das ganze baumbestandene Areal in der Stadtlandschaft prägend.

Eine wegen ihrer Einbindung in die Stadtlandschaft kaum erwähnenswerte Architektur wurde zeitgleich mit dem *Museum Insel Hombroich* jenseits des Atlantiks im »musealen Paradies« Houston/Texas (USA) im Jahre 1987 eröffnet. Interessant im Rahmen der Rezeptionsgeschichte wird das Museumsgebäude *The Menil Collection*, von Renzo Piano Building Workshop und Richard Fitzgerald and Partners entworfen, durch eine äußerst ungewöhnliche und das visuelle Erscheinungsbild des Museums prägende Dachkonstruktion. Die Auftraggeberin und Mäzenin, Dominique de Menil, eine Erbin des Schlumberger-Ölimperiums, wünschte sich für ihr privates Kunstmuseum vor allem eines: »lebendiges Licht«.[538] Dieser sicherlich aus einem individuellen Bedürfnis entsprungene Wunsch stimmte ziemlich genau mit den Ideen von Alvar Aalto, das Tageslicht in dem ganzen Spektrum der Tages- und Jahreszeiten in das *Nordjyllands Kunstmuseum* zu bringen, überein. Renzo Piano erfand gemeinsam mit den Ingenieuren Peter Rice und Tom

[536] NEWHOUSE 1998, S. 29.
[537] Zu Tadao Ando siehe BLASER 2001; BOGNAR 1990, S. 112ff.
[538] Zit. nach ebd., S. 21 (Anm. 19): Reyner Banham: In the Neighborhood of Art, in: Art in American, Juni 1987, S. 129.

Barker ein intelligentes Flachdach mit grazilen parabolisch geschwungenen Blättern, den Lichtdiffusoren, die auf der Außenseite einem weißen Kolonnadendach ähneln. Die aus der Perspektive so grazil wirkenden, zwölf Meter langen Blätter sind Meisterwerke der Technik: die Lichtdiffusoren sorgen sowohl für die Tages- und Kunstlichtbeleuchtung als auch für die Be- und Entlüftung, den Wetterschutz und die Wasserableitung.[539] Diese Synthese von Ästhetik und Technik war ganz im Sinne von Alvar Aalto, seinem Verständnis von der überragenden Bedeutung des Lichts für ein Kunstmuseum.

Eine ganz andere Auffassung zum Licht in der Museumsarchitektur entwickelte der Amerikaner Frank O. Gehry (*1929) 1989 in seinem Entwurf für das *Vitra Design Museum* in Weil am Rhein (Deutschland).[540] Das Design Museum war Gehrys erstes Gebäude in Europa und der zweite Bau einer Reihe von Entwürfen international renommierter Architekten auf dem Firmengelände des arrivierten Möbelproduzenten Vitra. Alles begann mit einer Fabrikationshalle nach dem Entwurf des Briten Nicholas Grimshaw (*1939), Frank O. Gehrys Museum folgten dann das Gebäude für die Werkfeuerwehr von Zaha Hadid (*1950), ein Konferenzpavillon des Japaners Tadao Ando (*1941) und noch ein Fabrikationsgebäude des portugiesischen Architekten Álvaro Siza (*1933). Auch wenn das Ensemble auf dem Firmengelände nicht einem Kunstmuseum entspricht, so finden sich auch in der umgebenden naturnahen Landschaft viele Anspielungen zum *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und seiner Kunstpräsentation im Freien wieder. Der Entwurf Frank O. Gehrys galt nur einem intimen Ausstellungsort für eine private Sammlung mit modernem Design und erst später wurde daraus nach einigen Umbauten das für die Öffentlichkeit zugängliche Museum. Jedoch antizipierte der Entwurf schon Architekturprinzipien,[541] die dann im *Museo Guggenheim Bilbao* (1993) viel größere Dimensionen und noch stringentere Formen annehmen sollten. Obwohl die Fassaden der Architektur keine Fenster aufweisen, werden die Innenräume von Tageslicht aus Oberlichtern überflutet. »Inspiriert durch Rudolf Steiners Zweites Goetheanum in Dornach (1928) und die Kapelle *Notre-Dame-du-Haut* von Le Corbusier in Ronchamp (1955) braucht Gehry mit seinem Einsatz von gestreutem und reflektiertem Licht den Vergleich mit dem französischen Meister nicht zu scheuen.«[542] Das ist nun eine ganz andere Idee, als es Alvar Aalto für das *Nordjyllands Kunstmuseum* propagierte: »im Spiel mit komplexen Formen und Licht [wird] jeder Gegenstand zum Leben erweckt. Es verwundert nicht, daß eine weiße kastenartige Szenerie für historische Objekte, die für die Betrachtung in den unterschiedlichsten Innenräumen angefertigt wurden, im Vergleich zum Ambiente des Vitra Design Museums monoton erscheint, […]«[543] Die bis zur Verklärung der Exponate gesteigerte Inszenierung in einer dekonstruktivistischen Architektur hatte mit den für Frank O. Gehry charakteristischen Prinzipien der gebrochenen Geometrie, abgewinkelten

[539] Siehe ebd., S. 22, Abbildung: Deckenkonstruktion, schematische Darstellung S. 21.
[540] Zum Museum siehe einführend ebd., S. 240-241.
[541] Die Architekturprinzipien hatte Le Courbusier *ex tempore* allerdings schon mit dem Philips Pavillon auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 in Form und Material zelebriert.
[542] NEWHOUSE 1998, S. 241.
[543] Ebd.

dreidimensionalen Ebenen, kippenden Räumen und umgekehrten Formen über Aaltos Maximen zum Licht im Museum triumphiert. Im *Vitra Design Museum* mit seinen Objekten in reduzierten Formen und Farben, vor allem den fast schon zu Designklassikern avancierten Möbeln, hat diese exaltierte (Licht-)Architektur im Kontext allgegenwärtiger »Konsumtempel« mit ihrer typischen Verkaufskultur noch eine gewisse Evidenz, die dann später, bei dem *ARKEN Museum for Moderne Kunst* aber verloren geht und partiell eine fatale Konkurrenz mit der Kunst eingeht.[544]

Wieder oder immer noch ganz »monoton eckig« entwarfen die beiden Zürcher Architekten Annette Gigon (*1959) und Mike Guyer (*1958) das *Kirchner Museum*, eine Schenkung der Familienstiftung Benvenuta für Davos,[545] mit einem außergewöhnlichen Gespür für die atemberaubende Alpenkulisse. Der Wettbewerb, Bauherr war die E. L. Kirchner Stiftung Davos, lief präzise wie ein Schweizer Uhrwerk ab: Im August 1989 erging an vier Architekturbüros ein Auftrag, Entwürfe für das *Kirchner Museum Davos* zu erstellen; im Oktober erfolgte die einstimmige Entscheidung der Jury für Annette Gigon und Mike Guyer; die Grundsteinlegung fand im April 1991 statt und im September 1992 wurde das Museum eröffnet – das war alles andere als skandinavisch. Ausgehend von den regionalen Gegebenheiten der Alpenlandschaft, den besonderen Klima- und Lichtverhältnissen, der Davoser Flachdacharchitektur, aber vor allem vom Gedanken an die Optimierung der Begegnung von Mensch und Kunstwerk, entwarfen die Architekten streng orthogonal einen Museumskomplex, der von vier großen Kuben, den Ausstellungssälen, dominiert wird. Der Raum zwischen den Kuben wird durch eine mit breiten Fensterfronten versehene Wandelhalle geschlossen, die imposante Ausblicke auf die für das Schweizer Werk Kirchners so prägende alpine Landschaft freigibt. Gigon und Guyer erschufen aus den Materialien Glas, Beton, Stahl und Holz ein einerseits zwar auf das Wesentliche reduziertes Gebäude; in der äußerst sensiblen Kombination gelangten sie andererseits zu raffinierten architektonischen Lösungen, welche die bewusst eingesetzte Schlichtheit des *Kirchner Museum Davos* fast schon konterkariert: die Kuben des Museums leuchten wie gigantische Kristalle aus dem Gebirgsmassiv. Die *in toto* verglasten Oberflächen reflektieren das von dem Alpenpanorama modulierte Licht in dem ewigen Wandel der Tages- und Jahreszeiten, eine Idee der Einbindung in die Natur, wie es, ohne diese gigantische Kulisse, schon im *Nordjyllands Kunstmuseum* von Aalto realisiert wurde. Doch nun glitzert selbst das Flachdach des *Kirchner Museum*, das über und über mit Glasgrieß bedeckt ist, im gleißenden Licht der alpinen Landschaft. Der ganze Museumskomplex ist eine Variation aus Glas: transparente Verglasung für den Eingangspavillon und die Flure; undurchsichtig erscheinendes, mattiertes Isolierglas vor den Betonwänden der Erdgeschossebene; transluzentes Glas im oberen Gebäudeabschluss. Durch die transluzenten Glasfronten, seitlich über den Sälen angeordnete Lichtgaden, wird das mehrmals gefilterte Tageslicht gleichmäßig in den Räumen verteilt und schafft zusammen mit dem integrierten Kunstlichtsystem eine optimale Ausleuchtung für die

[544] Zum *ARKEN Museum for Moderne Kunst* siehe Kap. E.I.1.
[545] NEWHOUSE 1998, S. 87-89.

farbenprächtige Kunst Ernst Ludwig Kirchners.[546] »Inzwischen gilt es als wegweisend für eine neue Auffassung in der Museumsarchitektur, die Funktionalität und Ästhetik, architektonische Eigenwertigkeit und Dienst an der Kunst auf außergewöhnliche Weise verbindet.«[547] Hier wird die lange Rezeptionsgeschichte des *Nordjyllands Kunstmuseum* und Aaltos Ideen und Maximen zwar auch nicht mehr erwähnt, aber die konzeptionelle und partiell sogar die stilistische Kongruenz sind so groß, das es vielleicht auch schon überflüssig erschien.

Nicht weniger bescheiden tritt die *Fondation Beyeler* (Schweiz), wenn sie von ihrem Kunstmuseum in Basel spricht, auf: »Piano hat mit dieser beziehungsreichen Gestaltung zwischen Innen und Außen eine einmalige Synthese von Kunst, Architektur und Natur geschaffen.«[548] Das Konzept eines der führenden Kunsthändler Europas auf dem Markt für moderne Kunst und des Stifters, Ernst Beyeler, fußte auf der einfachen und zugleich vagen Idee von einem Museum, »in dem Ruhe, Luxus und Sinnenlust anzutreffen sind«.[549] Es bedurfte eines renommierten Architekten, um aus diesem alles und nichts sagenden Konzept ein illustres Kunstmuseum werden zu lassen; und Ernst Beyeler fand ihn: Renzo Piano (*1937), der italienische, eigentlich schon internationale, Stararchitekt.[550] Für Renzo Piano spielte seit dem Auftrag für *The Menil Collection* in Texas das Tageslicht als bestimmendes architektonisches Gestaltungsmittel eine dominierende Rolle. Nach zwei weiteren Museumsbauten, dem *Cy Twombly Gallery* [551] und dem *Atelier Brancusi* in Paris[552], hatte Renzo Piano unter tatkräftiger Unterstützung anderer Architekten und Ingenieure ein flaches, über den Mauerwänden schwebendes Metall-Glas-Dach entwickelt, dessen komplizierte Deckenkonstruktion nun nicht mehr sichtbar war und trotzdem die komplexe Lichttechnik, eine Kombination aus natürlichem und künstlichem Licht, integrierte.

Über den vier monumentalen, mit argentinischem Porphyr verkleideten, vertikalen Mauern des Museums der *Fondation Beyeler* schwebt ein ca. 4 500 Quadratmeter großes, auskragendes Glasdach. Ein horizontaler, weiß gestrichener Stahlrost trägt die Verglasung des Daches und »die ca. 900 shedartig aufgesetzten Brisesoleils«,[553] die das Innere gegen das direkt einfallende Sonnenlicht schützen. Die transparente, von Hightech geprägte Dachkonstruktion versorgt, bis an die Grenzen des Möglichen, die Ausstellungsräume mit dem für Kunst so vorteilhaften Tageslicht und keine technischen und gestalterischen

---

[546] Dagegen ebd., S. 89, zum Licht: »für die ausdrucksstarken Werke der deutschen Expressionisten bietet es jedoch einen unzulänglichen Rahmen.«.
[547] Siehe hierzu *Kirchner Museum* [http://www.kirchnermuseum.ch, Rubrik: Architektur (26.10.2007)].
[548] Siehe hierzu *Fondation Beyeler* [http://www.beyeler.com/fondation/d/html_04architektur/arc_fr_main05.htm (26.10.2007)].
[549] Zit. nach NEWHOUSE 1998, S. 23, (Anm. 22): Mildred F. Schmertz: Renzo Piano's Fondation Beyeler, in: Architectural Digest, Oktober 1997, S. 94ff., 102-106.
[550] Ebd., S. 23: Renzo Piano über den Auftraggeber: »Ernst war ein guter Auftraggeber – ohne den die Architektur nichts ist. […]« (Anm. 23): Mildred F. Schmertz: Renzo Piano's Fondation Beyeler, in: Architectural Digest, Oktober 1997, S. 96.
[551] Eröffnung 1995, zur *Cy Twombly Gallery* siehe ebd., S. 82-83.
[552] Eröffnung 1997, zum *Atelier Brancusi* siehe ebd., S. 94-95.
[553] Siehe hierzu *Fondation Beyeler* [http://www.beyeler.com/fondation/d/html_04architektur/arc_fr_main03.htm (26.10.2007)].

Details stören die »visuelle Ruhe«. Und so ist wiederum eine Architektur realisiert, die, ganz konträr zu Renzo Pianos früh entstandenem Museum, dem *Centre Georges Pompidou* in Paris mit seinen freiliegenden Dachbindern, Stützen, Kreuzverbänden und den kolorierten Rohrleitungen, und Frank O. Gehrys *Vitra Design Museum*, ganz der Kunst und der Kunstrezeption gewidmet ist, ohne dass sie sich selbst verleugnet.

Durch die *in toto* verglasten Süd- und Nordfassaden öffnet sich das Kunstmuseum zum Park und bezieht die Landschaft mit in die Kunstbetrachtung ein, jedoch nicht ohne eine Distanzierung durch dem Gebäude vorgelagerte Wasserflächen zu schaffen. Die Skulpturen von Giacometti in der Sammlung Beyeler entwickeln, ebenso wie im *Louisiana Museum for Moderne Kunst*, vor der Landschaftskulisse eine ganz eigene Aura.

Die Einbettung des 127 Meter langen, pavillonartigen Gebäudes[554] in einen englischen Park des Baseler Vorortes Riehen und die Einfriedung mit einer Mauer ist für die lokalen Gegebenheiten durchaus typisch und hätte somit nicht etwa des Vorbildes eines *Nordjyllands Kunstmuseum* oder eines *Louisiana Museum for Moderne Kunst* bedurft. Die auch gegen den Alltagslärm einer angrenzenden Fernstraße schützende Mauer ist allerdings nicht wie die schon vorhandenen Mauern um das Areal aus dem in der Nähe vorkommenden roten Sandstein, sondern aus dem roten Porphyr des weit entlegenen Patagonien. Die Farbigkeit ließe sich durchaus dem traditionellen skandinavischen Farbspektrum zuordnen: auch einige Gebäude im *Louisiana Museum for Moderne Kunst* haben diese Farbigkeit; mit dem Museum der *Fondation Beyeler* hat *Nordjyllands Kunstmuseum* nur die Wahl eines kostbaren und teuren Materials gemeinsam, das nordische Ensemble leuchtet in klassischem Weiß.

[554] Siehe hierzu *Fondation Beyeler* [http://www.beyeler.com/fondation/d/html_04architektur/arc_fr_main01.htm (26.10.2007)]: Die ikonografische Einheit /Schiff/ findet sich beim *ARKEN Museum for Moderne Kunst* (Kap. E.I.1), ist aber hier auch als rein rhetorische Metapher wenig plausibel: »Der Bau lagert wie ein Schiff an der verkehrsreichen Strasse […]«.

E. Das Ende des Jahrhunderts. Ein Finale mit oder ohne Stararchitekten: ARKEN. MODERNA MUSEET. KIASMA

Das Phänomen der aktuellen nordischen Museumslandschaft partizipiert am europäischen und internationalen Museumsboom der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts. Im gleichen Zeitraum wie die neuen Museen in Dänemark (*ARKEN Museum for Moderne Kunst*, 1996), Schweden (*Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, 1998) und Finnland (*KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998) entstanden die avantgardistischen Museumsbauten in Bilbao (1997), Los Angeles (1997), Bregenz (1997) oder Basel (1997). Die nordische Architektur wird mit der allgegenwärtigen Präsenz und Ästhetik international renommierter Architekten, wie Frank O. Gehry, Richard Meier oder Renzo Piano, und ihren spektakulären Hightechkonstruktionen konfrontiert und gleichfalls bereichern internationale Architekten, wie José Rafael Moneo Vallés und Steven Holl, mit ihren Ideen die nordeuropäische Architektur, wie die klassisch skandinavischen Architekten und Designer Arne Jacobsen und Alvar Aalto ihrerseits in den 1950er- und 60er-Jahren die internationale Architekturentwicklung inspirierten. In diesem Kontext, einer gegenwärtig vom Begriff der Globalisierung geprägten Welt, scheinen sich kulturelle und regionale Besonderheiten nordischer Kunst und Architektur mit dem Konzept von Modernität und Funktionalität und einer intensiven Naturverbundenheit als Konstante kultureller Identität innerhalb der internationalen Architektur im Allgemeinen und in der Museumsarchitektur im Besonderen behaupten zu können.[555] An den drei großen Museumsbauten des ausgehenden 20. Jahrhunderts in Helsinki, Kopenhagen (Ishøj) und Stockholm soll der Weg vom ästhetischen Bedürfnis nach einem Museum zum architektonischen Typus nachgezeichnet werden, um ihre unterschiedlichen Positionen innerhalb der internationalen Museumslandschaft zu verorten und sowohl ihre Ähnlichkeiten als auch ihre Unterschiede sowie Diskontinuität und Kontinuität in der Konstruktion kultureller Identitäten zu konstatieren.

»Das fehlende Postulat stilistischer Einheitlichkeit eröffnet [den global agierenden Architekten] die Chance, alle programmatischen und technischen Möglichkeiten phantasievoll durchzuspielen.«[556] Nach dem *Solomon R. Guggenheim Museum* in New York (1956) und der *Neuen Nationalgalerie* in Berlin (1968) stellt das *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* in Paris (1977) einen neuen Typus innerhalb der Museumsarchitektur dar: die »Kulturmaschine«. Das Museum der 1970er- und 80er-Jahre als Kulturzentrum trug kommunalem Prestige, Freizeitwert und Kulturtourismus mit einem vielfältigen, überraschungsreich inszenierten Freizeitangebot Rechnung. Durch bewusstes Einbinden in den städtebaulichen Kontext und einem Öffnen hin zum Geschehen der Stadt wird das Museum, so wie Richard Meier das *Museum für Kunsthandwerk* (1985) der Stadt Frankfurt am Main dedizierte und gemeinsam mit der im Inneren bewahrten Kunst in eine

[555] Siehe z. B.: *Topos - European Landscape Magazine 2002.*
[556] KOCH, Wilfried: Baustilkunde, München 1994, S. 340.

neue Beziehung zur Öffentlichkeit gebracht. Diese neue Relation manifestiert sich dann auch im äußeren Erscheinungsbild und in der inneren Struktur.

Einen schnell folgenden Paradigmenwechsel in der internationalen Museumsarchitektur bringt die Postmoderne mit sich. Zwei Museumsbauten, das *Städtische Museum Abteiberg* in Mönchengladbach von Hans Hollein, das 1982 eröffnet wurde, und die *Staatsgalerie* in Stuttgart von James Stirling, die 1984 eröffnet wurde, gelten als die bedeutendsten postmodernen Bauten in Deutschland.[557] Sie sprengten endgültig den herkömmlichen Typus eines Museumsbaus und ersetzten ihn durch eine »vielgestaltige, den städtischen Erlebnisraum bereichernde Architekturlandschaft«.[558] Stirlings Rotunde ist eine direkte Anspielung auf Schinkels Rotunde im Alten Museum (Berlin), aber eben nur ein Zitat. In beiden Museen ist die Rotunde das zentrale Element der Museumsarchitektur, aber grundlegend verschieden:

»Diejenige Schinkels war geschlossen, von den übrigen Teilen des Gebäudes getrennt und sorgfältig vor der Außenwelt verborgen; die Rotunde Stirlings ist offen – offen für den Himmel, für die Außenwelt (sie ist Teil des Durchgangs zur angrenzenden Straße), für die anderen Teile der Galerie, selbst für die Welt der Natur, die durch den Efeu repräsentiert wird, der sich an ihren Wänden emporrankt. Die Unterschiede zwischen den Rotunden verweisen auf den wichtigsten Unterschied zwischen Schinkels und Stirlings Auffassung von einem Museum. Die Sicht Schinkels ruhte fest auf seinem Glauben an den gesellschaftlichen Wert der Kunst und die zeitlose Gültigkeit des klassischen Ideals; er ließ keinen Zweifel daran, wie sein Museum seiner Ansicht nach erfahren werden und was diese Erfahrung für die Besucher bewirken sollte. An dem Gebäude Stirlings dagegen gibt es eine bewusste Offenheit, die den Besuchern eine Reihe von Alternativen läßt: sie können sich in der Stille der Rotunde gemeinsam hinsetzen, durch die Ausstellungsräume schreiten und sich die Kunst ansehen oder einfach auf dem Weg zu einem anderen Ort das Gebäude durchqueren.«[559]

Unter Verwendung ganz verschiedener Stile ist Stirlings Museum eine »Collage von architektonischen Zitaten«.[560] Die Postmoderne führte eine Typologie und Ikonografie ein, die der neuen öffentlichen Anerkennung der alten Bauaufgabe entsprach, wobei die

---

[557] Lit. zum *Städtische Museum Abteiberg:* Kat. Mönchengladbach 2001; Cladders, Johannes: Ein Gesamtkunstwerk. Die Museumsarchitektur von Hans Hollein, in: Museum. Städtisches Museum Abteiberg. Mönchengladbach, Braunschweig 1984 (Westermann Monatshefte Reihe Museum); Gleininger-Neumann, Andrea: Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1972-1982, in: Klotz, Heinrich (Hg.): Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980. Kat. Ausst., München 1984; Hollein, Hans: Zum Konzept des Museums, in: Celant, Germano (Hg.): Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Kat. Ausst., Wien 1979; Jaeger, Falk: Carrara ist Käse. Das Museum Abteiberg Mönchengladbach ist eröffnet, in: Deutsche Bauzeitung, Dezember 1982; Jencks, Charles: Hans Hollen. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach 1976-82, in: Architectural Design Profile, Nr. 7/8, 1983; Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart 1960-1980, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 336ff.; Klotz, Heinrich: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, in: Klotz, H./ Krase, W.: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt a. M. 1985, S. 17 ff.; PEHNT 1989*;* Lit. zur *Staatsgalerie:* Newhouse, V.: Neue Staatsgalerie Stuttgart. Erweiterungsbau und Kammertheater, in: NEWHOUSE 1998, S.179-181; Krämer, Steffen: Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von Stirling und Hans Holbein, Hildesheim/Zürich/New York 1998; Paul, Jürgen: The Art Museum as a Palace of Aesthetics; the Neue Staatsgalerie in Stuttgart by James Stirling and some Considerations Concerning the cultural Function of an Art Museum, in: Tribute to Lotte Brabd Philip. Art Historian and Dedective, hrsg. von William Clark u. a. New York 1985, S. 133-143.

[558] H. Klotz, zit. nach Lexikon der Kunst, Bd. 8, S. 283.

[559] SHEEHAN 2002, S. 282f.

[560] Stirling zit. nach BARTHELMEß 1988, S. 115.

postmodernen Museen emphatisch die »intellektuellen, institutionellen und architektonischen Spuren ihrer eigenen Vergangenheit«[561] beschwören. Das moderne Ritual des Museumsbesuchs und des Kunstgenusses wurde nun regelrecht inszeniert, der kulturelle Anspruch mit monumentalen Würdeformen repräsentiert. Von einem gesellschaftlichen Willen getragen, geriet die Kunstmuseumsarchitektur zum Symbol einer avantgardistischen Attitüde im Gemeinschaftsbau. Damit erklärt sich auch die Bezeichnung der neuen Museen »als die neuen Kathedralen«, nach der bald jede Groß- und Kleinstadt verlangte. »Es wurden zahllose Museen gebaut, und sie wurden von zahllosen Menschen besucht.«[562]

Das avantgardistische Kunstmuseum avancierte im ausgehenden 20. Jahrhundert zu einer der wichtigsten und enormes Aufsehen erregenden Bauaufgabe nun im öffentlichen Raum – mittlerweile ein globales Phänomen. »An die Stelle der Neuerung tritt oft das Spektakuläre.«[563] Die internationalen Museumsbauten präsentieren in erster Linie sich selbst als moderne skulpturale Kunstwerke, deren autonome Stellung auch innerhalb der Architektur nicht allein auf die individuellen und künstlerischen Intentionen der Architekten zurückzuführen ist, sondern auf den ästhetischen Konzepten sich immer rasanter modifizierender Gesellschaften beruht. Das *Guggenheim Museum* in Bilbao von Frank O. Gehry stellte einen weiteren Kulminationspunkt in der Kunstmuseumsarchitektur dar: Die Architektur wird im »finalen Akt zum autokratischen Protagonisten« des Kunstmuseums. Bei dieser spektakulären glitzernden Metallplastik als Museum, die als Inbegriff dessen, was man das ›Guggenheim-Prinzip‹ genannt hat, gilt, kommt es weniger auf die Kunstsammlung an, sondern vielmehr auf den Effekt der Architektur als nachhaltiges Image bei den Rezipienten.[564] Konträr zur Globalisierung mit ihren weltweiten Vernetzungen und gesellschaftlichen Wandlungen wächst ein neues

---

[561] SHEEHAN 2002, S. 283.
[562] LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 12.
[563] KOCH, Baustilkunde, 1994, S. 341; zur internationalen Museumsarchitektur der 1980er- und 90er-Jahre siehe GREUB (Hg.) 2006; ZEIGER 2006; MESSAGE 2006; BARRENECHE 2005; GIEBELHAUSEN (Hg.) 2003; MAIER-SOLGK 2002; HENDERSON 2001; JENKS 2001; TRULOVE 2000; LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999; STERNAU 1999; VANDENBERG/ BRAWNE 1999; NEWHOUSE 1998; LINDOW/ NIEDERMEIER 1998; DONZEL 1998; JENCKS 1998; O'DOHERTY 1996; KEITZ 1995; EDSON/DEAN 1994; STEELE 1994; BOYLAN (Hg.) 1992; BRAUNFELS 1992; HAIKO 1992; DAVIS 1991, MONTANER 1990; DAVIS 1990; PREIß/STAMM/ZEHNDER (Hg.) 1990; KLOTZ/KRASE 1988; SCHUBERT 1986; STRECKENBACH 1983; LIEBELT 1981; BRAWNE 1982; Kat. New York 1982; PETERS 1982; ROJAS/CRESPÁN/TRALLERO 1977; SEROTA 1996; länder- bzw. ortsspezifische Publikationen zur zeitgenössischen Museumsarchitektur: afo 2007; LINZER/HAREITER 2001; LEPIK/SCHUSTER/HOLAN 2000; RANDEL 2000; MOORE/RYAN 2000; SABBAGH 2000; OSTERBURG 2000; RICKES 1997; BERGMANN 1995; FRITSCH 1995; BLOCH 1994; PRELL/SCHADE/WERNER 1994; PREIß 1993; SARNITZ 1992; SCHILGEN 1992; LAMPUGNANI 1991; Kestner-Gesellschaft 1993; PETRAS 1987; GEORGE/SHERRELL-LEO 1986; REUTHER 1978; BOTT (Hg.) 1970; zur Architektur des 20. Jahrhunderts und speziell zu den 90er-Jahren siehe KULTERMANN 2003; NAGEL/LAMPUGNANI (Hg.) 2000; ABEL 2000; POWER 2000; CERVER 2000; GIEDION 2000; RICHTER 2000; GERSTER 1999; THIEL-SILING (Hg.) 1998; MESEURE/TSCHANZ/WANG 1998; JOEDICKE 1998; PEVSNER 1998; JODIDIO 1997; Architektur Zentrum Wien (Hg.) 1995; LESNIKOWSKI 1991; STEINER/PIRKER/RITTER (Hg.) 2001; HABERLIK 2001; ASENSIO CERVER 2002; JODIDIO 2005; STEINER (Hg.) 1995; VENTURI/SCOTT BROWN/IZENOUR 2001; CLADDERS 1988; CLADDERS 1986; HABERMAS 1985; PEHNT 1983; JENCKS 1981; VENTURI 1978; JENCKS 1978.
[564] Siehe zum Dualismus zwischen Architektur als Kunstgattung und Architektur als Haus der Kunst ROSENTHAL 2002; BERG 2002; »Verkommt das Museum zum bloßen Archiv?«, in: art 2/2004, S. 54-57.

gesellschaftliches Bewusstsein, die eigenen regionalen und lokalen Traditionen und Kulturen zu wahren, »jenen Unterschied, der allein Identifikation gestattet«[565].

Diese Tendenzen sind auch in der nordischen Kunstmuseumsarchitektur der 1990er-Jahre auszumachen: Eine tiefe Verbundenheit zu spezifischen Orten und zu einer eigenen kulturellen und architekturhistorischen Tradition ist spürbar (*Moderna Museet och Arkitekturmuseet,* 1998, Schweden). Die neuen architektonischen Schöpfungen gehen einerseits eine subtile Liaison mit den Ideen und dem stilistischen Repertoire der klassisch nordischen Architektur der 1950er- und 60er-Jahre ein. Andererseits partizipiert der Norden Europas am internationalen Museumsboom der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts und im Kontext dieses globalen kulturellen Austausches kann dies zu nordischen Metamorphosen postmoderner Architekturprinzipien (*ARKEN Museum for Moderne Kunst,* 1996, Dänemark) oder sogar zum Bruch mit nordischen Architekturtraditionen (*KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998, Finnland) führen.

E.I. Vom ästhetischen Bedürfnis zum architektonischen Gebäude – drei Entwicklungsgeschichten

An drei ausgewählten Museumsbauten, die alle in den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts in einer nordischen Hauptstadt gebaut wurden und zu den repräsentativsten und größten zum Zeitpunkt ihrer Entstehung zählten, wird im Kapitel E der Weg von der Idee für ein Museum über den Wettbewerb, den Entwurf, das Projekt, die Realisierung bis zur Eröffnung nachgezeichnet. Die Grundlage für die Erkenntnisse aus den einzelnen Entstehungs- und Baugeschichten bildet eine intensive Durchsicht der entsprechenden Archivbestände in den jeweiligen Museen: Wettbewerbsausschreibungen, eingereichte Entwürfe, Protokolle, Zeitungsartikel, Publikationen über den Bau und über die Architekten. Mithilfe der Bauwerke selbst und des genannten Quellenmaterials sollen zunächst die für die nordischen Kunstmuseumsbauten des 20. Jahrhunderts konstitutiven Einzelelemente herausgearbeitet werden, um in einem weiteren Schritt die diesen Elementen zugeordnete metaphorische Wertigkeit zu analysieren. Nach der Bestandsaufnahme der einzelnen konzeptionellen Ansätze und einiger Aspekte der Realisierungsphase der ausgewählten nordischen Kunstmuseen mit Blick auf regionale Besonderheiten und Bauweisen werden basierend auf den Einzelerkenntnissen die Bedingungen und Perspektiven regionaler Orientierung in nordischer Museumsarchitektur aufgezeigt. Besonderes Augenmerk gilt dabei der Relation tradierter, bedeutungsbehafteter Grundformen und ihrer innovativen künstlerisch-ästhetischen Interpretation. Sowohl dem Verhältnis der einzelnen architektonischen Elemente als Bedeutungsträger im Kontext bürgerlicher/nationaler Repräsentation als auch dem Verständnis der dem Kunstmuseum innewohnenden künstlerischen Momente, der kommunikativen Aufgabe und dem ästhetischen Eigenwert wird dabei eine jeweils gleichwertige Bedeutung beigemessen.

[565] LAMPUGNANI (Hg.) 2000, S. 11.

Die Kunstmuseen ARKEN, MODERNA MUSEET und KIASMA sind drei Beispiele für außergewöhnliche Erscheinungsbilder innerhalb der nordischen Museumsarchitektur am Ende des 20. Jahrhunderts und drei Ideenkonzepte von erfahrenen und weniger erfahrenen Architekten, die aufgrund ihrer Geburt oder im Laufe ihrer beruflichen Entwicklung mit den nordischen Ländern verbunden sind: José Rafael Moneo fand durch den zunehmend freien Rückgriff auf die Vergangenheit, auf historische Stile oder das Formenrepertoire der klassischen Moderne, und eine sensible Verbundenheit zu spezifischen Orten und zu einer eigenen kulturellen und architekturhistorischen Tradition zu außergewöhnlichen formalen Lösungen für seine Kunstmuseumsbauten, wie dem *Museo de Arte Romano de Mérida* (1986) und eben dem *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* in Stockholm (1998).

Der Architekturstudent Søren Robert Lund entwarf ein Kunstmuseum in einer dekonstruktivistischen Formensprache, die auf den ersten Blick kaum etwas mit der klassisch dänischen Architekturästhetik, die auf Klarheit, Einfachheit und Harmonie beruhte, gemein hatte. Doch die internationale Präsenz des Dekonstruktivismus zog Ende der 1980er-Jahre auch durch die dänischen Hochschulen und sprengte die konstruktive Logik des traditionellen dänischen Architekturverständnisses und dennoch schuf Lund mit einer »dänischen Metamorphose« des internationalen Dekonstruktivismus ein neuartiges dänisches Kunstmuseum.

Auch der amerikanische Architekt Steven Holl hatte zuvor noch nie ein Kunstmuseum entworfen und inmitten von Stilikonen der finnischen Architektur behauptet sich das *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), ein Kunstmuseum mit imaginären Verbindungslinien zur Natur, Architektur und Kultur. Ganz in der Tradition der Altmeister der klassischen Moderne versteht sich Holl nicht nur als Architekt, sondern fühlt sich auch zum Designer berufen.

Alle drei Museen stehen im Zusammenhang mit der Wahl jeder der drei Hauptstädte zur Europäischen Kulturhauptstadt. An ganz unterschiedlichen Orten gelegen, wurden sie zu modernen Wahrzeichen stilisiert, zu modernen Identitätssymbolen der jeweiligen nationalen Kultur apostrophiert. Exemplarisch stehen sie für Entwicklungstendenzen der Museumsarchitektur in Nordeuropa und ihre Positionen lassen sich auch innerhalb der internationalen Museumslandschaft verorten. Am Ende dieses Kapitels soll die komparative Analyse einige Aspekte der drei exemplarisch untersuchten Museen ins Bewusstsein rücken, die die bürgerliche Museumsarchitektur als eine hochkomplexe ästhetische, funktionale und metaphorische Bauaufgabe kennzeichnen, die der nordischen Museumsarchitektur bis ins ausgehende 20. Jahrhundert innewohnt.

E.I.1 ARKEN. Søren Robert Lund. Eine dänische Metamorphose des internationalen Dekonstruktivismus

Anfang der 1990er-Jahre ist mit *ARKEN*, dem Museum für Moderne Kunst in Ishøj, zwanzig Kilometer südwestlich von Kopenhagen gelegen, ein Kunstbau entstanden, der die dänische Öffentlichkeit spaltete und »sie schwankt noch immer zwischen Entrüstung und Begeisterung«[566]. Der auf einer künstlichen Landzunge direkt am Meer entstandene Neubau wurde nach den Plänen eines damals 25-jährigen dänischen Architekturstudenten, Søren Robert Lund (*1962), errichtet. Der von Lund gewonnene Architekturwettbewerb verfolgte mit dem Kunstzentrum eine moderne kulturpolitische Mission: »Man wollte der ›kulturarmen‹ Vorstadt ein Wahrzeichen schenken, das einen Gegenpol zum traditionsreichen, bürgerlichen Selbstbewusstsein der Nordküste und besonders zum privaten Museumserfolg Louisiana bilden sollte.«[567] Um eine kontextbezogene Architektur bemüht, respektierte Lund den *Genius loci*, dessen räumliche und zeitliche Dimensionen untrennbar mit der maritimen Vergangenheit Dänemarks verbunden sind, und konzipierte ein Gebäude als Kompartiment eines komplexen maritimen Terrains und mit der metaphorischen Konnotation eines Schiffswracks. Die konstruktive Logik des traditionellen dänischen Architekturverständnisses negierte Lund einerseits durch die Anwendung des Dekonstruktivismus, schaffte andererseits aber mit der Synthese von dänischer Historie und internationalem Formenrepertoire eine dänische Metamorphose des Dekonstruktivismus und letztlich eine Erweiterung des akzeptierten architektonischen Repertoires in Dänemark. Die visionäre Radikalität seines Entwurfs steht in der Tradition von zwei dänischen Architekten, von Arne Jacobsen mit seinem »Haus der Zukunft« und von Jørn Utzon mit seinem Opernhaus in Sydney, die beide die internationale Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts prägten.

E.I.1.1 Der Ort und seine Historie – Dänemarks maritime Vergangenheit

In unmittelbarer Nachbarschaft zur dänischen Hauptstadt Kopenhagen, die mit 503 699 Einwohnern auf 88 Quadratkilometer zu den bedeutendsten Metropolen Nordeuropas gehört, liegt der kleine Ort Ishøj. Hier in Strandparken, umgeben von ebener Landschaft, Wäldern und Meer, wurde das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* errichtet. Strandparken erstreckt sich von Avedøre Holme gegen Osten nach Hundige im Westen und ist das Ergebnis eines umfassenden Eindämmungsprojektes, das in der letzten Hälfte der 1970er-Jahre ausgeführt wurde. Die Idee, die eine offene Handelsgesellschaft realisierte, zielte darauf ab, die natürliche Entwicklung zu beschleunigen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hatte sich parallel zur Küste eine Reihe von Sandbänken im nördlichen Teil von Køge Bugt

[566] *Baumeister* 10/1996, S. 15-26, hier S. 21; zu *ARKEN Museum for Moderne Kunst* siehe: Kopenhagen, Københavns Amt/UNDERVISNINGS- OG KULTURFORVALTNINGEN (Kbhamt/uk), Nr. 1-37; ARKENs Arkitektur, Fbl.-Mus. ARKEN Museum for Moderne Kunst, o.J.; ARKEN museum for moderne kunst, exhibitions an activities, february – august 2002, Fbl. Mus., o.O. 2002; LUND 1994; [http://www.arken.dk].
[567] Ebd.

gebildet. Durch die Eindämmung von einem fünf Quadratkilometer großen Gebiet mit den natürlichen Sandbänken als Fundament ist nur fünfzehn Kilometer vom Rathausplatz entfernt ein sieben Kilometer langer, breiter Sandstrand mit bewachsenen Dünen, Zugangswegen und Parkplätzen entstanden.[568] Hinter den Dünen wurde eine pastorale Freizeitlandschaft geschaffen, die von Hafenlagunen durchzogen, die Basis für den Ausbau eines großen Yachthafens bildet. Wenn nicht so viel Natur die Illusion zerstören würde, ließe sich das Bild vom alten Kopenhagen heraufbeschwören, wie es vom Westen bis zum Norden nahezu halbkreisförmig vom Skt. Jørgens Sø, vom Peblinge Sø und vom Sortedams Sø, im Norden vom Kastell, im Osten vom Hafen, im Süden vom Rathausplatz eingeschlossen wird. In Kopenhagens Nyhavn dümpeln die historischen Holzschiffe vor der farbenfrohen Kulisse noch älterer Bürgerhäuser vor sich hin und der Kanal sorgt für die allgegenwärtige maritime Atmosphäre und die Idee etwas ins Pastorale gewendet, trifft dann auch auf das neugewonnene Terrain von Ishøj zu.

Vor allem die glorreiche Geschichte der dänischen Hauptstadt am Eingang zur Ostsee war immer mit maritimer Herrschaft gekoppelt und musste es wegen des aus unzähligen Inseln bestehenden Reiches auch immer sein. Auch Bischof Absalon reihte sich in diese Tradition ein, als er im Jahr 1167 auf der Insel Slotsholmen ein Schloss errichten ließ und damit die Stadt Kopenhagen vor über 800 Jahren gründete. Im Jahre 1416 wurde Kopenhagen zur Königlich dänischen Hauptstadt, doch ihr Goldenes Zeitalter brach erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Regierungszeit des Königs Christian IV. (1588–1648) an, in der die meisten der herausragenden Bauwerke und Paläste, wie z. B. die alte Börse mit ihren gedrehten Türmen, der Runde Turm mit Observatorium und Schloss Rosenborg, in einem Labyrinth von schiffbaren Kanälen geschaffen wurden. Über die vielen maritimen Siegeszüge im *Mare Balticum*, in der Nordsee oder im Atlantik, Grönland und die Färöer gehören immer noch zum Königreich Dänemark, aber auch über die einstmals zahlreichen überseeischen Kolonien entwickelte sich eine maritime Historie, die neben der indigenen maritimen Kultur die dänische Identität dominierte. Der intensive Kontakt über alle Ozeane hinweg, schließlich mit der ganzen Welt, schuf eine außerordentlich liberale intellektuelle Atmosphäre und wird durch die Adaption eines umfangreichen Architekturrepertoires für die Stadt Kopenhagen in seiner ganzen wechselvollen Entwicklung sichtbar. Nicht zuletzt die Kopenhagener Kunstakademie bildete vom Ende des 18. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert das Zentrum der nordeuropäischen Kunstentwicklung. Die Akademie war auch eine ausgesprochen liberale Einrichtung: der Unterricht war kostenlos und auch Ausländern wurden die begehrten Preise zugesprochen, mit denen sich die Studienreisen nach Italien oder in andere Länder finanzieren ließen. Nicolai Abraham Abildgaard und Jens Juel, der berühmteste Porträtist Dänemarks und Landschaftsmaler, unterrichteten auch viele ausländische Künstler, unter denen von 1794 bis 1798 auch Caspar David Friedrich war, dessen Œuvre durch bedeutende Kunstwerke mit maritimem Sujet geprägt ist. Die Einsamkeit am Meer, das

[568] Siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (16), S. 7.

fast schon romantische Einssein mit der überwältigenden Küstenlandschaft ist trotz aller hypermodernen Architektur in Ishøj in beeindruckender Weise noch zu spüren.

E.I.1.2 Gründungsgeschichte des ARKEN Museum for Moderne Kunst

Seit Beginn der 1980er-Jahre hatte sich das Københavns Amt, der Kreis, darum bemüht, die sogenannte Westgegend des Großraumes Kopenhagen, mit kulturellen Institutionen und Angeboten zu beleben. Als in der Mitte des Jahrzehnts der Staat plante, das *Statens Museum for Kunst* auszubauen, und der Anbau repräsentativ in dem öffentlichen Raum platziert werden sollte, schlug das Københavns Amt vor, den geplanten Anbau als Neubau in Strandparken zu errichten. Das Terrain war außergewöhnlich gut für diesen Zweck geeignet und der Staat hatte nach dem Bau der staatlichen Strafanstalt am Beginn des 20. Jahrhunderts keine Institution mehr in der Westgegend platziert.[569] Als der Vorschlag abgelehnt wurde, setzte der Københavns Amtsråd, der Kreistag, im August 1986 selbst eine Initiativgruppe ein, die einen Entwurf für die Errichtung eines Museums in Strandparken vorlegen sollte. Der Fokus einer zukünftigen Sammlung für das neue Museum sollte auf moderne Kunst gelegt werden. Bereits im März 1987 konnte die Gruppe ihren Vorschlag darlegen, der detailliert den Zweck des Museums, Standort, juristischen Status (rechtsfähige Anstalt des öffentlichen Rechts), Profil, Aktivitätsangebot und einen ökonomischen Kostenvoranschlag für die Anlage als auch die jährliche Bewirtschaftung aufschlüsselte. Die Gruppe schlug vor, dass ein Architekturwettbewerb auf der vorgelegten Grundlage ausgeschrieben werden sollte.[570]

Dieser öffentliche und auf dänische Architekten und Architekturbüros beschränkte Architekturwettbewerb wurde im Februar des Jahres 1988 vom Københavns Amtsråd ausgelobt. Eingereicht wurden nicht weniger als 90 Entwürfe und von den insgesamt drei nominierten Entwürfen fiel die Wahl noch einmal auf den siegreichen Entwurf des 25-jährigen Architekturstudenten Søren Robert Lund. Die außergewöhnliche Situation im Sand auf einer künstlichen Landzunge an der Küstenlinie von Køge Bugt hatte den Architekten zu einem Bau mit ambitionierter Metaphorik inspiriert, der Assoziationen zu einem versandeten Schiffswrack hervorrufen sollte. Die einprägsame Metapher vom Schiffswrack fand sich später im Namen des Museums: ARKEN – die Arche. Alles in allem schaffte der Entwurf die mittlerweile notwendige, weitreichende Aufmerksamkeit.[571] Im März 1990 bewilligte der Amtsrådet 9 Millionen Dänische Kronen für die Durchführung des Vor- und Hauptprojektes auf der Basis des Entwurfs von Lund. Unter den noch im selben Jahr kontrovers geführten Diskussionen über den Entwurf ragt die erfolgreiche Klage des dänischen Naturschutzverbandes beim Oberschutzamt gegen die Entscheidung des Landschaftsschutzamtes, das Museum in dekonstruktivistischer Formensprache auf der vorgesehenen Stelle errichten zu lassen, heraus; und der dann

[569] Ebd., (15), S. 1.
[570] Ebd., (17).
[571] Ebd., (15), S. 3.

gefundene Kompromiss: Der Museumsbau musste um 300 Meter versetzt werden – das neue Grundstück befand sich genau neben dem alten, auf dem Festplatz in Ishøj. Das Projekt musste erneut überarbeitet werden und am 10. November 1993 begann dann endlich die Bauausführung mit dem ersten symbolischen Spatenstich. Zwei Monte später erhielt das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* mit der Bewilligung der Satzung für das Museum vom Københavns Amtsråd den rechtlichen Status einer rechtsfähigen Anstalt des öffentlichen Rechts und wurde von einem Vorstand geleitet, der aus vier Mitgliedern bestand, die vom Københavns Amtsråd benannt wurden, einem Mitglied vom Ishøj Stadtrat (byråd) und drei Mitgliedern vom Verwaltungsrat.[572]

»Doppelt hält besser« scheint ein urtypisch dänisches Sprichwort zu sein: Nach der doppelten Projektierung musste es auch eine doppelte Einweihung geben. Bereits am 15. März 1996, nach zehn Jahren intensiver Vorbereitungen, Planung und Bauzeit, öffnete das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* zum ersten Mal seine Türen und zeigte in seiner ersten Ausstellung Werke des dänisch-deutschen Künstlers Emil Nolde. Das Museum war vertraglich verpflichtet, die Nolde-Ausstellung genau an diesem Tag zu eröffnen, aber Hendes Majestæt Margrethe II., die kunstsinnige dänische Königin, weilte an diesem Tag in Norwegen. Die offizielle Einweihungsfeier musste um eine Woche verschoben werden und am 22. März 1996 fand dann der feierliche Akt in Anwesenheit der Königin Margrethe II. von Dänemark und 400 illustren Gästen statt. Genau genommen war das neue Museum ein Geschenk des Københavns Amtsråd, Kopenhagen war in diesem Jahr die Europäische Kulturhauptstadt, an das dänische Volk und seine nicht nur aus Europa kommenden Gäste. Mit seiner am globalen Mainstream orientierten Architektur und seiner modernen, aber durchaus typisch dänischen Museumskonzeption trug es dazu bei, die internationale Aufmerksamkeit auf Kopenhagen als herausragende Kulturstadt zu lenken. Das zeigt sich auch in der stattlichen Besucherzahl des Eröffnungsjahres: In den ersten neuneinhalb Monaten besuchten 284 000 Gäste die Ausstellungen des Museums, das war mehr als das Doppelte der erwarteten Zahl. Vergleichbare Besucherzahlen konnten im selben Jahr nur fünf der etabliertesten Museen Dänemarks verzeichnen.[573] Und was vielleicht über das Jahr hinaus von größerer Bedeutung war: Kopenhagens vernachlässigte Westgegend hatte gleichzeitig ein attraktives kulturelles Zentrum bekommen – die lang anhaltenden Aktivitäten des Københavns Amtsråd hatten ein nachhaltiges Resultat.

[572] Ebd., S. 4: Der Verwaltungsrat[Repræsentantskab] besteht aus 6 Mitgliedern, die vom Kreistag[Amtsråd] ernannt werden, und 1 Mitglied, das von jeder der 18 Kommunen im [Københavns Amt] benannt wurde. Der Verwaltungsrat hat nur beratende Funktionen. Die Ernennung des Vorstandes und des Verwaltungsrates gilt für einen Zeitraum von 4 Jahren und fällt zusammen mit den kommunalen Wahlperioden.
[573] Ebd., S. 2

Der Architekturwettbewerb für die Gestaltung eines neuen *Museum for Moderne Kunst* in Strandparken neben Køge Bugt wurde am 18. Februar 1988 vom Københavns Amtsråd ausgelobt.[574] Es handelte sich um einen beschränkten Wettbewerb, teilnehmen durften nur dänische Staatsbürger oder in Dänemark ansässige ausländische Staatsbürger.[575]

Das zwanzig Seiten umfassende Wettbewerbsprogramm basierte auf der Darlegung »Museet for moderne Kunst, Strandparken«, ausgearbeitet für Københavns Amtsråd im Winter 1986/87 von einer Initiativgruppe bestehend aus: Per Kaalund (Vorsitzender des Kreistages und Vorsitzender der Initiativgruppe), Birthe Nielsen, Vibeke Strom Rasmussen, Nina Berrig (alle drei Mitglieder des Kreistages), Per Madsen (Bürgermeister von Ishøj), Poul Hansen (Bürgermeister von Vallensbæk), Kjeld Rasmussen (Bürgermeister von Brøndby), Inge Larsen (Bürgermeisterin von Hvidovre), Nina Fabricius (Museumsinspektorin), Aage Hastrup (ehemaliger Minister), Ole Hyltoft (Autor), Else Bülow (Museumsdirektorin). Die Initiativgruppe wurde von den folgenden Diplomingenieuren beraten: Miklos Ölveczky (Funktionstechnik), Niels Jordan (Akustik) und Ulf Anderskouv. Das Programm des Wettbewerbs wurde vom Architekten Bent Røgind und vom Bürochef der Kulturverwaltung Stehen A. Cold ausgearbeitet. Die Darlegung »Museet for moderne Kunst, Strandparken« (vom März 1987) war der Wettbewerbsausschreibung nicht beigefügt, konnte aber von den am Wettbewerb teilnehmenden Architekten als ergänzendes Material beim Københavns Amt (Kulturel Forvaltning (Kulturverwaltung)) angefordert werden. Verborgen in den Ausschreibungen des Wettbewerbs finden sich dann auch die tiefen Spuren Alvar Aaltos: Seine klassische Maxime für das Kunstmuseum wurden Wort für Wort übernommen – sein Name wurde nicht mehr erwähnt.[576]

Das Wettbewerbsgebiet umfasste einen großen Teil von Ishøjtangen (Ishøjlandzunge), ein Areal, das sich weit vor den großen Zentralhafen bei Ishøj/Vallenbæk hinausschob (Abb. 83).[577] Am Ufer des Meeres wies die Landzunge einen Strand und dahinter Dünen auf. Am Strand, zwischen den neu angelegten, künstlichen Dünen sollte der Museumsbau seinen Platz finden, er sollte sich gegen den Zentralhafen abgrenzen und vor allem seiner spezifischen Lage, am Rande der Großstadt und in der landschaftlichen Idylle von Meer und Strand gerecht werden.

Ein Kunstmuseum am Meerufer war und ist selbst für dänische Verhältnisse immer wieder eine grandiose Situation und für die Architekten eine exzeptionelle Herausforderung. Die Form des Museums sollte seinen architektonischen Ausdruck aus der charakteristischen Landschaft und auch den Zweck des Museums, die Gegenwartskunst und die vielfältigen Ausdrucksformen der Kunst der letzten Jahrzehnte widerzuspiegeln, schöpfen. Das Museum sollte die dänische Bildende Kunst in einen

[574] Pressemitteilung vom 18. Februar 1988 (Danske Arkitekters Landsforbund); Kopenhagen, Kbhamt/uk, (5).
[575] Zum Architekturwettbewerb siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (16).
[576] Ebd., 3.2.4., S. 13 (Hvad akustik er for en koncertsal er lyset for et kunstmuseum); vgl. Kap. D.II.4.2.3.
[577] Das heutige Museum befindet sich südwestlich davon. Vgl. Abb. 83 und 89.

internationalen Kontext integrieren, wobei mit einer eigenen, sich ständig erweiternden Sammlung das Museum eine Institution sein sollte, die aktuelle dänische Kunst präsentiert und fördert. Das Museum sollte intensiv mit einheimischen und ausländischen Kulturinstitutionen zusammenarbeiten, um so die Bildende Kunst der eigenen Sammlung durch wechselnde Ausstellungen in ein spannungsvolles Wechselspiel mit der globalen Kunstszene zu bringen. Schließlich sollte das Museum ein modernes Kunstzentrum von sowohl lokaler, nationaler als auch internationaler Bedeutung sein. Auch sollten diese Ausstellungen durch andere Kunstgattungen bereichert werden, das Museum sollte Räume für vielseitige kulturelle Wirksamkeiten Bildender Kunst im weiteren Sinne enthalten: Musik und Theater, Film- und Videovorführungen, Werkstatt-Aktivitäten und Publikumseinrichtungen von unterschiedlichem Umfang und Charakter.[578]

Die Wettbewerbsaufgaben unter Punkt 3 der Ausschreibung beinhalteten: (1.) die Planungsbedingungen, (2.) die Gesichtspunkte zur Lösung der Aufgabe, (3.) Allgemeines zu den Aktivitäten und Räumen und (4.) das Raumprogramm. Es wurde zuerst auf den Ort, wo das Museum gebaut werden sollte, eingegangen. Das Wettbewerbsareal wurde benannt und vorgestellt, die Zugänglichkeiten zum Grundstück erläutert, wie auch die Außenflächen, Parkmöglichkeiten, das technische Verhältnis und die baureguliererenden Bestimmungen. An zweiter Stelle unter Punkt 3 wurde auf die Gesichtspunkte eingegangen, die für die Lösung der (Wettbewerbs-)Aufgabe relevant waren und die entscheidende Kriterien für die Jury bei der Beurteilung der eingereichten Entwürfe darstellten:

1. Die Platzierung in der Landschaft: »Das Museum soll auf Ishøjtangen in Harmonie mit der charaktervollen Strandlandschaft eingruppiert werden. In Verbindung hiermit wird eine Beleuchtung von der Landschaftsarchitektur für das gesamte Wettbewerbsareal gewünscht.«[579]
2. Die architektonische Lösung: »Die Gebäudeanlage muss als eine architektonische Totalkomposition in seiner Proportion und in seiner Materialwahl hervortreten, als nimmt es entscheidende Rücksicht auf die nahe Umgebung. Außerdem gehört es mit zur Aufgabe zu beleuchten, auf welche Weise Aussichtsmöglichkeiten über die Bucht und den Hafen berücksichtigt werden können.«[580]
3. Die Funktionen des Museums: »Das Museum soll ein Mehrfunktionenhaus sein. Die Räume sollten alle die Funktionen aufweisen, wie sie im Raumprogramm beschrieben sind. […], das ein lebendiges und erlebnisreiches Museumsmilieu erreicht wird. […]« Flexibilität wurde gewünscht, der Besucher sollte seinen Museumsbesuch aktiv gestalten und selbst bestimmen können welche Ausstellung er sehen will.[581]

---

[578] Kopenhagen, Kbhamt/uk, (16), 3.3., S. 15f.

[579] Kopenhagen, Kbhamt/uk, (16), 3.2.1., S. 13 (Orig.-Zit.: »Museet skal indplaceres på Ishøjtangen i harmoni med det karakterfulde strandlandskab. I forbindelse hermed ønskes en belysning af den landskabelige behandling af hele konkurrencearealet.«).

[580] Ebd., 3.2.2. (Orig.-Zit.: »Bygningsanlægget må fremstå som en arkitektonisk totalkomposition i en proportionering og i et materialevalg som tager afgørende hensyn til de nære omgivelser. Det indgår desuden i opgaven at belyse, hvorledes udsigtsmulighederne over bugten og havnen kann tilgodeses.«).

[581] Ebd., 3.2.3. (Orig.-Zit.: »Museet er et flerfunktionshus. Det skal rumme alle de funktioner, som er beskrevet i lokaleprogrammet. [...], at der opnås et levende og oplevelsesrigt museumsmiljø. [...]«). In diesem Abschnitt gibt es viele Ähnlichkeiten zum *Nordjyllands Kunstmuseum*, siehe Kap. D.II.4.2.3.

4. Das Licht im Museum: »Was die Akustik für einen Konzertsaal ist, ist das Licht für ein Kunstmuseum.« An dieser Stelle wird der berühmte Ausspruch von Alvar Aalto wortwörtlich übernommen, aber nicht als Zitat kenntlich gemacht. »Hvad akustik er for en koncertsal er lyset for et kunstmuseum« war der Titel Aaltos Wettbewerbsentwurfs für das *Nordjyllands Kunstmuseum* (1958).[582] Für den Auftraggeber war es ein »museumstechnischer und künstlerischer Anspruch, dass die ausgestellten Kunstwerke jederzeit unter idealen Lichtverhältnissen betrachtet werden können.« Die »Qualität des Lichts in den einzelnen Räumen« wurde als Auswahlkriterium für die eingereichten Vorschläge benannt.[583]

Es folgten drei weitere Punkte: Sicherheit, Rücksicht auf (Bewegungs-)Behinderte und Ökonomie.

Wettbewerbsergebnis und die prämierten Wettbewerbsentwürfe[584]

Bis zum 7. Juni 1988 wurden 90 Entwürfe an den Københavns Amtsråd geschickt. Alle eingereichten Vorschläge wurden von einer Jury begutachtet, die aus insgesamt neun Personen bestand und sieben weiteren Personen, die als Ratgeber oder Sekretäre fungierten.[585] Das Ergebnis des Architekturwettbewerbes wurde danach in einem für die öffentliche Diskussion vorbereitenden Flyer publiziert. Insgesamt wurden neun Entwürfe ausgezeichnet: Es gab einen ersten Preis (200 000 Kronen), zwei zweite Preise (je 125 000 Kronen) und sechs Anerkennungen (je 25 000 Kronen). In der prägnanten Publikation für die öffentliche Diskussion erläutert ein einführender Text das kulturelle und künstlerische Anliegen des Museums und der Architektur, um die Zeichnung des prämierten Projektes mit dem Juryurteil folgen zu lassen und am Ende auch die Jurymitglieder und Berater vorzustellen.[586]

Allgemein zeigten die eingereichten Projekte, dass gerade das Verhältnis zwischen der außergewöhnlichen Landschaftssituation und den Forderungen des Wettbewerbprogramms zu diesem Areal, dem umfangreichen Volumen und dem komplexen Funktionszusammenhang, das Anspruchsvolle war; und darauf musste eine architektonische Antwort gegeben werden. So fanden die meisten eingereichten Projekte auch ihren Ausgangpunkt in der Definition der Architektur zur niedrigen Lagunenküste, zum Licht, zum Hafenmilieu und zum spezifischen Standort.

Die Jury legte einen gesteigerten Wert auf die Erfüllung der Bedingungen des Wettbewerbsprogramms; mit Emphase wurde der Wunsch nach einer innovativen Institution ausgesprochen. Das neue Museum sollte ganz neue Haltungen sowohl in Bezug

[582] Wie Anm. 576.
[583] Siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (16), 3.2.4., S. 13.
[584] Siehe ebd., (7), (9), (10), (13).
[585] Die Jury setzte sich aus folgenden Personen zusammen: 6 Personen für Københavns Amtsråd: Per Kaalund (formand Amtsborgmester), Birthe Nielsen (Amtsrådsmedlem), Vibeke Storm Rasmussen (Amtsrådsmedlem), Nina Berrig (Amtsrådsmedlem), Per Madsen (Borgmester), Poul Hansen (Borgmester); 3 Personen für Danske Arkitekters Landsforbund: Michael Sten Johnsen (Arkitekt MAA), Mads Møller (Arkitekt MAA), Jørgen Selchau (professor, Arkitekt MAA); 3 Ratgeber für die Jury: Else Bülow (Museumsdirektør), Svend Kierkegaard (Landskabsarkitekt MDL), Miklos Ölveczky (civilingeniør); 2 Wettbewerbssekretäre: Flemming Deichmann (Arkitekt MAA), Bent Røgind (Arkitekt MAA); 2 Sekretäre der Jury: Steen A. Cold (Kontorchef), Ole Rafn (Arkitekt MAA).
[586] Siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (13), (9).

auf den Rahmen als auch auf den Inhalt evozieren: Es sollte Abschied nehmen vom statischen Rahmen traditioneller Museumskonzepte und die Architektur sollte sich ebenso visionär wie die im Inneren ausgestellte Kunst präsentieren. Ein beträchtlicher Anteil der eingereichten Projekte konnte sich nicht von der traditionellen, feierlichen Museumsauffassung emanzipieren: Das Museum blieb in diesen Entwürfen ein erhabener, exklusiver Tempel für die Kunst. Unter dem Kriterium »Qualität des Lichts« subsumierte die Jury eine zeitgenössischere und »populäre« Atmosphäre und die Vielfalt der Lichtverhältnisse in einem Museum. Die Jury bevorzugte die Projekte, die eine Kombination aus Seiten- und Oberlicht aufwiesen und dadurch den Versuch erkennen ließen, den Ausstellungsarrangements und Raumerlebnissen größere Variationsmöglichkeiten zu geben. Dadurch fiel der Löwenanteil der Entwürfe durch, denn sie benutzten in den Ausstellungsräumen ausschließlich Oberlicht.[587] Schließlich fand die Jury den überzeugendsten architektonischen Ausdruck in dem Entwurf, der das Exterieur des Museums, ohne die Dünenlandschaft zu beeinträchtigen, zum Blickfang werden ließ, während sich das Interieur beherrschter und ruhiger darstellte. Damit hatte sich auch Dänemark in die unter der allmächtigen Public Relation stehenden architektonischen Tendenz eingereiht: das moderne Museum musste ein Eyecatcher sein.

Dem Projekt Nummer 61 des damals 25-jährigen Architekturstudenten Søren Robert Lund wurde der erste Preis zugesprochen, der mit 200 000 Kronen dotiert war (Abb. 84).[588] Die Jury lobte das architektonische Talent, denn Lunds Entwurf setzte sich am stärksten mit dem als zu eng empfundenen Korsett der traditionellen Museumsbauweise auseinander. Die Architektur verstand er nicht mehr als Hülle, sondern sie stellte sich ebenso experimentierfreudig wie die zeitgenössische Kunst dar. Die angestrebte, sich durchdringende innere und äußere Ausformung des Museums ging einerseits in seinem äußeren Erscheinungsbild eine expressive Beziehung zur Landschaft ein und trat doch gleichzeitig als raumbildendes Element im Innern des Gebäudes hervor. Mit der die Hauptdiagonale bildenden Kunstachse (kunstakse) und einer Nebendiagonale (biakse) wird eine Dynamik im Bauwerk beschrieben, die den Innenraum mit der kultivierten Landschaft verbindet. In dieser Dynamik sieht der Architekt auch seine Schiffsmetapher im Sand der Dünen realisiert. Die Jury war auch mit der von Lund im Entwurf vorgeschlagenen Materialauswahl einverstanden: Das vorwiegend weiße Exterieur in Beton und Metallfarben und das ebenfalls vorwiegend weiße Interieur mit Sandsteinfußböden und einem Fußboden aus Holz, wie auf einem Schiffsdeck, waren nach Ansicht der Jury »gut gewählt« und standen »im Einklang mit der Idee des Museums«.[589] Doch enthielt das Gutachten der Jury auch ein paar Vorbehalte: die technische

[587] Siehe zu diesem Abschnitt ebd., (13), (9), S. 2-5.
[588] Als Mitarbeiter und Ratgeber werden folgende Personen genannt: Mette Bahnson Andersen, Jørgen Erichsen, Helgi B. Thoroddsen, Peter Ejler, Niels Ulrich, Jacob Bøggild, Liselotte Bechmann Hansen, Finn Bøgsted.
[589] Siehe zu diesem Abschnitt ebd., (13), (9), S. 5.

Realisierbarkeit der konstruktivistischen Dächer und die museumstechnische Problematik, die durch die expressive Ausformung der Galerien und die großen Glasflächen entstand.[590]

Den einen von den durch die Jury vergebenen zweiten Preisen bekam das Projekt mit der Nummer 33 von Birgit Skovfoged Østergaard, Cort Ross Dinesen und Dan Reese zugesprochen (Abb. 85). Dieses Projekt setzte sich, darin dem Vorbild vom *Louisiana Museum for Moderne Kunst* folgend, aus reich facettierten Einzelgebäuden zusammen, die über Korridore und Rampen miteinander verbunden waren. Die Jury war der Auffassung, dass dieses Museumsensemble sehr spannend sein und »eine ins Auge fallende Landmarke auf der Ishøj-Landzunge darstellen würde von architektonischem Karat«. Die gleiche Vielfalt wies das Interieur auf und für die Jury war erkennbar, »dass die Verfasser des Projekts nicht die Intention hatten, ein isoliertes, harmonisches Idealgebäude zu schaffen, sondern eine Totalkomposition von Wasser, Strand, Dünen, Museumsfunktionen, Hafen und Strandweide.«[591] Auch einen zweiten Preis erhielt das Projekt Nummer 46 von Fogh & Følner, Steensen & Warming, dessen Ausgangspunkt ein langes, mit Sandstein verkleidetes Gebäude, das von zwei schwebenden, nach Køge Bugt weisenden Dachflächen bekrönt wird, bildete (Abb. 86). Dieses Projekt wurde für seine »architektonische Klarheit und Einzigartigkeit« gelobt und »Das Projekt behauptet sich überzeugend in der Kraft seines landschaftsarchitektonischen Konzepts.«. Der Entwurf war durchaus ökonomisch orientiert und der Jury erschien die vorgeschlagene Ausgestaltung in der Gesamtbetrachtung nicht extravagant genug, aber »in seiner Einzelkomposition« war es »eine der ausdrucksvollsten Antworten für ein Museum auf der Ishøj-Landzunge«.[592]

Der Entwurf des Architekturstudenten Søren Robert Lund

Søren Robert Lund stellte dem Entwurf drei Prämissen für die Architektur des Museums voran und platziert die von ihm prononcierte Metaphorik in den Fokus seiner Intentionen: »1. Das Museum soll sich in die umgebende Landschaft einfügen und der Grundriss auf den charakteristischen Linien der Landschaft basieren. 2. Das Museum soll seine Nähe zum Wasser durch formales Verweisen auf ein Schiff widerspiegeln. Die Form soll auf die Historie der Landschaft verweisen – auf die Tatsache, dass das Museum auf einer künstlichen angelegten Landzunge liegt, wo früher Wasser war. 3. Das Museum soll in seiner Form flexibel sein, um die verschiedenen kulturellen Aktivitäten aufzunehmen und den verschiedenen Ausstellungsansprüchen zu genügen.«[593]

---

[590] Siehe ebd., (10), (9), S. 5f.

[591] Siehe ebd., (9), S. 6 (Orig.-Zit.: »[...] et iøjnefaldende landmærke på Ishøjtangen af arkitektonisk karat.« [...] »[...], at forfatteren til projektet ikke har haft intentionen om at skabe en isoleret, harmonisk idealbygning, men en totalkomposition af vand, strand, klitter, museumsfunktioner, havn og strandenge.«).

[592] Siehe ebd., (13), (9), S. 6f. (Orig.-Zit.: »[...]arkitektonisk klarhed og enkelhed.«, »Projektet hævder sig overbevisende i kraft af sit landskabsarkitektoniske koncept.«, »[...], at projektet i sin enkle komposition fremtræder som et af de mest udtryksfulde svar på et museum på Ishøj-tangen.«).

[593] www.arken.dk/arkitektur: »1. Museet skal indpasses i det omgivende landskab, og grundplanen skal basere sig på markante linier i landskabet. 2. Museet skal afspejle vandet i nærheden ved formmæssigt at henvise til et skib. Formen skal referere til landskabets historie, til det faktum at museet ligger på en kunstigt anlagt tange, hvor der før var vand. 3. Museet skal være fleksibelt i sin udformning, så det kan danne ramme om forskellige kulturelle aktiviteter og leve op til forskellige udstillingskrav.«

Im Jahre 1996, Kopenhagen war Europäische Kulturhauptstadt, wurde das Museum für zeitgenössische Kunst eröffnet. Es waren acht Jahre von der Wettbewerbausschreibung bis zur Eröffnung vergangen. Der Weg vom Entwurf zum Bauplan war steinig, um dann von 1993 bis 1995 das Museum zu bauen.

Nachdem S. R. Lund zum Gewinner des Architekturwettbewerbs erklärt wurde, stellte sich für ihn nicht nur die Aufgabe, seinen Entwurf weiter auszuarbeiten und das Projekt weiter zu präzisieren, sondern er musste sich auch Gedanken über sein Team machen. Er war zum Zeitpunkt des Wettbewerbs Architekturstudent und besaß noch kein Architekturbüro und so skizzierte Lund am 19. Dezember 1988 kurz einige Gedanken über das Profil des Projekts und die Organisationsbildung.[594] Zwei Fakten zeichneten seiner Meinung nach das Projekt aus: a) Es gibt selten die Möglichkeit für die Errichtung eines Kunstmuseums in dieser Größe und mit dieser Lage in Dänemark; b) Es gewinnt ein unbekannter junger Architekt den Projektwettbewerb, ohne ein eigenes Team hinter sich zu haben.

Um der Realisierung des Projektes die nötige Stabilität zu verleihen, benötigte er Infrastrukturen mit entsprechenden organisatorischen, technischen und ökonomischen Ebenen. Für einen kontinuierlichen Verlauf der Bauphase musste auch eine ordentliche Berechnung stattfinden und eine gute Kommunikation zwischen Experten, Initiativgruppe, Auftraggeber und Projektleitung herrschen. Die Schlüsselwörter Struktur, Kommunikation und Führung standen für Lund als Garanten für das Gelingen des Projektes. Besonders bei dem Projekt »Kunstmuseum in Strandparken« mit seinem mangelnden ökonomischen Hinterland war es wichtig, Investoren das Vertrauen und den Glauben an das Projekt zu geben. Den Aufbau einer völlig neuen Infrastruktur begriff Lund als großen Vorteil. Anstatt einer schon vorhandenen »schwerfälligen« Organisation, hatte er die ungewöhnliche Möglichkeit, vor dem Beginn des Projekts eine genau passende Organisation zu etablieren. Da Lund kein eigenes Konstruktions- oder Architekturbüros unterhielt, sollte ein projektierendes Konstruktions- oder Architekturbüro gewählt werden, das dem Projekt gegenüber loyal bleiben und mit einer dem Projekt angepassten Kapazität und Leistungsfähigkeit ausgestattet sein sollte.

Für Lund gab es drei Möglichkeiten, wie die Zusammenarbeit mit so einem Büro funktionieren könnte:

a) Lund wird bei einem Konstruktionsbüro angestellt und es liegt in deren Regie, das Projekt durchzuführen. Dabei ergäbe sich mit dem Vorteil einer schnellen Kommunikation gleichzeitig die Gefahr für das Projekt, dass das vorhandene Profil der Firma zu einem Interessenkonflikt führen könnte und so dem weiteren Verlauf des Projekts nichts nützen würde.

b) Lund kauft sich mit dem Projekt in ein Konstruktionsbüro ein und würde dadurch die Kontrolle über das Projekt behalten. In dieser Konstellation gäbe es wieder eine schnelle

[594] Siehe zu den nachfolgenden Äußerungen: Kopenhagen, Kbhamt/uk, (CN 6-47-72-6-3), (22), 19.12.88 von Søren R. Lund.

Kommunikationslinie zwischen Lund und dem Konstruktionsbüro, aber das Projekt wäre sehr abhängig von Lunds Rolle im Büro.
c) Lund würde selbst eine kleine Gruppe von Architekten für das Projekt bilden und die Gruppe könnte sich dann nach und nach zu einem großen Konstruktions- oder Architekturbüro entwickeln. Mit der dadurch entstandenen vollen Autonomie wäre die äußere Stabilität um das Projekt erreicht und die leidige Personalfrage wäre so gut wie eliminiert. Das Projekt bekäme mit der autonomen Infrastruktur große Flexibilität in der Lenkung des Projekts sowohl in künstlerischer als auch in administrativer Hinsicht.

Bauphasen[595]

Schon seit 1986 arbeitete die initiierte Initiativgruppe an den zukünftigen Museumsaktivitäten und im Frühjahr 1989 bewilligte dann endlich der København Amtsråd für die erste Phase der Ausarbeitung des Projektentwurfes auf der Grundlage von Lunds Wettbewerbsprojekt 2 Millionen Kronen. Zwischen S. R. Lund und Vilhelm Lauritzen AS wurde ein Kooperationsvertrag geschlossen, in dem Lund die volle Verantwortung für architektonische und künstlerische Belange in allen Phasen des Projektes oblag, während bei Lauritzen AS die technische und ökonomische Verantwortung lag.

Im Laufe des Herbstes 1989 erfuhr die Architektur des Projektes eine Reihe durchgreifender Veränderungen: Einerseits musste der Entwurf die Vorbehalte der Jury ausräumen und plausible und realisierbare Lösungen für die Baukonstruktion und Museumstechnik finden und andererseits musste es auf ein ökonomisches Limit reagieren. Der Amtsråd berechnete zuerst mit einer Bausumme von 100 Millionen Kronen; doch dann ergaben Schätzungen, die sich am Wettbewerbprojekt orientierten, eine Summe von 180 Millionen Kronen. Schließlich wurde die Bausumme nach mehreren Verhandlungen und einer Bearbeitung des Projektes auf 150 Millionen Kronen festgesetzt. Die Budgetkürzung musste direkte Folgen für die Museumsarchitektur haben: So wurde ein Teil der Mauern, die in die Landschaft ausgreifen sollten, niedriger, die Höhe der Hauptachse wurde reduziert und das Niveau der Materialien musste reduziert werden.

Im November 1989 beschloss der Vorstand von Strandparken, das Grundstück von Ishøjtangen dem Museumsprojekt zur Verfügung zu stellen und schon im Januar 1990 lag ein Projektvorschlag vor, der die Grundlage für den Lokalplan in der Ishøjer Kommune bilden sollte (Abb. 87). Nun war aber die Gemeinde der Auffassung, dass sich das Projekt in seiner reduzierten Fassung weit von den Ideen des Wettbewerbsvorschlags entfernt hatte und man folglich diesen bearbeiteten Vorschlag nicht in den Lokalplan integrieren könne.

Im Laufe des Sommers 1990 wurde nun wiederum ein neuer Vorschlag ausgearbeitet, der sich zwar mehr in Übereinstimmung zu dem Wettbewerbsvorschlag befand und damit der Vorstellung der Ishøjer Kommune entsprach,[596] doch jetzt betrat »Danmarks

[595] Siehe dazu Kopenhagen, Kbhamt/uk, (36), (19), (18) mit einem Artikel von Lund, S. R.:»Museum for moderne Kunst«; in: ARKITEKTEN, Nr. 4, Jg. 96, März 1994, S. 138-145 (=LUND 1994).
[596] Siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (2), letzte Seite: korrigierter Projektentwurf zum Bezirksplan (lokalplan).

naturfredningsforening«, der Naturschutzverband, die Bühne und beschaffte sich vom Herbst 1990 bis zum Sommer 1991 in einem Strand-Schutz-Prozess Einspruchmöglichkeiten zum Lokalplan (Abb. 88). Nach der Auffassung des Naturschutzverbandes überschritt das Gebäude die 100 Meter breite Schutzlinie, die an allen dänischen Küsten existiert, ohne Ausnahme; und das galt ungeachtet der Tatsache, dass es sich in Strandparken um eine zehn Jahre alte künstliche Landschaft handelt. Der Amtsråd gewann die Sache zwar in der lokalen Landschaftsschutzbehörde (fredningsnævnet), verlor aber beim Oberlandschaftsschutzamt (overfredningsnævnet), dessen Urteil gerichtlich nicht anfechtbar war. Eine prekäre Situation von unfreiwilliger Komik hatten die Naturschützer geschaffen: Sie hatten eine Natur gerettet, die doch eher künstlich war und die »die Kunst retten wollten«, Auftraggeber und Architekt, standen im Sommer 1991 mit einem Projekt ohne Grundstück da. Gemeinsam suchten Bauherr, Initiativgruppe und Architekt nach Möglichkeiten für einen alternativen Standort in Strandparken. Obwohl sie sich sogar in der ganzen Vestegnsregion bis Høje Tåstrup umsahen, war allen Beteiligten klar, dass ein neuer Bauplatz die Umarbeitung vielleicht sogar das Aus der ganzen architektonischen Projektidee bedeuten könnte.

Im Laufe des Winters des Jahres 1991 ergab sich die Möglichkeit, das Museum auf dem Festplatz (festplads) in Ishøj zu platzieren, auf einem Grundstück gegenüber vom Ishøjer Hafen, ca. 300 Meter von der Landzunge entfernt, d. h. 300 Meter von dem Ort entfernt, mit dem im Wettbewerbsvorschlag operiert wurde (Abb. 89). Daraufhin wurde der Museumsentwurf erneut überarbeitet, um ihn »auf die Höhe mit dem Projektvorschlagsniveau zu bringen« (Abb. 90).[597] Das Museum würde dann zwar nicht mehr unmittelbar vom Wasser umgeben sein, aber es lag mitten in Strandparken, sodass die Inspiration, die aus der Topografie der Landschaft und des Ortes schöpfte, nach wie vor als Motiv benutzt werden konnte und auch die Schiffsmetapher behielt ihre Sinnfälligkeit. Das »verrückte« Projekt durchlief abermals alle Instanzen, Amtsråd, Ishøj Kommune, fredningsnævnet, overfredningsnævnet, und wurde schließlich im November 1992 auch vom Umweltministerium (miljøministeriet) akzeptiert. Im Februar 1993 beschloss der Amtsråd die Etablierung des »Museet for Moderne Kunst« in Strandparken mit einer Bausumme von 165 Millionen Kronen, wovon der Kreis 35 Millionen Kronen beitragen sollte. Der erste Spatenstich am 10. November 1993 war eine große Veranstaltung, an der auch der Kulturminister teilnahm. Jetzt fehlte dem Museum auch noch der passende Name und so wurde von der Tageszeitung »Politiken« in Zusammenarbeit mit der Museumsleitung im März 1995 ein Namenswettbewerb ausschrieben.[598] Aus den 298 Einsendungen, die insgesamt 747 verschiedene Namen enthielten, wählte ein Wettbewerbskomitee einen ersten, zweiten und dritten Preis plus fünfundzwanzig Trostpreise. In die engere Auswahl kamen: »Museet for Moderne Kunst«, »Strandmuseet« und »Arken«. Der bisher geführte Name »Museet for Moderne Kunst«, suggerierte indirekt, dass es das Museum für Moderne Kunst in Dänemark sei und das war u. a. vom

[597] Siehe ebd., (24), S. 4, 6/ (34), S. 2 Abb. Entwurf.
[598] Siehe ebd., CN 6-47-72-6-13, (35), S. 61-64.

Louisiana Museum for Moderne Kunst kritisiert worden. Andererseits bekam man auf diesen Namen kein Patent. Der Museumsvorstand diskutierte weitere Namensvorschläge wie »MOMAC«, »Agnete og Havmanden«, »Ishøj«, »Syd«, »Strand« (war patentgeschützt), »Skibet«, »M/K« und »M Museum for Moderne Kunst« und entschied sich für den zuletzt genannten und empfahl ihn dem Amtsråd. Es lag im alleinigen Ermessen des Københavns Amtsråd, den Museumsnamen zu wählen. Nachdem die Sache auch auf der Versammlung des Unterrichts- und Kulturausschusses (undervisnings- og kulturudvalget) wegen Unstimmigkeit der vorgeschlagenen Namen verschoben wurde, musste der Københavns Amtsråd eine Entscheidung treffen. Der Name sollte kurz und dänisch sein und zusammen mit »Museum for Moderne Kunst« gut klingen: Aksen, Kunstaksen, Kulturaksen, Arken, Kunstarken, Kulturarken. Obwohl mehr Mitglieder des Amtsråd für »Arcadia« stimmten, kippte der Wirtschaftsausschuss die Entscheidung zugunsten von »ARKEN«, die »Arche«.

Im Jahr 1995 war der 9 000 Quadratmeter große und 160 Millionen Kronen teure Bau des Museums fertig gestellt und ökonomisch startete das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* mit einem katastrophalen Defizit von 7 Millionen Kronen im ersten Jahr. Bereits vor der Eröffnung im März 1996 kam dem Vorstand Zweifel über die Wirtschaftlichkeit des Museums und so wurde zur Unterstützung der Museumsleitung ein Verwaltungschef angestellt. Im Laufe des ersten halben Jahres nach der Eröffnung nahmen die Probleme jedoch so stark zu, dass sich der Vorstand von der Museumsdirektorin Anna Castberg trennte und am 1. Februar 1997 Christian Gether zum neuen Direktor berief. Die folgende staatliche Anerkennung im Jahr 2000 krönte das Museum und *ARKEN* verfügte nun über den Status, eine von Dänemarks absolut führenden kunst- und kulturvermittelnden Institutionen zu sein.

Lunds elegantes und phantasievolles Museumsgebäude wurde in Zeitschriften auf der ganzen Welt gelobt,[599] doch für die alltägliche Museumsarbeit stellte die Architektur eine große Herausforderung dar; ständig musste der Museumsstab die Aktivitäten mit dem architektonischen Rahmen in Kongruenz bringen. Dafür mussten auch eine Reihe von Korrekturen am Gebäude vorgenommen werden: 1998/99 wurde die Eingangspartie verändert, Glastüren zwischen der Kunstachse und den Galerien eingefügt und für das Café eine Außentür integriert.[600]

E.I.1.5 Baubeschreibung

Die originäre Form des Gebäudes ist durch den maritimen Charakter von Strandparken inspiriert; vom Wasser umspült sollte es wie ein gestrandetes Schiffswrack in der niedrigen Deich- und Strandlandschaft auf Ishøjtangen wirken. Die sinister erscheinende Metapher

[599] Siehe ebd., (15), S. 3

[600] Im August 2005 wurde vom Københavns Amtsråd die Erweiterung des Museums beschlossen. Der von dem Architekturbüro C.F. Møller entworfene Anbau wurde im Januar 2008 eingeweiht. Diese Erweiterung wird nicht in die nachfolgende Baubeschreibung und -analyse eingehen. Siehe hierzu [http://www.arken.dk/content/dk/arkitektur/om_arkitekturen/udbygningen].

des Schiffswracks war für Lund das zwingende Motiv für die skulpturale Ausformung des Gebäudes: für den Schiffssteven und die gebogene Figur der Kunstachse, für die Form der drei, Segeln ähnelnden Flügel, und im Inneren die tragende Konstruktion mit prägnanten Spanten für das Restaurant und sehr dominant für den Eingangsbereich (Abb. 91). Die schiefen Winkel des Hauses sind durch das Nachzeichnen der nahe liegenden Hauptlinien der Landschaft in den Entwürfen entstanden. Lund setzte sich mit der ebenen Sandlandschaft, die sich in Versandungen rund um das Haus zieht, intensiv auseinander. Das Gebäude sollte diese Landschaft einfangen, visuell in seine Sphäre einschließen: drei Mauern ragen aus dem Haus in die Landschaft heraus und die Hauptachsen des Museums treten dadurch mit der Landschaft in einen ambivalenten Kontakt.

Das Museum auf Ishøjtangen weist ein geschlosseneres Volumen als noch das Wettbewerbsprojekt auf, bei dem sich große Glasflächen zur Lagune hin öffneten. Das realisierte Gebäude ist durchschnitten von einem prismatischen erkerartigen Bauvolumen, das wie ein in die Landschaft ragender Aussichtsposten wirkt. Das semitransparente konstruktivistische Ensemble des Entwurfs hatte während der vielfachen Änderungen seine Leichtigkeit verloren, bekam einen massiven skulpturalen Charakter; und diese formalen Veränderungen spiegeln sich auch im Inneren des Gebäudes wider. Arbeitete Lund im Wettbewerbsvorschlag noch mit Raum im nicht-klassischen Sinne, sondern mit fließenden Verläufen, bei dem die einzelnen Räume nicht abschließend begrenzt waren, so besteht nun das Museum aus einer Reihe von Räumen, die alle eine eigene Stimmung aufweisen und deutlich von den (nach)folgenden Räumen und Raumerlebnissen getrennt sind (Abb. 92).

Die Entwicklung des Museumsprojektes vom Wettbewerbsentwurf zu einem dreidimensional ausgeformten Gebäude spiegelt auch die persönliche Entwicklung des Architekten Søren Robert Lund wider, sein gesteigertes Interesse für die Proportionen der einzelnen Räume, das Verhältnis von Höhen und Breiten, räumliche Beleuchtungen, Farbe, Stofflichkeit und Akustik. Diese individuelle Entwicklung zeichnet sich durch eine Tendenz von einem von offenen und gesprengten Räumlichkeiten geprägten Wettbewerbsvorschlag hin zu einer kompakteren Bauskulptur, dessen Proportionen und deren Stofflichkeit der einzelnen Räume durch dynamische und kontrastierende Wirkungsmittel unterstrichen wird, aus.

Exterieur

Lunds Museumsarchitektur stellt sich als mehrteilig gegliederter Komplex dar, bestehend aus zwei halbgekrümmten Volumina unterschiedlicher Länge und Größe, an dessen nördlichen Seite kubenhaft gestaffelte Räume herausragen. Das Hauptelement der Komposition ist die 150 Meter lange Kunstachse, die Kunstakse, über die gesamte Länge des Museumsbaus. Gleich einem Rückgrat bildet sie das axiale Zentrum, an ihr scheinen alle anderen Baueinheiten angefügt worden zu sein: das sich über einem Viertelkreis erhebende Kompartiment mit Foyer, Film- und Konzertsaal im Westen und die über rechteckigem Grundriss errichteten Kompartimente der Werkstatt-, Depot- und

Ausstellungsräume im Norden und Osten. Die Kunstachse, die Diagonale des gesamten Ensembles, wird von einer Nebenachse, der Biakse, gekreuzt, die als Betonweg schon außerhalb des Gebäudes in der nordöstlichen Rasenlandschaft auftaucht, durch den Ausstellungstrakt zum Restaurant führt und als Mauer, die aus dem Bau herausragt, im Südwesten wieder außen sichtbar wird. Die heterogene Linienführung des Gebäudes, die differenzierten Baueinheiten und ihre Verknüpfungspunkte spiegeln eine Dynamik wider, die die architektonische Statik und stereometrische Strenge mit künstlerischer Freiheit füllt und die Newtonschen Gesetze scheinbar *ad absurdum* führt. Die glatten, fast fensterlosen Außenwände aus weißem Sichtbeton und die fragmentierten Mauern signalisieren dagegen eine eher introvertierte Grundhaltung und vom Innenleben des Museums gibt der Außenbau nur wenig preis; massive, blickdichte Mauerstücke schotten das Gebäudeinnere zusätzlich vom »Alltagsraum« ab und betonen so den bewahrenden, schützenden Charakter des Kunstmuseums.

Das in die maritime Landschaft eingebettete Kunstmuseum hat eine klare Orientierung: Die Kunstakse weist eine Nordwest-Südost-Ausrichtung auf und die Biakse eine gegenläufige Diagonale mit einer Südwest-Nordost-Ausrichtung. Den Ausgangspunkt der Achse markiert der Steven, dessen Höhe von zwölf Metern im Nordwesten auf dreieinhalb Meter im Südosten abfällt (Abb. 95, 93). Die meerwärts gerichtete Breitseite hat die Form eines sich aufbäumenden Schiffes, die dem Hafen zugewandte Breitseite erinnert an ein untergehendes Schiff. Im Norden dominiert die gerade, lange Wand der Kunstakse, aus der drei Sonnensegel herausragen, das Erscheinungsbild (Abb. 94). Auf der gegenüberliegenden Seite wird die Dominanz der Hauptachse von den anderen Baueinheiten visuell durchbrochen, wobei das Außenfoyer und das Restaurant sich wie Teile eines Stahlskeletts aus dem großen Baukörper herausschieben und fast schon autonome Kompositionen bilden (Abb. 96). Das zum Sund hin ausgerichtete Restaurant wirkt mit ihren Glasfronten wie eine »verlorene Kommandobrücke«, die auf der weißen Mauer der Biakse ruhend, scheinbar von drei vertikalen Stahlprofilen gehalten wird. Die Ostansicht bietet eine komprimierte Ansicht der Baueinheiten: die dreieinhalb Meter hohe Mauer der Kunstakse, die als Betonweg in die Landschaft ragende Biakse, die kubenhaft gestaffelten Ausstellungsräume und die Sonnensegel (Abb. 97, 98). Die strenge Horizontalität der weißen Wände und Mauern wird von den spitz in den Himmel ragenden Dächern, Segel und den Glaskuben über den Ausstellungssälen aufgelockert. Niedrigere Mauern im Norden schließen einen intimen Skulpturengarten ein, den Lund als integralen Bestandteil der Museumsarchitektur konzipierte. An dem ursprünglich für den Museumsneubau vorgesehenen Ort hätte es eine viel dramatischere Inszenierung von Natur und Kunst gegeben, denn die Mauern wären zur Uferkante geworden und einige darüber hinaus in das Meer geführt worden.

Der Zugang zum Museumsinneren befindet sich im Westen, neben dem am höchsten aufragenden, dem zwölf Meter hohen Steven, hinter einer Mauer zwischen den zwei halbgekrümmten Volumina. Zwischen den hohen, weißen, konkav geschwungenen Wänden befindet sich der kleine, im Dunklen liegende Eingang (Abb. 93). Das leicht

vorkragende Dach des Eingangsbereiches nimmt ihren Anfang in der nördlichen Wand der Kunstakse, verläuft diagonal nach unten bis zu einer überdimensionierten, kantigen, stark profilierten Rinne und steigt dann kurz an der gegenüberliegenden, südlichen Wand wieder an. Die Dachrinne über dem Eingang, fast schon ein avantgardistischer Wasserspeier, wurde weit hinaus gezogen und unter deren Ende steht ein Bassin. Die Akustik wird von dem tropfenden Wasser und den Schritten der Besucher auf den kleinen Kieselsteinen, die in dem kleinen Vorhof zwischen der gesprengten Umfassungsmauer hin zum Eingang verteilt sind, in einen diffusen Klangteppich verwandelt. Der Vorhof ist ein überaus wichtiges Motiv, hier beginnt der »heilige Bezirk der Kunst«. Abgegrenzt von der Alltagswelt beginnt die Kunstwelt. Die opake Flächigkeit der glatten Wände wird durch die vertikal gegliederte Glasfläche des Eingangsbereichs kontrastiert. Diese in eine Stahlkonstruktion eingefasste Glasfläche spiegelt zum Teil die seitlichen Wände wider und gibt zum Teil Einblicke ins Innere frei. Wie ein Sog wirkt dieser einzige Bereich, wo optisch und konstruktiv die Wände in das Innere des Museums gezogen werden, auf die Besucher.

Das Pendant zu dieser Seite bildet die gegenüberliegende Ostseite, wo sich Introvertiertheit in Extrovertiertheit verkehrt (Abb. 98). Obgleich diese Seite keinen Eingang aufweist, kommuniziert sie mit dem Landschaftsraum, scheint die innere Struktur nach außen zu dringen. Die horizontale Gliederungsstruktur der Außenwände wird von einem unregelmäßigen Muster aus Öffnungen, Mauern, spitzen Dächern überlagert. Zentral läuft ein Weg aus Beton über eine Rasenfläche auf eine Wandöffnung zu, südlich davon erreicht die Kunstakse ihre niedrigste Höhe, nördlich staffeln sich die aus sich durchdringenden Beton- und Glaskuben gebildeten Ausstellungsräume. Die Fensterzone an der Schnittstelle zwischen Betonweg und Museumsgebäude[601] eröffnet einen instruktiven Blick durch die Architektur: durch eine kreisrunde Öffnung im Eisengerüst vor dem Fenster erscheint zuerst ein Stück Innenraum, der Weg von der Kunstakse zur »Store Galleri«, dann ein weiteres Fenster ebenso mit einer kreisrunden Öffnung im Eisengerüst, dann folgt ein Innenhof und schließlich ein hohes trapezförmiges Fenster, hinter dem sich ein Raum, die Kunstakse, andeutet und bevor der Blick sich schließlich im rubinroten beleuchteten Gang der Biakse verliert (Abb. 107).

Gegen die skulpturalen Volumen nach Westen und Osten opponiert die Klarheit und Strenge der Nordseite, die in Richtung Ishøj Havn orientiert ist. Hier zeigt sich andeutungsweise die ursprünglich eingeplante Nähe zum Wasser und die Verklammerung und Zwiesprache zwischen Natur und Kunst, zwischen Landschaft und Architektur, zwischen Museumsarchitektur und dänischer Kultur. Die gerade Wand der Kunstakse ist das Rückgrat des Museums, sie dominiert das Erscheinungsbild. Im Osten schließen sich an ihr die Ausstellungsräume an, im Westen befinden sich die Depots, Werkstätten und Serviceeinrichtungen. Die Museumsarchitektur, in seiner äußeren Erscheinung ein introvertierter Bau, dessen skulpturaler Charakter mit wenig Einblicken und Öffnungen gesteigert wird, drückt diese Verschiedenheit der Fassadenelemente des Museums auch in

[601] Die Zone ist außerhalb der Öffnungszeiten verschlossen.

der Materialität aus: *in situ* gegossener Beton, der mit »Cempexo« behandelt wurde und strahlend weiß wirkt; verputzte Mauern, die mit einem Zuschlag von Quarzsand der lokalen Farbe des Sandstrandes angeglichen wurden und dadurch matter erscheint; die in Stahl ausgeführten Fassadenelemente sind Anthrazit gestrichen, sodass sie als Kontrast zur weißen Mauer hervortreten. Die dennoch deutlich wahrnehmbare Differenziertheit der Baueinheiten und die dekonstruktivistische Architektur lassen dann schon fast auf eine extrovertierte innere Struktur schließen.

Interieur

Zwischen den beiden dominierenden halbbogenförmigen Volumen beginnt mit dem Eingangsbereich das für den an tradierte Museen gewöhnten Besucher das eher untypische dekonstruktivistische Ambiente vom *ARKEN Museum for Moderne Kunst*. Eine vielgliedrige Stahlkonstruktion ist zwischen die massiven, hohen, fensterlosen Wände eingespannt und schafft so den Raum für den Zugang zum Inneren des Museums (Abb. 99). Wenn der Besucher den relativ engen, tunnelartig dunklen Haupteingang über eine schmale Brücke mit filigranem Geländer wie über die Gangway an Bord des Schiff betritt, spürt er die Tiefe unter sich und sein Blick fällt in die Tiefe, in das Untergeschoss des Museums.

Die Dimensionen der Kunstakse beherrschen auch den Innenraum des Museums: So wie sich die Höhe verändert, schrumpft auch die Raumbreite von zehn Metern an der breitesten Stelle zu infinitesimalen Spitzen (Abb. 100). Die leicht schräge Decke weist entlang der geraden Wand ein Lichtband auf, das für gleichmäßig einfallende Helligkeit sorgt. Die Kunstakse ist als Hauptgalerie die größte Galerie im Museum und war zugleich zum Zeitpunkt ihrer Entstehung der größte Ausstellungsraum in Dänemark. Schon im Außenraum, sobald sich der Besucher dem Museum nähert, schafft die Kunstakse mit dem zentralen Raum des Museums eine fast schon notwendige Orientierung und nun leitet sie auch im Inneren den Besucher. Die Dimensionen des Raumes variieren je nach dem Standpunkt des Betrachters, denn der Architekt nutzte geschickt visuelle Phänomene: Wenn der Betrachter den Raum vom Foyer aus oder von der »Reling« aus sieht, erliegt er unweigerlich der optischen Illusion einer enorm großen Halle, doch wegen der Variation in der Höhe, erscheint der Raum nur viel länger als er in Wirklichkeit ist. Die Kunstakse regt bewusst die Phantasie des Betrachters in vielfacher Hinsicht an. Der Bauprozess ist in der Kunstakse rudimentär sichtbar geblieben: Die rohen Betonwände zeigen Spuren der Bretterverschalung, die verwendet wurde, als die Angleichung der gebauten Form mit der natürlichen Umgebung stattfand. Die Böden aus unbehandeltem Beton entwickeln nach und nach durch die Nutzung eine Patina und lassen die Fußböden wie aus matt glänzendem Terrazzo erscheinen. Von der Kunstakse gibt es den Zugang zur Werkstatt, zum Depot, zu den angrenzenden traditionellen Galerien im Nordosten und der Galerie für grafische Arbeiten, die sich im Südosten befindet und zu der Treppen direkt von der Kunstachse hinab zur Galerie führen (Abb. 108).

Im Foyer, das sich in dem über einem viertelkreisförmigen Grundriss erhebenden Kompartiment zusammen mit dem Film- und Konzertsaal befindet, bildet ein riesiger, sechsunddreißig Tonnen wiegender, schwarzer Granitblock aus Norwegen ein unübersehbares, archaisches Zeichen (Abb. 101). Das Gestein soll eine Referenz an die Geschichte von Strandparken sein: ein Monument der Eiszeit und Index für das Meer, das einst das Terrain von *ARKEN* bedeckte. Assoziationen zur künstlerischen und kulturellen Passion lösen die anthropogenen Spuren des gewaltigen Blocks mit seinen matten, rohen, glatten oder polierten Facetten aus.

Auf der Ebene der ersten Etage erhebt sich im Foyer eine aus Industriehalbzeugen gefertigte »Reling« – wieder ein auffallend dem Maritimen entlehntes Element (Abb. 102). Von dort oben wird dann auch ein im Boden, an der Stelle, wo die Treppe zur Reling hinaufführt, befindliches Detail maritimen Ursprungs gut erkennbar – ein Mosaik, wie ein Kompass die vier Himmelsrichtungen der Welt weisend, zeigt den Plan des Museums (Abb. 103). Diese kreisrunde Scheibe im Fußboden findet ihr formales Pendant an der Decke in einem kuppelförmigen Oberlicht. Die »Reling« führt vom Foyer hinauf zum Restaurant im Obergeschoss und ihr unregelmäßig abgewinkelter Verlauf wird an der Decke noch einmal als Applikation wiederholt. So unregelmäßig die Konstruktion auch erst einmal wirkt, ihre Gestaltung und Wegführung wurden genau kalkuliert: Es entsteht ein »hoch schwebender« verwinkelter Raum zwischen der Reling und der Decke, der es dem Betrachter ermöglicht, alle im Hauptfoyer befindlichen Kunstwerke aus einer ganz anderen, interessanten Perspektive zu entdecken.

Vom Hauptfoyer gibt es einen Zugang zu den im völligen Dunkel liegenden Kino und Konzertsaal – beide Räume erinnern an archaische Architektur und massive Stahlplatten von gewaltigen Bolzen und Hutmuttern zu gigantischen Türen vereint, demonstrieren auf dem Weg zum Konzertsaal und nach draußen zum Innenhof in ihrer ambivalenten Erscheinung dänische Historie und deren sichere Bewahrung im Museum (Abb. 104). Hier unterstreichen die Form und Farbe das technoid-symbolische Design und das schafft ein Ambiente, dass sogar noch eine Steigerung, vielleicht schon einen Kontrast, zu den mit natürlichem Licht ausgeleuchteten Galerien bildet.

Im Foyer kreuzen sich die Wege, der Besucher kann von hier aus alle Bereiche des Museums erreichen. Eine zweite, die innere Raumstruktur bestimmende Diagonalachse, ist die »biakse« genannte Nebenachse in leuchtend roter »venezianischer« Farbigkeit, was ihr auch den Namen »Rote Achse« einbrachte. Die Biakse kreuzt die Kunstakse und schafft so die notwendige Verbindung zwischen Ausstellungsfläche und Publikumseinrichtung (Abb. 105).

Aber mehr als nur ein Korridor, dessen rote Wand in die Hauptachse hineinragt, muss die Biakse als ein wesentliches strukturelles Element des Gebäudes gesehen werden, das eine visuelle Interaktion zwischen dem Inneren und dem Äußeren stattfinden lässt. Sie realisiert den stufenweisen Übergang vom Museumbau bis zum Aufgehen in der Landschaft. Die Achse wird durch das Fenster der Kunstakse sichtbar als zementierter Pfad durch den Innenhof hinaus in die Landschaft führend – die ursprüngliche Dramaturgie sah

das Ende auf einem ins Meer führenden Steg am Strand vor. Die intime Räumlichkeit der Biakse mit ihrer rubinroten Wandfarbe und einem schwarzen Fußboden löst wieder Assoziationen zur maritimen Architektur aus: Der schräge Boden und die sich neigenden Wände rufen die fast schon beklemmenden Gefühle hervor, die von den schlingernden Bewegungen an Bord eines Schiffs ausgehen und die sichtbar verlegten Rohrleitungen unter der Decke, die dunkle Farbe und die widerhallende Akustik erinnern an den dröhnenden Maschinenraum im Rumpf eines Schiffes (Abb. 106).

Von der Biakse gelangt der Besucher über eine Wendeltreppe in die obere Etage zum Restaurant mit einer atemberaubenden Aussicht auf das Meer – zweifelsohne ein Kulminationspunkt im Museumskonzept und auch für den Museumsbesuch. Das Restaurant gleicht in der Form des Grundrisses dem Foyer, aber strukturell und formal zeigt sich hier eine ganz andere Intention: Wie auf der Kommandobrücke eines Schiffes werden dem Besucher die Naturgewalten vor Augen geführt und so wird die Schiffsmetapher an keiner anderen Stelle des Gebäudes in ihrer existentiellen Dimension so unmittelbar spürbar. Das maritime Ambiente wird schon allein von dem in seiner Rohheit beeindruckenden gigantischen Stahlskelett dominiert (Abb. 109, 110). Stahlstützen tragen einen sich über die ganze Länge des Raumes erstreckenden Stahlträger, an dem die aufstrebenden Dachsparren orthogonal beginnen, um dann an den die beiden Raumseiten begrenzenden Stützen zu enden. Über der Stahlkonstruktion ist die Decke in Klinkerbauweise ausgeführt und so wird der Besucher von einer Paraphrase der Schiffsmetapher überrascht: über seinem Kopf schwebt das Fragment eines Schiffsrumpfes mit den elegant strakenden Linien traditioneller Bootsbaukunst. Und der Boden des Restaurants ist nun fast schon zwingend in Kraweelbauweise und typischen Bootsbauhölzern ausgeführt. Zur Seeseite hin sind in das Stahlskelett die großen Glasflächen eingespannt, die visuelle Grenze zwischen Architektur und Natur auflösend, und so eine weitere Variation von Raumerfahrung erzeugend.

Überhaupt reicht das Variationsspektrum für die Räume des Museums von einfachen bis zu bizarren Formen mit den ungewöhnlichsten Proportionen und der Anwendung des Lichts in allen nur erdenklichen Arten; und auch die Konnexe bilden dabei keine Ausnahme. Gegenüber den bis zum extrovertierten gesteigerten Kompartimenten erscheinen die Galerien viel konventioneller. Auf organisch geformte, diskontinuierliche Raumstrukturen wird im Grundriss zugunsten von sich wiederholenden, rechtwinkligen und parallelen Strukturen verzichtet. Die Galerien, die insgesamt eine Ausstellungsfläche von 3 000 Quadratmetern einschließen, formieren sich auf zwei Ebenen und sind zu drei Einheiten gruppiert. Zwei separierte kleinere Einheiten bilden die »Internt Galleri« und die »Grafik Galleri«. Die »Lille Galleri« und die »Store Galleri« bilden eine Einheit und sind um einen nicht zugänglichen, da verglasten, zum Himmel jedoch geöffneten Innenhof angeordnet. In dem Innenhof mit seinem unregelmäßig-fünfeckigen Grundriss treffen die drei Stützen des Segels im Zentrum einer runden Platte aufeinander. An zwei benachbarten Seiten führen Stufen von den Galerien hinab zum Innenhofniveau und in dem von einer Glas-Stahl-Konstruktion zum Hof hin begrenzten Gang kann der Besucher einen Teil des

Hofes umschreiten. Diese kontemplative Architektur mit dem Motiv des Kreuzganges lässt den Besucher zur Ruhe und Besinnung kommen und in diesem Zustand wird er auch die imaginäre Linie der Biakse wahrnehmen, die durch den Innenhof verläuft und zwei Fenster in der Innenhofwand angedeutet ist.

Bei der Gestaltung der Store Galleri reagierte Lund nicht auf das ohnehin kaum vorhandene Geländegefälle, sondern folgte mehr kompositorischen Absichten: Die räumlich am weitesten von einander entfernt gelegenen Galerien weisen ein gemeinsames Fußbodenniveau auf und die einzelnen Ausstellungsräume werden nun so zueinander in Beziehung gesetzt, dass sie eine summarische Erfassung der inneren Struktur der Ausstellungsflächen erlauben, die von Offenheit und gestalterischer Freiheit geprägt ist. Für die temporären Ausstellungen kann das Innere jeder Galerie mit Trennwänden in Raumabschnitte dividiert werden, die den von den Kunstwerken geforderten Präsentationsflächen entsprechen. Selbst wenn die Trennwände farbig gefasst sind, bilden die hellen Sichtbetonwände der Ausstellungsräume, in denen sich das Material der Außenwand fortsetzt, immer noch den neutralen, einheitlichen Hintergrund für die Kunst. In der rohen Schlichtheit der unverputzten Wände liegt dann auch die ambivalente Ästhetik kontemporärer Museumsräume, die Elemente archaischer und moderner Zeichenrepertoires in Kongruenz bringt. Die Galerien im Norden werden definiert von zwei Oberlichtern in dem Proportionsverhältnis von 1:3 (Höhe : Breite), die den Modulcharakter dieser Räume unterstreichen. Neben dem Tageslicht kommt in den nördlichen Breiten natürlich der zusätzlichen Ausleuchtung mit Kunstlicht eine entscheidende Rolle zu und so laufen die Schienen, in denen die Spots eingehängt sind, die Oberlichter und verleihen den Räumen eine hightech-mäßige Deckenstruktur. Effektvoll inszeniert Lund die einzige Wandöffnung der Store Galleri in der Nordostecke: Stufen führen hinauf zu einer Glas-Stahl-Konstruktion, durch die ein winziger Ausschnitt der Landschaft sichtbar wird oder sich nur erahnen lässt, wenn der Ausblick abgedunkelt ist, um die im Inneren ausgestellten Kunstwerke vor dem direkten Tageslicht zu schützen.

Das Design des Museums weist eine Vielzahl von unterschiedlichen Sphären auf, vom Gesamtplan der räumlichen Erfahrungen, über die Interaktion im Innen des Gebäudes zwischen den unterschiedlichen Ausstellungs- und Servicebereichen, bis hin zur Kommunikation zwischen Natur und Architektur. Der Betrachter nimmt zuallererst und zu allerletzt die Sphäre im Grenzbereich zwischen Architektur und Natur wahr. Das Museumsgebäude nimmt die Beziehung zu der existierenden Küstenlandschaft mit seinen Stränden, Häfen und Dünen auf. Diese Interaktion wird intensiviert durch den Gebrauch des Maßstabs und des Charakters der Landschaft, die als Ausgangspunkt für die Gestaltung dienten und kulminiert in dem Platzieren einer horizontal gelagerten, skulpturalen Architektur, dessen verschiedene strukturell ausgestreckte Elemente die umgebende Landschaft visuell erobern. Für den Besucher wirkt das Gebäude gleichzeitig auch abweisend; es hat Spitzen, Kanten und Mauern und einige Mauern umgeben das Museum, als würden sie es schützen und die Kunstwelt von der profanen Alltagswelt abgrenzen. Die

dreieckigen, unregelmäßigen Sonnensegel scheinen einer ähnlichen Symbolik und ebenso der Schiffsmetapher zu dienen: Sie ragen spitz und kantig weit in den Himmel.

Die Architektur des *ARKEN Museum for Moderne Kunst* ist keine Mimesis, keine Schiffsarchitektur, auch kein Schiffswrack – sondern schafft sich selbst als moderne ambivalente ikonografische Einheit, sich dabei der weit gestreuten Fragmente kulturellen Codes aus der dänischen Historie und moderner Architektur zu bedienen, immer mit einer Akzentuierung des schicksalhaften Einsseins von Natur und Mensch.

E.I.1.6 Analyse der Architektur

Das Kunstmuseum rief schon bei den ersten Schritten der architektonischen Ideenfindung selbst bei dem Architekten Søren Robert Lund Skepsis über die Möglichkeit einer identitätsstiftenden Fassung für alle Dänen hervor:

»Ich wusste, als ich das Haus zeichnete, dass es das [dänische] Volk in zwei Lager spalten würde. Es ist kein Haus, das das Volk gleichgültig zurücklässt. Entweder haben sie das Haus gern, oder sie meinen, dass es das schlimmste ist, das sie jemals gesehen haben. Ich bin beschuldigt worden, ein Antichrist zu sein, während andere meinten, dass das Gebäude ganz fantastisch ist. Es [das Museumsgebäude] bringt große Gefühle hervor und darüber bin ich froh; dafür habe ich mich ja auch eingesetzt.«[602]

Und Lund wollte provozieren und polarisieren: »Entweder lieben die Menschen mein Museum oder sie hassen es. Wenn sie es lieben, dann lassen sie sich auf die Kunst ein und die Museumsarchitektur ist Teil der Kunst.«[603] Als Lund das Gebäude entwarf, gab es noch keine Kunstsammlung für das Museum, er hatte nur den vagen Hinweis, dass der Schwerpunkt der zukünftigen Sammlung auf zeitgenössischer dänischer Kunst liegen sollte, die im nationalen, nordischen und internationalen Kontext präsentiert werden sollte. Darüber hinaus sollte das Museum als »Haus der Kultur« fungieren: als ein Haus für alle Schönen Künste, für Musik, Theater, Tanz, Literatur, Film und auch für die modernen, die Grenzen überschreitenden, künstlerischen Experimente. Lund schuf ein Museumsgebäude für eine unbekannte, zukünftige Kunstsammlung, sodass keine Option eines inspirierenden Dialogs zwischen der Architektur und dem Charakteristikum der Exponate bestand.

E.I.1.6.1 Museumsarchitektur und Landschaft

Für die architektonische Ausformulierung ergaben sich vielmehr relevante Anknüpfungspunkte aus der mit identifikatorischen Relationen behafteten räumlich-kontextuellen Situation des Ortes. Die Eigenheiten des Ortes bezog Lund auf seine architektonische Form und schuf daraus einen Museumsbau, der seine spezifische Qualität

[602] S. R. Lund zit. nach Fbl.-Mus.: ARKEN Museum for Moderne Kunst. ARKENS Arkitektur (Orig.-Zit.: »Jeg vidste, da jeg tegnede huset, at det ville dele folk i to lejre. Det er ikke et hus, der efterlader folk ligeglade. Enten kan de godt lide det, eller også synes de, at det er det værste, de nogensinde har set. Jeg er blevet beskyldt for at være antikrist, for at have bygget et ondskabsfuldt hus, mens andre synes, det er helt fantastisk. Det skaber store følelser, og det er jeg glad for, for det har jeg jo også lagt i det.«).

[603] Vgl. ebd.

aus dem Dialog mit dem *Genius loci* und seiner architektonischen Autonomie bezieht. Darauf basiert auch der horizontal gelagerte Baukörper mit seiner Anpassung an die topografische Struktur von Strandparken. War auch die Bauweise äußerst modern, unter einem globalen Blickwinkel für die repräsentative Architektur geradezu *en vogue*, so eignet sie sich mit ihren aus der maritimen Architektur entlehnten Details durchaus als luzides Medium für die intendierte Präsentation dänischer Kultur und Historie.

Dabei war die Metapher vom Schiffswrack signifikant für Lunds Interpretation der Landschaft, die laut Wettbewerbsausschreibung auch die architektonische Form determinieren sollte; denn diese schon von unzähligen bildenden Künstlern gebrauchte Metapher stellt in ihrer Ikonografie die Geschichte der maritimen Vergangenheit Dänemarks in den Kontext menschlicher Kunst- und Kulturgeschichte. Schließlich kulminiert die Bauaufgabe dieses Kunstmuseums in dem Anspruch, im Dialog mit dem Ort und der Landschaft zu stehen, in einer modernen Adaption dekonstruktivistischer Architektur mit Versatzstücken maritimer Kultur und Technik: Die durchdringende Form der Kunstakse wurde inspiriert von einem halben Schiffsrumpf; Decke und Boden im Restaurant schaffen Assoziationen zu Planken und Schiffsdeck; die Türen sind massiv wie Schotten; und Nieten in allen Größen halten die Konstruktionen wie zu Beginn des Stahlschiffbaus zusammen.

Der bewusste Rückgriff auf maritime Symbolik kann als identitätsstiftender Versuch, die geschichtliche Kontinuität des Ortes sicherzustellen, gewertet werden. Lund benutzt die Schiffsmetapher und die Details maritimer Architektur, um die Museumsarchitektur in die Landschaft von Strandparken zu integrieren. Der Solitär auf der künstlichen Landzunge tritt durch ein ambivalentes Erscheinungsbild hervor: Präzise Linien trennen Architektur und Landschaft genauso wie sie beide auch verbinden; ist das Museumsgebäude im unteren Bereich eher geschlossen, fast schon festungsartig, so ist es im oberen Bereich wesentlich offener, aber auch spitzer und kantiger.

Die Zergliederung der Baumasse und der dabei entstandene unregelmäßige Körper sind Ausdruck einer formal-ästhetischen Haltung, die der dekonstruktivistischen Architektur eigen ist. Gleichzeitig lässt sich die Architektur aber auch als Reaktion auf die spezifische Konditionierung des landschaftlichen Kontextes lesen: Schroff bäumt sich das geborstene, versandete Schiff nur wenige Meter vom Meer getrennt auf, um sich vor Wind und Wetter zu schützen. Das geborstene Lebensschiff der Romantik hat in der Museumsarchitektur des *ARKEN Museum for Moderne Kunst* eine neue, zeitgenössische Adaption erfahren.

E.I.1.6.2 Dänische Tradition und dekonstruktivistische Architektur

Mit dem *ARKEN Museum for Moderne Kunst* entwarf Lund ein Kunstmuseum, dessen Distanz zur klassischen skandinavischen Moderne in Dänemark eine gesteigerte Aufmerksamkeit gebietet, scheint doch diese Museumsarchitektur kaum noch etwas mit den dänischen Museumsikonen *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und *Nordjyllands*

Kunstmuseum gemein zu haben. Diese Generation dänischer Architekten hatte anscheinend den »Pfad nordischer Tugenden« verlassen:

»Nächstenliebe war im rauen Klima der späten Achtziger schlicht unmodern geworden. Und durch die Hochschulen zog der böse Geist des Dekonstruktivismus, der sich mit dem traditionellen Architekturverständnis, das auf konstruktive Logik baut, überhaupt nicht vertragen wollte. Noch heute wirft er seinen Schatten auf die Diskussion um das im Frühjahr eröffnete Museum für Moderne Kunst. Der Entwurf stammt aus dem Jahr 1988 und zeigt eine als ›undänisch‹ empfundene Auflösung der Form und des Raums.«[604]

Die komparative Analyse von *ARKEN Museum for Moderne Kunst*, *Nordjyllands Kunstmuseum* und *Louisiana Museum for Moderne Kunst* offenbart aber, jenseits aller zeitgenössischen Polemik, durchaus Gemeinsamkeiten. Zuallererst ist hier die Einbindung in die natürliche oder auch gebaute Umgebung zu konstatieren: Alle Gebäude reagieren auf und integrieren sich in den Landschaftsraum. *ARKEN* befindet sich auf einer künstlichen Landzunge, die Architektur weist keine an einem orthogonalen Raster orientierte Struktur auf, sondern ist in ihrer unregelmäßig erscheinenden Ordnung der umgebenden Natur sehr nahe. Auch hier ist die Bellevue – ähnlich wie in *Louisiana* schaut man in *ARKEN* vom Restaurant auf das Meer – als Heroisierung der Natur inszeniert. Mauern umgeben *ARKEN* und schaffen ein exterritoriales Gebiet, einen heiligen Bezirk, wie beim *Nordjyllands Kunstmuseum*. Die innere Struktur ist bei allen drei Museen sehr komplex und gibt dem Besucher eine weitgehende Entscheidungsfreiheit über sein Agieren im Museum, er entscheidet selbst, wohin er gehen will. In dieser Struktur wird das moderne Ethos skandinavischen Demokratieverständnisses inhärent und vielleicht lässt sich der Formalismus dekonstruktivistischer Architektur auch unter diesem Aspekt deuten. Typisch »dänisch« ist Lunds Umgang mit dem Licht, er wählt ein Architekturrepertoire, das prinzipiell die Möglichkeit eröffnet, viel Licht auf unterschiedlichste Art und Weise ins Innere des Gebäudes zu führen, doch das wurde von der Kritik kaum wahrgenommen, zu groß schien die Diskrepanz zwischen klassisch skandinavischer Moderne und dem »fremden« Dekonstruktivismus[605] zu sein.

Der Dekonstruktivismus war und ist ähnlich wie die Postmoderne nicht nur in der Terminologie vieldeutig, er stand und steht für einen Stil, bei dem sich das tradierte Verhältnis von Tragen und Lasten sowie die Statik aufgelöst hat und der im Sinne etablierter Sehgewohnheiten unharmonisch wirkt. Auf der Ausstellung »Deconstructivist Architecture« im *Museum of Modern Art* in New York 1988 stellte Philip Johnson diese Architekturtendenzen vor und nicht nur die von ihm im Vorwort des Ausstellungskatalogs verwendete Begriffe »Dekonstruktivismus« und »dekonstruktivistische Architektur« wurden von einem global agierenden Architektenkollegium übernommen. Die dekonstruktivistische Architektur griff formal auf den russischen Suprematismus und die Ideen des Konstruktivismus zurück. Und tatsächlich scheint das in der Frühmoderne

---

[604] *Baumeister* 10/1996, S. 15.

[605] Zum Dekonstruktivismus siehe v. a.: JOEDICKE 1998, S. 223-230; KÄHLER 1995; WIGLEY 1994; KÄHLER 1993; KÄHLER (Hg.) 1990; PAPADAKIS (Hg.) 1989; JOHNSON/WIGLEY (Hg.) 1988; Kat. New York 1988; JOEDICKE, Jürgen: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart, Stuttgart/Zürich 1998, S. 223-230.

auftretende Repertoire des Konstruktivismus, die Ästhetik technischer Formen überhaupt, wieder eine große Rolle zu spielen: Der historische Bezugspunkt ist somit nicht mehr wie in der Postmoderne die Baugeschichte im weitesten Sinn, sondern die eigene, die unmittelbare Vergangenheit, die Frühmoderne, die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Diese sich in immer kürzeren Zeitabschnitten vollziehende Rekursivität architektonischer Repertoires erhält auch in der kulturellen Hemisphäre Skandinaviens seine Legitimation durch die originären architektonischen Triumphe des frühen 20. Jahrhunderts.[606] Statt historisierender Formen aus unterschiedlichen Epochen traten nun die für die Frühmoderne so auffälligen technischen Formen auf, die aber jetzt in einer geradezu atechnischen Weise verwendet wurden. Die dekonstruktivistischen Architekten[607] entwickelten »eine elitäre Formensprache, die die Abstraktion der Moderne ins Extrem steigert und vor allem mit der Übertreibung bekannter Motive arbeitet. Von ihren Interpreten werden sie im geistesgeschichtlichen Kontext der Moderne angesiedelt und deshalb auch als ›Neue Moderne‹ bezeichnet.«[608] Das auf Sullivans berühmte Maxime »form follows function« anspielende, doch aber eher euphemistische Motto des Dekonstruktivismus »form follows fantasy« stammte von dem in den USA und Frankreich lebenden Architekten und Architekturtheoretiker Bernard Tschumi (*1944). Eine Emanation der dekonstruktivistischen Theorie war das Konzept der »gestörten Perfektion«: Angestrebt wird nicht Stabilität, sondern der Anschein des Instabilen, des Schwebenden; nicht die Harmonie, Einheit und Stabilität, sondern der Konflikt unterschiedlicher Formsysteme. Durch Zerstückeln, Verzerren und Verrücken tradierter Strukturen intendierte die dekonstruktivistische Architektur »die nicht hinterfragte alltägliche Wahrnehmung von Architektur aufzustören und durch diese Verfremdung Baukunst neu und unmittelbarer als solche – nämlich als Kunst – erlebbar zu machen«.[609] Einem weitreichenden Aspekt widmet sich der Dekonstruktivismus, hierin seinem »konstruktivistischen Pendant« der frühen Moderne folgend, mit besonderer Intensität: der Dynamik in der Architektur, der Expression der Bewegung und des Bewegten im Gebauten.

Für Søren Robert Lund existierten zwei Arten von Dynamik in der Architektur: eine äußere und eine innere Dynamik.[610] Den visuellen Ausdruck des Gebäudes definierte Lund als äußere Dynamik und die Perzeption von Architektur als die innere. Erstaunlicherweise bezog er sich dabei auf den der frühmodernen Philosophie zugeordneten Baruch de Spinoza. Möglicherweise hatten Lund die schon im 17. Jahrhundert unüblichen in der Art eines Geometrielehrbuches verfassten Abhandlungen über die Metaphysik und Ethik animiert, sich mit dem eigenwillig rationalistischen Philosophen auseinanderzusetzen; zumindest folgte Lund der Auffassung Spinozas, dass, so wie die Parallelen zwischen dem

---

[606] Siehe T. KNUTH: »Rekursivität in der architektonischen Entwicklung« (Vorlesungsmanuskript).
[607] Deren theoretische Ansätze beziehen sich auf das zeitgenössische philosophische Konzept von Jacques Derrida.
[608] GYMPEL, Jan: Geschichte der Architektur, Köln 1996, S. 108.
[609] Ebd., S. 109.
[610] Siehe Kopenhagen, Kbhamt/uk, (6-47-72-6-3), (18), S. 141 (=LUND 1994).

physischen und dem psychischen Leben des Menschen zwei Seiten von derselben Sache sind, auch die Grenze zwischen der Auffassung von der Dynamik fiktiv ist und nie eindeutig auftreten wird.[611] Weit entfernt davon, sich in tiefe philosophische Gewässer zu begeben – darin ganz Künstler – benutzte Lund die Sentenzen Spinozas ganz pragmatisch, jedwede kategoriale Fragestellung negierend, um für die neue Museumsarchitektur eine plausible Theorie an der Hand zu haben. Nun ist für ihn die äußere Dynamik der angestrebte visuelle Ausdruck: So wird mit einem Gebäude, das einer Maschine ähnlich sieht, sofort Geschwindigkeit assoziiert.

Diese Idee könnte auch eine Konklusion aus dem 1909 erschienenen avantgardistischen Manifest »Le Futurisme« von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), dem radikal amoralischen Wortführers des Futurimus, sein; die italienischen Futuristen interpretierten es jedenfalls so in ihren Kunstwerken. Der Begriff der inneren Dynamik wird von Lund eher vage umrissen und der doppelte Charakter nicht aufgelöst; scharf analysiert, gibt es auch für die innere Dynamik wieder einen Dualismus: Die innere Dynamik wird durch das Erlebnis im Gemüt des sich durch das Gebäude bewegenden Betrachters erzeugt. Im Erlebnis von Komplexitäten – in der Komposition des Gebäudes, in der Form des einzelnen Raumes – kommt die innere Dynamik zum Ausdruck und das Erlebnis in den einzelnen Räumen wird durch Stofflichkeit, Beleuchtungen, Farbe und Licht intensiviert.[612] *Summa summarum* determinieren diese gewonnenen Eindrücke, inwieweit ein Haus in »Ruhe« oder in »Bewegung« empfunden wird, und ob in dem Haus eine Dynamik geschaffen wurde, die die direkte Sinneswahrnehmung des Menschen beeinflusst und schließlich in der Erinnerung ihre Spuren hinterlässt.

Auf der Basis seiner *Ad-hoc*-Theorie analysierte Lund die äußere und innere Dynamik von Museumsbauten berühmter Architekten, setzt diese Gebäude in Relation zueinander, benennt die Differenzen und verdeutlicht so wohl am besten seine Gedanken über diese beiden Begriffe.[613] Das Feuerwehrhaus von Zaha Hadid in Weil am Rhein (1993)[614] ist ein Beispiel für äußere Dynamik als ein visuelles architektonisches Gestaltungsmittel. Das ursprünglich nicht als Museumsbau geplante Gebäude scheint teilweise in die Erde versunken zu sein. Ein von mehreren Stützen getragenes, weitgehend funktionsfreies Vordach ragt expressiv als Keil in den Himmel. Frank O. Gehrys *Vitra Design Museum* (1989)[615], das sich ebenfalls in Weil am Rhein befindet, und Hans Holleins *Museum für Moderne Kunst* in Frankfurt am Main (1991)[616] nennt Lund dagegen als Beispiele für die

[611] Siehe ebd.
[612] Ebd.
[613] Siehe hierzu ebd.
[614] Siehe hierzu HADID 1998, S. 62-67; zu Hadids Œuvre siehe ebd.; GRIECO/ING 2001.
[615] Zum *Vitra Design Museum* siehe Kap. D.III.5.
[616] Zum *Museum für Moderne Kunst* siehe [http://deu.archinform.net/projekte/1367.htm (25.10.2007)]: »Dem Entwurf des österreichischen Architekten Hans Hollein liegt die Vorgabe eines langgestreckten dreieckigen Grundstücks zugrunde und der Wunsch des Bauherrn (Stadt Frankfurt) nach architektonischer Prägung dieser Stelle der Stadt, die durch Kriegszerstörungen und Wiederaufbau gesichtslos geworden war. Der als Solitär aufgefasste Baukörper umfasst im Grundriss das gesamte zur Verfügung stehende Areal. Das Museum ist axial um eine zentrale, von oben belichtete Halle angelegt. Die vom Eingang an der Südwestecke beginnende Haupterschließungsachse, vom Architekten ›by pass‹ genannt, bewirkt eine Störung der Symmetrie. Im

innere Dynamik: Von einem immanenten perzeptiven Plan bestimmt, beeinflussen sie den Betrachter viel stärker, als es ein Bau könnte, der nur mit einer spektakulären Fassade agiert.

Zweifelsohne haben alle drei Gebäude einen expressiven Formencharakter, aber der Ausgangspunkt für die Dynamik ist grundlegend verschieden. Hadid strebte in ihrer Architektur nach einem markant dynamischen Ausdruck: Der Betrachter soll die Dynamik aus der Kraft des grafisch-visuellen Signals des Gebäudes empfangen. In Gehrys Architektur wird die Dynamik von der skulpturalen Form bestimmt; überall, sowohl im Äußeren als auch im Inneren scheint die Dynamik spürbar, in der Neigung des großen kreuzförmigen Oberlichts, bei der Bewegung des Besuchers durch das Museum, überall dort, wo das Skulpturale von der Form und durch das Licht gezeichnet wird. In Holleins Museum ist es für Lund dagegen das Labyrinth von Räumen. Charakteristisch für Holleins Architektur ist eine Folge von Verbindungen, Übergängen und Durchblicken zwischen den Ausstellungsräumen, die sich auf mehreren Ebenen verteilen. Das Verhältnis der einzelnen Räume zueinander, ihre Proportionen sowie die spezifische Lichtführung im gesamten Gebäude versetzt die Architektur in Spannung und verschafft dem Besucher positive und nachhaltige Raumerlebnisse. Diese eigenwillige Art der Analyse, der Autor schließt von »seiner inneren Dynamik« auf die »innere Dynamik der Besucher« deutet dann auch die Grenzen der *Ad-hoc*-Theorie an. Für Lund ist Hadids Mission misslungen, weil es nur die Oberfläche, ein äußeres visuelles Signal ist, das uns beeinflusst; wohingegen die beiden Gebäude von Gehry und Hollein tief in das Bewusstsein der Menschen eindringen und durch die künstlerisch hohe Qualität und die komplizierten Kompositionen beim Besucher eine geistige innere Dynamik hinterlassen, die viel stärker wirkt als die fast schon banale äußere Dynamik.

Die Intention für das Museum in Strandparken balanciert mit diesen zwei Ideen von der äußeren und inneren Dynamik, wobei Lunds eigene Entwicklung hin zu einer eher psychologisch wirkende Architektur, bei der sich die Dynamik in der Kraft der Perzeption abspielt, dominiert. Das Ensemble vom *ARKEN Museum for Moderne Kunst* weist unter dem Blickwinkel der skizzierten Theorie eine dynamische Auflösung auf, die durchaus in der Tradition der Architekten Frank O. Gehry, Zaha Hadid und Rem Kolhaas steht. Wie bei Hadids Vitra-Feuerwehrhaus in Weil am Rhein verwandte Lund ein in der Folge oft auf die symbolische Bedeutung reduziertes architektonisches Element – ein auf Metallstützen lagerndes, zum Himmel zeigendes, betonsichtiges Sonnensegel. Doch ließ Lund es nicht bei dem Symbol *à la mode* bewenden, sondern konstituierte mit der Schiffsmetapher einen komplexeren Sinnzusammenhang.

Innern erschließt sich das Gebäude mit 3 Hauptgeschossen über die weite Halle und die diagonal durch den Bau gelegte Folge von Treppen und Stegen, die zu ungewöhnlichen Raumsituationen und Ausblicken hinführen. Spielerisch eingesetzte Applikationen und die zeichenhafte Anwendung archaisierender Würdeformen sind Elemente einer postmodernen, in ihrem künstlerischen Anspruch mit den Exponaten konkurrierenden Rauminszenierung. Die Materialien an der Außenhaut des Museums beziehen sich auf die Bausubstanz der Umgebung.«

Und trotz aller dekonstruktivistischen Formalismen sind in dem Museumsgebäude von Lund Detaillösungen und Grundrissstrukturen immanent, die an das Œuvre berühmter nordischer Architekten erinnern: an Jacobsens futuristischen Entwurf für das »Haus der Zukunft«, Utzons Opernhaus für Sydney und an Aaltos asymmetrische Grundrisse, seine Kombination von orthogonalen mit unregelmäßigen Baueinheiten. In der angestrebten Synthese von Architektur, Kunst und Natur ist der Wille zur Harmonie und die Idee der dienenden Architektur verloren gegangen. Die Exponate in den Ausstellungen haben es mitunter schwer, sich gegenüber der »archaischen Dominanz« des *beton brut*, den monolithischen Wänden und den rauen Oberflächen, zu behaupten. In den sakral anmutenden Dimensionen der alles beherrschenden Kunstakse verlieren sich selbst wuchtige Installationen und Mobiles und wirken auf den ersten Blick nur noch »niedlich«. Auch wenn die Architekturprinzipien des Dekonstruktivismus bei Lund eine skandinavische Metamorphose erfahren, sind prinzipielle Leitideen der klassisch skandinavischen Moderne zur Museumsarchitektur einem neuen Zeitgeist gewichen.

E.I.1.6.3 Atmosphäre als Inspiration[617]

Das Kunstmuseum reagiert auf den vielschichtigen geografischen Kontext mit der symbolhaften Sprache einer figurativen Architektur, deren mehrdeutiger Baukörper sich einerseits auf den topografischen Ort und andererseits historisch interpretierend auf die Metapher vom Schiffswrack bezieht. Lunds Intention, in der architektonischen Morphologie auf Dänemarks wechselvolle, von unzähligen Zäsuren geprägte Historie zu rekurrieren, wird darüber hinaus im asymmetrischen Grundriss des Gebäudes offenbar, »wo eine nicht-euklidische Geometrie traditionelle Raumvorstellungen ersetzt«[618]. Zweifelsohne kann das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* den simpel orthogonal geschulten Zeitgenossen in einige Verwirrungen stürzen und ihn am Universum der Euklidischen Geometrie zweifeln lassen. Es muss sich auch niemand gleich in nicht-euklidische Geometrien stürzen, um ein Labyrinth zu enträtseln oder zu erklären, und auch Lund verzichtet keineswegs auf eine geordnete Grundrisssystematik: seine zwei Achsen, Kunstakse und Biakse, sind ganz eindeutig ausgerichtet und schaffen eine Überordnung in der komplexen Struktur. Eine zusätzliche, geografisch-historische Deutungsebene eröffnet sich, wenn man die Kunstakse in ihrer Nordwest-Südost-Ausrichtung über das umgebende Terrain und über Dänemark hinaus fortsetzen würde; dann träfe man auf Grönland, das dänische Hoheitsgebiet in der Arktis. Den Arktisforscher Knud Rasmussen führte Lund auch an, als ihm die Kulturredaktion der dänischen Zeitschrift »Berlingske Tidende« die Frage nach seiner Inspiration stellte. Lund antwortete aus seiner persönlichen Perspektive mit einem Artikel, der den Titel »Atmosphere as inspiration«[619] trägt und die enge

[617] LUND 1997.
[618] WILLERT 2002, S. 111.
[619] LUND 1997. Die Kulturredaktion der Zeitung stellte einer Reihe von namhaften Persönlichkeiten in der dänischen Kulturszene dieselbe Frage. In diesem Zusammenhang erschienen folgende weitere Artikel: am 5.

Verbundenheit Lunds zur nordischen Natur und Historie deutlich werden lässt. Er beschreibt den kreativen Prozess seiner Arbeit: die Umwandlung von Ideen in dreidimensionale, greifbare Objekte. Eine besondere Faszination übt der im Norden allgegenwärtige Nebel auf den Architekten aus; und schon der Arktisforscher Knud Rasmussen nannte ein Kapitel in seinen Tagebüchern »Fog and Meat Transport« (»Nebel und Fleisch Transport«). Lund war fasziniert von Rasmussens Beschreibung dieses natürlichen Phänomens, wenn die Wolken sanft die Steinwände der Berge einhüllen und eine »Skulptur auf Zeit« bilden. Dieses Motiv beinhaltete eine Menge Poesie und eine bewegte und bewegende Atmosphäre mit der natürlichen Dynamik von Werden und Vergehen inmitten scheinbarer Stabilität. Um das Museum in Ishøj mussten keine Nebelmaschinen installiert werden, damit der Besucher Zeuge dieses natürlichen Phänomens mit seinem veränderlichen Lichtspiel wird. Die fast schon theatralisch wirkende Inszenierung ist Teil eines wiederkehrenden Naturschauspiels: Nebel hüllt das Museum ein, das Museum löst sich darin auf; um, der launenhaften Natur gemäß, später umso rätselhafter wieder zu erscheinen.

Lund beschreibt seine architektonische Annäherung als einen Versuch, die Sorge um die menschlichen Werte, hierin ganz Skandinavier, und die künstlerische Verpflichtung mit einem Sinn für das handwerkliche Können, hierin ganz Däne, zu kombinieren. Dabei diente ihm die Arbeitshypothese des revolutionären russischen Filmemachers Sergei Eisenstein (1898–1948) vom »Oberton des Filmes« als eine Quelle der Inspiration für die Konzeption des Museums und besonders seiner inneren Dynamik.[620] Der »Oberton des Filmes« ist die Stimmung, die ein Film zurücklässt, und die in der Erinnerung des Betrachters das Gesehene reflektiert. Lund erweiterte diese Arbeitshypothese auf die Museumsarchitektur: Das Gebäude soll in seinem äußeren Erscheinungsbild skulptural mit der Landschaft spielen und im inneren Gefüge ein (inneres) dynamisches Erlebnis schaffen, sodass alles zusammen einen Oberton bildet. Das Interieur des Hauses soll sich durch ein breites Spektrum von Räumlichkeiten auszeichnen, sodass der Besucher eine spannungsvolle Komposition aus breiten, weiten Räumen und langen, schmalen Räumen erlebt, die auch noch im Niveau und der Lichtinszenierung variieren, und schließlich soll die »Stofflichkeit« der Räume im Besucher »nachklingen«.

Schiffswrackmetapher – Schiff, Bau und Kunst

Die umfangreichen konzeptionellen Überlegungen Lunds zur Museumsarchitektur wurden immer von der Metapher des Schiffswracks überlagert und diese wurde auch mehr und mehr zur alles dominierenden Leitidee der ganzen Konzeption. Unbestreitbar gab es in der dänischen beziehungsweise nordischen Historie direkte Relationen zwischen den Bautechniken und -materialien für Schiffe und Häuser, wie es die Funde von Wikingerschiffen und Ausgrabungen von Wikingerfestungen eindrucksvoll untermauern.

Juli 1997 vom Komponist Bent Sørensen, am 19. Juli von der Choreografin und Theater-Managerin Kirsten Dehlholm, am 16. August vom Künstler und Dichter Martin Bigum.

[620] Siehe dazu Kopenhagen, Kbhamt/uk, (6-47-72-6-3), (18), S. 142 (=LUND 1994).

Und die Präsentation der legendären maritimen Vergangenheit der nordischen Völker nimmt insgesamt ein nicht zu übersehendes Quantum in der »nordischen« Museumslandschaft ein. Eine auch von der Schiffarchitektur inspirierte und für ein Schiffswrack bestimmte Museumsarchitektur ist mit dem imposanten *Vasamuseet* in Stockholm entstanden. Das 1990 fertig gestellte Museum beherbergt das legendäre schwedische Segelschiff »Vasa«, das 1628 auf seiner Jungfernfahrt sank, 1956 aufgefunden und 1961 geborgen wurde. Drei hoch aus dem modernen Museumsbau ragende Segelmasten lassen schon erahnen, dass in der vierunddreißig Meter langen Halle auf sieben Ebenen die ruhmreiche maritime Historie Schwedens zelebriert werden kann.

Und doch ist die Metapher kulturell vielschichtiger und vor allem sprengt sie jegliches räumliche und zeitliche Korsett; die Schiffswrackmetapher ist ein Symbol für den Untergang einer Kultur, für das Ende einer ruhmreichen Zeit. Das *vanitas vanitatum* der seefahrenden Völker ist spätestens seit der Romantik ein Symbol für die Vergänglichkeit menschlichen Lebens. Doch schon seit der Antike ist das Motiv des Schiffbruchs sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst bekannt und kein anderes maritimes Thema ist in der Malerei auch nur annähernd so intensiv thematisiert worden. Dabei wurde das Motiv des Schiffbruchs stets als »Daseinsmetapher« verstanden, die sich sowohl auf den Staat als auch auf die Religion, die Gesellschaft und die individuelle Lebenssituation beziehen konnte.[621]

Der Name ARKEN, Arche, wirkt da schon wie eine semantische Überfrachtung und stellt die Ästhetik der Museumsarchitektur nicht nur infrage, sondern kanalisiert und limitiert die vielschichtigen Interpretationsmöglichkeiten des Konzepts. Der Architekt hatte keinen, zumindest keinen nachweisbaren Einfluss auf den heutigen Museumsnamen. Der Name ARKEN assoziiert selbstverständlich die Arche Noah und die biblische Sintflut, die jegliche tierische und menschliche Existenz auf Erden vernichtete; andere Konnotationen können sich gegenüber dieser semantischen Dominanz kaum entfalten. Und die Arche war gemäß dem Bibelbericht (Gen 6, 14) ein von Noah gebauter Kasten, 300 Ellen lang, 50 Ellen breit und 30 Ellen hoch, um von jedem Lebewesen ein Paar mit an Bord zu nehmen. Nachdem sich das Wasser der Sintflut zurückgezogen hatte, »ließ sich die Arche nieder auf das Gebirge Ararat« (Gen 8, 4). Der Namen will nicht so richtig zu der Metapher vom Schiffswrack passen. Wenn man eine neue Arche hätte schaffen wollen, dann hätte dieser Anspruch in der Wettbewerbsausschreibung artikuliert werden müssen. Ob dann die Realisierung der Arche mit einem dekonstruktivistischen Formenrepertoire überhaupt möglich gewesen wäre, bleibt spekulativ, auch wenn die Fragestellung nach einem konstruktiven Dekonstruktivismus durchaus nicht so absurd ist, denn dekonstruktiv kann Architektur nur als semiotisches System existieren.[622]

---

[621] Siehe dazu MERTENS 1987; Vortrag des Kunsthistorikers Felix Krämer (Hamburg) über »Schiffsuntergänge in der bildenden Kunst« auf dem 19. Internationalen Filmhistorischen Kongress, AHF, Hamburg, November 2006. [http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2007/021-07.pdf (26.10.2007)].

[622] Siehe hierzu ECO 1991.

E.I.2 MODERNA MUSEET och Arkitekturmuseet. Der Spanier Rafael Moneo und die Rekursivität nordischer Architektur[623]

Der spanische Architekt José Rafael Moneo Vallés (*1937) konzipierte auf der in der Mitte Stockholms gelegenen Insel Skeppsholmen Schwedens *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* (1998).[624] Sein Konzept basierte auf einem fast schon demütigen Respekt vor dem Ort und den weltberühmten Sammlungen schwedischer und internationaler Kunst und Architektur. Das neue 250 Meter lange Doppelmuseum für das *Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, eines von Moneos ersten Bauprojekten in Nordeuropa, integrierte sich harmonisch in die Landschaft und fügte sich auch nahtlos in die charakteristische Architektur der Insel ein. Dieses Resultat war nur dem Anschein nach ein Mirakel: Moneos architektonische Auffassungen waren zu diesem Zeitpunkt bereits stark von der skandinavischen Moderne geprägt. Er arbeitete in den 1960er-Jahren bei Jørn Utzon in Dänemark, studierte die Bauten von Gunnar Asplund und besuchte Alvar Aalto in Finnland. Die Ideen und das Formenrepertoire der klassisch skandinavischen Moderne wurden eine immanente Komponente seiner kunstvollen formalen Lösungen für alle seine weltweit realisierten Museumsbauten und kristallisierten sich bei den Museumsbauten in Stockholm in eindrucksvoller Prägnanz heraus. Seine Imagination schuf, aus der Reminiszenz an den Norden und an Skeppsholm, inmitten der Stockholmer Schären einen Entwurf, der alle damaligen unsicheren Zeitläufe des Museumsneu- und Umbauprojektes unbeschadet überstehen sollte.

E.I.2.1 Der Ort und seine Historie – vom barocken Marinestützpunkt zur musealen Insel

Die Eröffnung des neuen *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* auf Skeppsholmen war 1998 ein glanzvoller Höhepunkt, als Stockholm, für ein Jahr zur Europäischen Kulturhauptstadt gekrönt, Europa und der Welt sich selbst und seine eng mit Schweden verflochtene und weit zurückreichende Historie präsentierte. Den Ort, der später Stockholm genannt wurde, erwähnte der isländische Dichter und Sagenschreiber Snorre Sturlasson (1178–1241) zum ersten Mal. Birger Jarl gründete Mitte des 13. Jahrhunderts Stockholm, die bereits Ende desselben Jahrhunderts zur größten Stadt im Königreich anwuchs und bis ins 17. Jahrhundert war dort auch der Handelshafen der Hanse, der heimlichen Herrscherin des *Mare Balticum*, die auch den schwedischen Überseehandel

[623] Für die Möglichkeit der Verwendung des Titels dankt die Verfasserin Torsten Knuth.

[624] Lit. zum *Moderna Museet och Arkitekturmuseet:* Stockholm, Moderna Museet Archiv (ModMusA), F 5:14, F 5:8, F 5:13, F 5:23, F 5:11, F 5:16, F 5:12, Pressklipp – 1990, Pressklipp 1992, Utländsk press 1998, Artiklar om: Byggnaden, Inredningen, Arkitektur Museet, Kulturhuvudstadsåret 1998, Chiasma; Stockholm, Arkitekturmuseet Archiv (Archit.A), Fotoarchiv Wettbewerbsmodelle; MONEO/MÅRTELIUS 1998; HULTIN/JOHANNSSON/MÅRTELIUS 1998; ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998; ERNIUS 1992; Kat. Ostfildern-Ruit 1996; MACK 1999, S. 65-73; MEDINA 1996 (mit weiterer Literatur); STARK 1992; WILLERT 2002, S. 163-193 (ebenfalls mit ausführlicher Bibliografie); ZEIGER 2006; S. S. 186ff.; Kat. Stuttgart 1993; Kat. Stockholm 1993; *El Croquis Moneo* 2000; *Bauwelt 14/1998*; *Arkitektur 2/1998; A&V 71/1998*; *Architecture 1/1994; Arkitektur 6/1993*; *Arkitektur 1/1992; A&V 36/1992; Building Design 1039/1991; Architese 5/1991*; *Arkitektur 6/1991; Arquitectura Viva 18/1991*; SULLIVAN 1991; STERN 1990, S. 138.

kontrollierte. Das änderte sich endgültig auch in Schweden, als in der europäischen Zeit der Großmächte der legendäre König Gustav I. Wasa die Zentralgewalt in Stockholm konzentrierte, wurde vom 17. Jahrhundert an Stockholm die politische und administrative Metropole des Landes.

Die schwedische Hauptstadt Stockholm wurde auf vierzehn Inseln erbaut, die malerisch im Mälarsee und dem Ostseeausläufer Saltsjön gelegen, und deshalb häufig auch als »Venedig des Nordens« bezeichnet. Inmitten der kaleidoskopartigen Schärenlandschaft, die das Erscheinungsbild Stockholms immer auf ganz natürliche Art und Weise prägte, lag auch die noch ganz unberührte Insel Skeppsholmen. Das felsige Eiland mit kaum mehr als einen halben Quadratkilometer lag zwischen der größten Insel, der Altstadt Gamla Stan, und Djurgården, der Tiergarteninsel, und in einer Nordwest-Südost-Achse zwischen Blasieholmen und Kastellhomen.

In den 30er-Jahren des 17. Jahrhunderts wurde auf Skeppsholmen mit dem Bau eines Kriegshafens begonnen, der nach und nach zum bedeutendsten schwedischen Marinestützpunkt ausgebaut wurde. Nach und nach entstanden repräsentative Bauten auf den Nachbarinseln: Das 1754 im Baustil des italienischen Barocks fertig gestellte *Kungliga Slottet* auf Gamla Stan war ein Hauptwerk des Königlichen Architekten Nicodemus Tessin der Jüngere. Hundert Jahre später entstand in unmittelbarer Nähe auf der Landzunge Blasieholmen, das Stadtviertel der Aristokraten, das von dem Königlichen Architekten des preußischen Königs Friedrich August Stüler entworfene *Nationalmuseum*.[625] Kurz darauf führte die repräsentative Skeppsholmsbron (1859–1861), eine in Eisenskelettbauweise ausgeführte Brückenkonstruktion der Ingenieure Otto Edvard Carlsund und Gustaf Gerard de Geer auf die nahe Felseninsel Skeppsholm.[626] Die Metamorphose der Insel begann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: die Insel wurde als öffentlicher Stadtraum erschlossen, nachdem sie ihre Bedeutung als Hafen verloren hatte. Die Insel hatte durch den rudimentären Flottenstützpunkt mit seiner teilweise 300 Jahre alten Bebauung und dem hier und dort auftauchenden immer noch unberührten Naturflecken ein sehr eigenwilliges Fluidum entwickelt. Bis heute prägt das architektonische Erbe der Vergangenheit das Erscheinungsbild der Insel nachhaltig: ein pittoreskes Ensemble römisch-klassizistischer Prägung mit Stilanleihen aus Italien und Frankreich.[627] Skeppsholm hat ganz unterschiedliche Seiten mit einem abwechslungsreichen Panorama: Die Ostseite fällt flach zum Wasser hin ab, hier beherrschen die aus Holz und roten Ziegeln gefertigten Zweckbauten der Hafenanlage und des Schiffshofs das Bild. Pittoresker ist die dem *Kungliga Slottet* auf Gamla Stan zugewendete Westseite gestaltet. Repräsentative Marinegebäude ragen aus dem im ausgehenden 18. Jahrhundert angelegten Park nach englischem Vorbild in die Höhe. Die Silhouette der Insel wird weithin sichtbar

[625] Siehe hierzu Kap. C.II.1.
[626] Siehe WILLERT 2002, S. 164-167, hier S. 165.
[627] Zu Skeppsholmens Geschichte und Architektur siehe ebd. (Anm. 270); HULTIN/JOHANNSSON/MÅRTELIUS 1998, S. 127 (Nr. 34 Östasiatiska Museet), S. 132 (Nr. 60 Skeppsholmskyrkan), S. 133 (Nr. 61 Amiralitätshuset), S. 134 (Nr. 64 Skeppsholmsbron), S. 159 (Nr. 370 Moderna Museet + Arkitekturmuseet); MONEO/MÅRTELIUS 1998, S. 85f.

von der als Garnisonskirche auf der höchsten Erhebung des felsigen Eilands errichteten *Skeppsholmskyrkan* (1824–1842) dominiert. Der schwedische Architekt Frederik Blom ließ sich vom römischen Pantheon inspirieren und entwarf einen streng symmetrischen Zentralbau. Nach den Plänen von Blom entstanden weitere bedeutende Militärbauten auf der Insel: das im Stil der holländischen Renaissance ausgeführte *Amiralitetshuset* (Admiralitätshaus, 1844–1846) am Westufer und in unmittelbarer Nähe zur *Skeppsholmskyrkan* die ehemalige *Exercisscolan* (Exerzierschule, 1851–1853, Erweiterung 1876–1881 von Viktor Ringheim) über T-förmigem Grundriss als neoklassizistische Hallenarchitektur.

Dieses architektonische Ensemble mitsamt der Insel war Ende der 1950er-Jahre vakant geworden, das Militär hatte Skeppsholm verlassen. Nach und nach verloren die Marinebauten ihren martialischen Charakter und wurden zu Quartieren für Museen, die Königliche Akademie für Visuelle Kunst und einige Theater. In kurzer Zeit war aus dem Militärareal auf Skeppsholm ein attraktives kulturelles Zentrum Stockholms geworden, in das schon frühzeitig die beiden Museen etabliert wurden, die viel später dann Moneos neuem Architekturkomplex zugeordnet wurden. Das *Moderna Museet*, aus der Abteilung für moderne Malerei und Plastik des gegenüber liegenden *Nationalmuseum* hervorgegangen, erhielt bereits 1958 durch den Architekten Per-Olof Olsson in Bloms alter *Exercisscolan* eine erste Fassung. Eine architektonisch und museal bedeutende Modifikation entstand 1975 durch einen quaderförmigen Erweiterungspavillon, der an die Nordflanke der renovierten Übungshalle hinzugefügt wurde, um das 1971 gegründete und 1973 institutionell im *Moderna Museet* aufgegangene *Fotografiska Museet* adäquat auszustatten.

Das *Arkitekturmuseet*[628], eine Einrichtung des 1962 vom »Svenska arkitekters riksförbund« (Schwedischen Architektenbund/SAR) als »Stiftelsen Sveriges Arkitekturmuseet« (Stiftung Architekturmuseum von Schweden) gegründet und erst 1978 unter staatliche Trägerschaft gestellt, erhielt in dem in unmittelbarer Nachbarschaft zur *Exercisscolan* und dem darin befindlichen *Moderna Museet* liegenden einstigen Seekartenwerk, dem *Sjökarteverket*, das zwischen 1870 und 1871 von Viktor Ringheim als kompakter, dreigeschossiger Körper erbaut und 1910 um drei Fensterachsen erweitert worden war, in den Erdgeschossräumen seine erste räumliche Hülle.

Nachdem Per-Olof Olsson die alte *Exercisscolan* erfolgreich zum Ausstellungshaus für das *Moderna Museet* umgebaut hatte, erhielt er auch den Auftrag, das auf dem höchsten Punkt der Felsschäre gelegene *Tyghuset*, eines der ältesten und markantesten Bauwerke der Insel, zum *Östasiatiska Museet* umzubauen. Wegen seiner ursprünglichen Funktion als Seilerei weist der wuchtige, ockergelb verputzte Riegel ein extrem gestrecktes, oblonges Bauvolumen auf. Nach den fast obligatorischen Bränden, Wiederauf- und Umbauten diente

[628] Zur Geschichte des *Arkitekturmuseet* siehe einführend: MONEO/MÅRTELIUS 1998, S. 7f.

das inzwischen erweiterte und aufgestockte Gebäude seit 1720 als Arsenal.[629] Schließlich und endlich wurde aus der ursprünglichen Manufaktur ein modernes Museum in eindrucksvollem historischem Gewand und das *Tyghuset* erhielt 1963 im Rahmen der kulturellen Umnutzung mehrerer Marinegebäude als *Östasiatiska Museet* seine heutige museale Funktion.[630]

E.I.2.2 Entstehungsgeschichte der Museen

Zwar wurde unter dem Eindruck der Folkwang-Idee von Karl Ernst Osthaus für ein Museum in Hagen und den Ideen Kandinskys und Malewitschs für ein Museum der modernen Kunst in Moskau seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch in Schweden über die Gründung eines Museums für moderne Kunst diskutiert, aber erst Anfang der 1950er-Jahre wurden durch den damaligen Generaldirektor des *Nationalmuseum*, Otte Sköld, diese Diskussion wieder in Gang gesetzt. Viele Jahrzehnte hatte sich die Gegenwartskunst mit einem Saal und einigen kleinen Kabinetten im zweiten Stock des *Nationalmuseum* begnügen müssen, nun sollte der Bestand des schwedischen *Nationalmuseum* an nordischer und internationaler Kunst nach 1909 endlich ein eigenes Gebäude bekommen.

Pontus Hultén[631] erhielt vom damaligen Leiter der modernen Abteilung im *Nationalmuseum*, Folke Holmér, den Auftrag, den Inhalt und die Aufgaben eines Modernen Museums zu definieren. Um seine vagen Ideen vom Gebäude und seiner Lage zu veranschaulichen, konzipierte Hultén das Ganze noch in der *Liljevalchs Konsthall* auf Djurgården. Doch dem mit der Baudirektion um ein geeignetes Gebäude verhandelnden Otte Sköld erschien das T-förmige Gebäude des Exerzierhauses auf Skeppsholmen am meisten geeignet.[632] Nach der schnellen Einigung mit der Baudirektion konnte für die Renovierung und Umbauten unter der Leitung des Architekten Per-Olof Olsson auf das Geld zurück gegriffen werden, das die Mäzenin Emma Spitzer bereits in den 1930er-Jahren für die Errichtung eines Museums gestiftete hatte.

Das triste Dasein der modernen Kunst im *Nationalmuseum* fand 1958 mit der Gründung des *Moderna Museet* und dem Umzug der Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst in die eigens für Museumszwecke wiederhergestellte Exerzierhalle auf der Insel Skeppsholmen (Schiffsinsel), nur knapp einen Kilometer vom *Nationalmuseum* entfernt, ein glückliches, wenn auch vorläufiges Ende. Am 9. Mai 1958 fand die feierliche Eröffnung des Museumsgebäudes statt, nachdem in einigen Räumen schon während der Bauarbeiten die erste Ausstellung stattgefunden hatte. »[D]as geplante

[629] WILLERT 2002, S. 167: »Sein Wiederaufbau als Stall (drabantstall) für die Pferde von König Karl XII. (1697-1718) fand 1699/1700 unter der Leitung des königlichen Architekten und Baumeisters Nicodemus Tessin d. J. statt.«
[630] Zum letzten Abschnitt siehe WILLERT 2002, S. 164-167.
[631] Pontus Hultén war der Direktor des *Moderna Museet* von 1959 bis 1973.
[632] Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 10f. Das Gebäude wies Bauabschnitte auf, die noch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammten. »Das Exerzierhaus hatte eine gute Lage, es bot große, luftige Säle, wobei sich besonders der erste Raum, die Eingangshalle, durch ungewöhnlich ideale Proportionen auszeichnete. Das Gebäude befand sich jedoch in ziemlich schlechtem Zustand.«

Museum [rückte] mit einem Schlag in das Bewusstsein der Stockholmer […]. Es war eine enorme Chance, auf diese Weise ein Museum vorstellen zu können, noch ehe es eigentlich existierte.«[633] Die Sammlung internationaler Kunst der klassischen Moderne konnte in dem Zeitraum von den 1960er- bis 80er-Jahren enorm expandieren, damals war die Sammlung im *Moderna Museet* noch eine der ersten mit Kunst des 20. Jahrhunderts in der Museumswelt überhaupt. Im ausgehenden zweiten Jahrtausend umfasste die Sammlung des Museums über 5 000 Gemälde, Plastiken, Installationen, Video- und Künstlerfilme, an die 25 000 Aquarelle, Zeichnungen und Grafiken und über 100 000 Fotografien. Zum einen besitzt das Haus die Werke international renommierter Vertreter aller bedeutenden Stilrichtungen seit der klassischen Moderne, zum anderen die wichtigste Kollektion neuerer schwedischer Kunst.[634]

Im Gegensatz zum *Moderna Museet* ist das *Arkitekturmuseet* der Initiative der Nationalen Gesellschaft schwedischer Architekten (SAR) zu verdanken, die im Jahr 1962 die Stiftung für ein Schwedisches Museum für Architektur (Svenska Arkitekturmuseet) errichteten. Die Intention der Architekten war erst einmal pragmatisch auf ihre Tätigkeit ausgerichtet; das Museum sollte Architekturzeichnungen sammeln und aufbewahren, Informationen über zeitgenössische schwedische Architektur verbreiten und in die gesellschaftliche Diskussion zur Architektur und Baupolitik eingreifen. Mitte der 1960er-Jahre zog das Museum nach Skeppsholmen und ein Jahrzehnt später, im Jahr 1978, wurde die Stiftung in ein von der Regierung finanziertes staatliches Museum umgewandelt: Damit konnte das Arbeitsspektrum des Museums erheblich erweitert werden, um Architektur und Konstruktionen, Planungen und Forschungsergebnisse zu sammeln und insbesondere kontinuierliche Forschungen für die urbane Umwelt im Kontext gesellschaftlicher und sozialer Planungen zu betreiben. So entstand im Laufe dieser Entwicklung das heutige *Arkitekturmuseet*, eine einzigartige Institution mit einer der weltweit größten Kollektionen an Entwurfszeichnungen und Architekturfotografien. Die Objekte der Sammlung, zu denen über eine Million Architekturzeichnungen, eine halbe Million Fotografien, mehr als 1 000 Modelle und Objekte und etwa 25 000 Bücher zählen, stammen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und ein großer Teil des Materials vor allem aus dem 20. Jahrhundert.[635]

Die erfolgreiche Geschichte des *Moderna Museet* in Stockholm begann mit der Idee, welchen Stellenwert die amerikanische Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg hatte und noch bekommen würde. Pontus Hultén, der erste Direktor und geistige Vater des Museums, pflegte intensive Beziehungen sowohl zu den großen Museen der Welt, wie zum *MoMA The Museum of Modern Art* in New York, zur *Tate Gallery* in London oder zum *Museum*

---

[633] Ebd., S. 11, hier finden sich weitere Details

[634] Das *Moderna Museet* ist das einzige (staatliche) nationale Museum, das den Auftrag hat, schwedische Kunst des 20. Jahrhunderts und zeitgenössische schwedische Kunst zu sammeln. Siehe WILLERT 2002, S. 163f.: »Sie vereint Werke von in Mitteleuropa kaum bekannten schwedischen Künstlern wie Nils von Darel, Sven Erixson oder dem Munch-Schüler Ragnar Sandberg. Eine Besonderheit des Sammlungsfundus stellen ferner die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in impressionistischer Tupftechnik entstandenen Ölstudien des Dramatikers August Strindberg dar.«

[635] Siehe dazu MONEO/MÅRTELIUS 1998, S. 7.

Ludwig in Köln, als auch zu den führenden Protagonisten der Gegenwartskunst, wie Claes Oldenburg, George Segal, Josef Beuys und Robert Rauschenberg. Diese intensive Partnerschaft mit den Institutionen und mit den Künstlern direkt ermöglichten es Hultén, eine der weltweit attraktivsten Sammlungen moderner Kunst in Stockholm aufzubauen.[636] Die Zeit von 1958 bis 1973, in der Pontus Hultén das *Moderna Museet* leitete, war überhaupt eine expansive und experimentierfreudige Phase in der Museumsgeschichte: amerikanische und europäische Künstler, Warhol, Rauschenberg und Duchamp waren zur Eröffnung der spektakulären Ausstellungen anwesend und trugen ihren Part zum Image eines international bedeutenden Museums bei.

»Die Grundeinstellung war, daß die Welt wie auch der Mensch grenzenlose Möglichkeiten haben und die meisten noch ungeprüft vor uns liegen. Jede Tendenz zu einem Akademismus oder einer Überbewertung der Strukturen des Museums gegenüber den Überlegungen des Künstlers sollte sorgfältig vermieden werden.«[637]

Der schwedische Kunsthistoriker Pontus Hultén zählte zu den ersten renommierten Experten aus der Museumswelt, die die Überwindung der konventionellen Vorstellungen von einem Museum propagierten:

»Die radikalen Experimente von Avantgardisten – Dadaisten, Surrealisten, Marcel Duchamp – sorgten für ein Andauern des schrittweisen Wandels in der Konzeption und den Grenzen der Kunstwerke und brachten damit gleichzeitig Probleme für die traditionellen Museumsräume mit sich.«

Es wurden neue Räume und Formen verlangt, um die ›neuen Kunstwerke‹ aufzunehmen.[638]

Beide Institutionen, das *Moderna Museet* und das *Arkitekturmuseet* in alten Marinegebäuden untergebracht, die um die Mitte des 20. Jahrhunderts für museale Nutzungszwecke umgestaltet worden waren, hatten mit der Präsentation der modernen Kunst immer größere Probleme. Daran änderte auch der moderne Annexbau für die alte Exerzierhalle durch den Architekten Per-Olof Olsson von 1974 für das *Fotografiska Museet* nur wenig. Das Engagement und die geschickte Sammlungspolitik und die Aufsehen erregenden Performances zur zeitgenössischen Kunst ließen das *Moderna Museet* bereits in den 1960er-Jahren zu »einer führenden europäischen Adresse seiner Art« avancieren.[639] So eine bedeutende Sammlung zeitgenössischer Kunst mit internationalem Renommee erzeugte dann auch die Legitimation und den notwendigen Druck, um einen Neubau für das *Moderna Museet* zu fordern und durchzusetzen.

15. Mai 1990 wurde ein begrenzter Architekturwettbewerb ausgeschrieben, zu dem zusätzlich zu den schwedischen, zwei nordische Architekten und drei ausländische Architekten eingeladen wurden. Rafael Moneo, der Spanier, gewann mit seinem Entwurf »Telemachos« den Wettbewerb und nach einigen kleinen Modifikationen und einem später

---

[636] Robert Rauschenbergs Monogramm (1955–1959) gelangte damals ebenso in die Sammlung des Moderna Museet wie Ready-mades von Marcel Duchamps. Siehe Hultén in Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 11-19; ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998, S. 8.

[637] Springfeldt in Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 31.

[638] MONTANER/OLIVERAS 1987, S. 12.

[639] Zur Geschichte des *Moderna Museet*, seinen Ausstellungen und seiner Sammlungspolitik siehe Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 9-25.

konzipierten Annexbau für das *Arkitekturmuseet* stand das Projekt. Auf der höchsten Erhebung der felsigen Landschaft fanden zwischen 1994 und 1997 die Bauarbeiten statt und schufen ein (Kunst-)Museumsensemble mit einer Nutzungsfläche von 19 500 Quadratmeter. Die repräsentativste Sammlung moderner Kunst in ganz Skandinavien wird in modernen, lichten, eleganten Räumen präsentiert und der Neubau des *Arkitekturmuseet* präsentiert sich sogar als klassisch-nordischer Funktionalismus. Am 12. Februar des Jahres 1998, Stockholm war Europäische Kulturhauptstadt und das *Moderna Museet* feierte sein 40. Jubiläum, wurde das 450 Millionen Schwedische Kronen teuere Doppelmuseum natürlich nach altem schwedischem Ritual vom Königpaar eröffnet.

Kontrastierend, falls die Schweden es überhaupt als Kontrast empfinden, zeigte das *Moderna Museet* die Eröffnungsausstellung »WUNDEN« zum Thema Demokratie und Befreiung in der zeitgenössischen Kunst. Mit Werken von sechzig namhaften europäischen und amerikanischen Künstlern, wie Francis Bacon, Edward Kienholz, Andy Warhol, Eva Hesse, Reinhard Mucha, Miroslav Balka, Damien Hirst, Mona Hatoum und Vanessa Beecroft wollte der neue Museumsdirektor David Elliott[640] ein Fanal setzen. Anlässlich der zweitägigen Eröffnungsfeierlichkeiten wurden schwarze Postkarten mit den weißen Lettern: KNIFE – MIRROR –SPONGE gedruckt und verteilt, die das neue Museumskonzept verkünden sollten:

»First it should be like a sponge. In its duty of research it must suck up as much information as possible about the visual culture of our time and century […] The art of the whole world must be considered. […] Secondly it should be like a mirror, reflecting the range of work that is being made. […] Lastly, the Museum must be like a knife – cutting through falseness, pretension and time-wasting to the core of what is valuable.«[641]

E.I.2.3 Das Doppelmuseum der 1980er-Jahre – Planungs- und Baugeschichte

Kaum von der Marine verloren gegeben, wurde Skeppsholmen in der Mitte des 20. Jahrhunderts von der Kultur erobert und das Terrain zukünftigen Museen eines modernen Schwedens anheim gestellt. Doch schon im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts offenbarten sich solch gravierende klimatische und sicherheitstechnische Mängel, dass die alten, vor kaum zwei Jahrzehnten restaurierten Marinegebäude eine museologisch und konservatorisch adäquate Sicherung der stetig anwachsenden Sammlungen des *Moderna Museet* und *Arkitekturmuseet* nicht mehr gewährleisten konnten. Ein Raub von Kunstwerken durch das Dach des alten Ausstellungsgebäudes dramatisierte in der

[640] Elliot, der zuvor zusammen mit dem Schriftsteller und Kunstkritiker Pier Luigi Tazzi das *(Museum of) Modern Art Oxford* in Oxford leitete, sollte an die legendäre Phase von Hultén anknüpfen. Zu den (Kunst)Museums- und Kunstdebatten der 1990er Jahre siehe z. B. BÖRSCH-SUPAN 1993; NEWHOUSE 2005; SELWOOD 2002; BONNET/KOPP-SCHMIDT (Hg.) 1995; PLAMPER 1998; PRAT/RASSEM (Hg.) 1995; SCHMIRBER/MAI 1994; BREDEKAMP 1993; REDER 1991; KORFF/ROTH (Hg.) 1990; SCHNEEDER (Hg.) 1999; SEDLMAYR 1996; Fliedl (Hg.) 2000; DAMUS 2000; Günter/John 2000; GOMBRICH 1993; REIßER/WOLF 2003; BROCK 2002; KLEIN 1990; Erber-Groiß 1992; KLEIN/BACHMAYER 1981.

[641] Elliott in: ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998, S. 9; vgl. *Bauwelt*, 1998, Nr. 14, S. 768-775, S. 768: »Wie ein Messer werde das neue Museum Prätention und Falschheit vom Eigentlichen trennen. Wie ein Spiegel werde es den Gehalt der Kunstwerke deutlich machen. Wie ein Schwamm schließlich werde es Weltkultur in sich aufsaugen.«.

Öffentlichkeit die Situation noch um ein Vielfaches und der Ruf nach schnellem Handeln wurde laut. In den ausgehenden 1980er-Jahren wurde dann der Beschluss gefasst, beide Institutionen in einem neuen zeitgemäßen Museumsensemble unterzubringen.

Die 80er-Jahre des 20. Jahrhunderts waren weltweit das Jahrzehnt der Museumsneubauten: in vielen größeren Städten entstanden neue Kunstmuseen, die sich in ihren aggressiven Formen, teuren Materialien und gigantischen Dimensionen gegenseitig in einem globalen Konkurrenzkampf zu übertreffen suchten. Eine Entwicklung, die mit schwedischer Gelassenheit zwar zur Kenntnis genommen, aber auch ganz strikt abgelehnt wurde. In diese schwedische Reaktion auf die weltweite Entwicklung der Museumsarchitektur reiht sich auch Olle Granaths, der Leiter des *Moderna Museet* von 1979 bis 1989, ein und legte ein bescheidenes und zugleich kostenmäßig realistisches Bauprogramm vor, das die erste Ausformulierung einer Idee von dem zukünftigen Museum und die konzeptionelle Basis für den neuen Museumskomplex war. Es stellte die »Aspekte einer optimalen Kunstpräsentation gegenüber exaltiertem Selbstdarstellungsdrang in den Vordergrund«[642]. Als Referenzmodell für die Architektur des neuen *Moderna Museet* diente, wie seit den Anfängen im 19. Jahrhundert immer mal wiederkehrend, das altbewährte, in seiner langjährigen Praxis optimierte Künstleratelier: gutes Tageslicht, einfache Materialien, menschliche Proportionen. Dass das auf viele Besucher öde und langweilig wirkende Grau die optimale Farbe für den Boden eines Museums ist, basiert natürlich nicht nur auf den Erfahrungen ungezählter Künstler; nicht nur Matisse stellte fest, dass die Lichtreflexe auf grauem Boden den Wänden und damit auch den Bildern und Skulpturen so wenig Farbe wie möglich verleihen. Mit so einem leicht verständlichen und doch immer wieder ignorierten Basiswissen ausgestattet, wurde unter dem damals zuständigen Minister Bengt Göransson beschlossen, einen Architekturwettbewerb für schwedische Architekten auszuschreiben, »um festzustellen, welche Möglichkeiten für die Gestaltung des Bauprogramms bestanden«.[643] Für ein neues Moderna Museet engagierte sich auch die Malerin Eddie Figge, als schwedische Avantgardistin der Informellen Kunst in den 1940er-Jahren durchaus nicht ganz altruistisch, indem sie im Jahre 1988 eine von Kunstinteressierten aus allen Gesellschaftsschichten getragene Stiftung gründete, um für ein zukünftiges *Moderna Museet* zu werben und die dafür notwendigen finanziellen Mittel zu beschaffen.[644]

[642] WILLERT 2002, S. 168.
[643] Springfeldt in Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 32.
[644] Vgl. zum letzten Abschnitt ebd., S. 31-34, besonders S. 32; WILLERT 2002, S. 167f.

Im Jahre 1990 schrieb die Byggnadsstyrelse, das schwedische Bauamt, im Konsens mit allen involvierten Institutionen[645] einen auf schwedische Architekten beschränkten Wettbewerb für die Gestaltung des neuen Komplexes der Museen für Moderne Kunst und Architektur auf der Insel Skeppsholmen in Stockholm aus. Mit den Mitteln der zwei Jahre zuvor gegründeten Eddie Figges Stiftung konnte der Wettbewerb um fünf Entwürfe von internationalen berühmten Architekten mit sehr unterschiedlichen Handschriften erweitert werden: Tadao Ando aus Japan, Frank O. Gehry aus den USA (nicht teilgenommen), Kristian Gullichsen aus Finnland, Jørn Utzon aus Dänemark und Rafael Moneo aus Spanien und der kleine aber feine Unterschied sollte nicht unbemerkt bleiben: »tre utomnordiska och två nordiska arkitekter« wurden gebeten, ein Kunstmuseum zu entwerfen.[646] Die Bedeutung eines neuen *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* wurde in der Dokumentation des schwedischen Architektenverbandes (SAR) als »ein kulturelles Ereignis von großer Bedeutung für Stockholm und damit für das Ganze Land bezeichnet«.[647]

Die opulente Ausschreibung des Architekturwettbewerbs umfasste dreißig Seiten und präsentierte sich auf dem Einband ganz selbstbewusst mit herausragenden Kunstwerken aus den Sammlungen beider Museen. Die Ausschreibung gliederte sich in sieben Kapitel: (1.) Einladung, (2.) Hintergrund des Wettbewerbs, (3.) Philosophie der Museumsleitung, (4.) Skeppsholmen, (5.) Wettbewerbsaufgabe, (6.) Wettbewerbsgebiet, (7.) Wettbewerbsbedingungen.[648]

Im zweiten Kapitel wird darauf hingewiesen, dass beide Museen bereits auf der Insel gut etabliert sind, aber die räumlichen Bedingungen der historischen Bausubstanz gravierende Mängel offenbarten. Die Ausschreibung sollte beiden Museen neue und zweckmäßige Räumlichkeiten bringen, wobei die Räume in der Exerzierhalle mit dem hinzugekommenen Annex (aus den 70er-Jahren), in denen das *Moderna Museet* damals untergebracht war, genutzt werden konnten.

Unter der Überschrift »Philosophie der Museumsleitung« werden im dritten Kapitel aus dieser Sicht noch einmal die Bedeutung der Museen und deren Sammlungen auf der Insel hervorgehoben, sowie die Signifikanz der optimalen Präsentation von Kunstwerken.

---

[645] Beteiligte Institutionen der am 15. Mai 1990 veröffentlichten Wettbewerbsausschreibung: staatlichen Kunstmuseen (Statens konstmuseer), Architekturmuseum (Arkitekturmuseet), SARs (= Svenska Arkitekters Riksförbund) Wettbewerbsausschuss

[646] Stockholm, ModMusA, F 5:14: NYA MM: Arkitekttävlingen, »arkitekttävling för Moderna Museet och Arkitekturmuseet, skeppsholmen, stockholm, 1990«, S. 3 (Dt. Übers. d. Verf.: »drei außernordische und zwei nordische Architekten«); Zu dem Wettbewerb siehe auch: SAR:s Dokumentation: Arkitektur Tävlingar, Nr. 11 1991 (Stockholm, ModMusA); Jorge Sainz: La isla y el fiordo. Nuevos museos en Estocolmo: el concurso; in: ArqV, 1991, Nr. 18, S. 26 f.; BD, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20; *Bauwelt*, 1998, Nr. 14, S. 768-775, S. 769; WILLERT 2002, S. 168-173.

[647] SAR:s Dokumentation: Arkitektur Tävlingar, Nr. 11,1991, S. 3 (Orig.-Zit.: »A new museum for modern art and architecture is a cultural event of great importance for Stockholm and, indeed, the whole of the country.«).

[648] Siehe Stockholm, ModMusA, F 5:14: NYA MM: Arkitekttävlingen, »arkitekttävling för Moderna Museet och Arkitekturmuseet, skeppsholmen, stockholm, 1990«.

Auf die Rolle des Lichts wird emphatisch hingewiesen[649]: »Vorbilder für den klar definierten Raum mit einem schönen und zweckmäßigen Licht kann man in den guten Künstlerateliers finden«[650] Vollends im Kontrast zur zeitgenössischen Architekturentwicklung erscheint dann eine, wenn auch zurückhaltend formulierte, Empfehlung, dass es vorteilhafter sein kann, wenn das Gebäude für die Moderne Kunst von einer zurückhaltenden Intensität gekennzeichnet ist.[651] Und interessant ist auch die vage Formulierung, dass dem Museum eine klare Form im Stadtbild gegeben werden müsse. Ganz utilitaristisch erscheint dagegen das Kriterium für die Materialwahl zu sein: die angestrebten Besucherzahlen. Die simple Interpretation könnte dann mit der Haltbarkeit des Materials in Relation zur Anzahl der Besucher erledigt werden. Doch auch hier bleibt durchaus noch eine, fast schon postmodern zu nennende, Alternative: umso wertvoller das Material scheint, desto mehr Besucher sollten zu erwarten sein.

In dem vierten Kapitel »Skeppsholmen« wird unter der Überschrift »Skeppsholmen als Reichsinteresse« des Abschnitts (1) auf die weitreichende historische Dimension für ganz Schweden eingegangen: »Skeppsholmen ist von großer Bedeutung für Stockholms Stadtbild mit vielen individuellen Gebäuden von großem kulturhistorischem Wert und gehört zu einem wichtigen Teil in ein Kulturmilieu von Reichsinteresse. «[652] In einer kurzen Aufzählung folgt als »wichtiger Charakterzug […]« (2) der Insel: die Parklandschaft; die Bebauung, vorhandene Architekturen, die Silhouette, das Werftgebiet. Und alles ist immanenter Bestandteil (3) der Geschichte »Från kunglig lustholme till dagens kulturö« (Von der königlichen Lustinsel zur gegenwärtigen Kulturinsel).

Im »Programm für das *Moderna Museet* «, der im fünften Kapitel aufgeführten Wettbewerbsaufgabe im engeren Sinne, werden die utilitaristischen Forderungen erst einmal zum Nonplusultra erklärt: »Entscheidend für die Funktion des Museums ist, dass die Räumlichkeiten höchsten internationalen Kunstmuseumsstandards angepasst werden, was Klima, Licht und Sicherheit betrifft.«[653] Auf die übergeordnete Struktur der Museen wird im Programm für das *Arkitekturmuseet* mit einem Verbindungsschema (Sambandsschema) eingegangen, dass das Verhältnis beider Institutionen verdeutlicht: zwei autonome Institutionen unter einem Dach vereint, mit einem gemeinsamen Foyer, aber getrennten Buchladen, Café, Restaurant, Hörsaal, Werkstätten, Bibliothek, Archiv. Über die Hälfte der gesamten Fläche waren für interne Museumseinrichtungen und

---

[649] Ebd., S. 5: »I detta rum spelar också ljuset en viktig roll. På Stockholms breddgrad är det viktigt att man har en bra och diskret blandning av dagsljus och konstljus som tillåter det senare att, vid den ofta tidiga skymningen, ta över belysningen av konsten. Sommaren med sitt intensiva solljus, delvis beroende av närheten till vattnet, gör det dock nödvändigt att på indirekta vägar leda in dagsljuset i museet. I det gallerier som avses visa fotografi och konst på papper, liksom i stora delar av Arkitekturmuseet, är det endast ett dämpat konstljus som kann komma ifråga.«

[650] Ebd. (Orig.-Zit.: »Förebilder för det klart definierade rummet med ett vackert och ändamålsenligt ljus kan man finna i de goda konstnärsateljéerna.«).

[651] Ebd.

[652] Ebd., S. 6 (Orig.-Zit.: »Skeppsholmen är av största betydelse för Stockholms stadsbild med många enskilda byggnader av stort kulturhistoriskt värde och ingår som en viktig del i en kulturmiljö av riksintresse.«).

[653] Ebd., S. 13 (Orig.-Zit.: »Avgörande för museets funktion är att lokalerna anpassas till högsta internationella konstmuseistandard vad beträffar klimat, ljus och säkerhet.«).

sekundäre Publikumsareale vorgesehen.[654] Der Schutz des Fluidums der kleinen Insel hatte Priorität auch vor dem städtischen Verkehr und die Bauherren sahen ausschließlich Parkplätze für Personal und Behinderte vor.[655]

Das besondere Maß an Freiheit für die Architekten wird im Kapitel 6, unter der Überschrift »Tävlingsområdet« (Wettbewerbsgebiet) trotz detaillierter Vorgaben für das Bauvorhaben bei der Wahl des Standorts und dem Erhalt oder Abriss vorhandener Gebäude deutlich. Im Laufe der ereignisreichen Baugeschichte waren auf der Insel auch viele kleinere historische Gebäude auf der unregelmäßigen und von zahlreichen Höhenunterschieden bestimmten Fläche verteilt worden (Abb. 111, 112). Das neue Museumsgebäude sollte sich auf dem zur Wasserlinie hin stetig abfallenden Gelände um den ehemaligen Schiffshof im Nordosten befinden. Die Silhouette des Wettbewerbsareals auf dem Gipfel des Berges wird vom Giebel der *Exercisscolan*, dem sich in Richtung Westen anschließenden langen horizontal lagernden Baukörper des *Tyghuset*, dem ehemaligen Arsenal, und der Kuppel der *Skeppsholmskyrkan* geprägt. Ganz selbstverständlich bildet der Zentralbau der *Skeppsholmskyrkan* das architektonische und symbolische Zentrum der Insel. Kaum erwähnenswert ist dann noch der Wunsch der Bauherren, dem zukünftigen Museumsgebäude eine würdevolle Form zu geben, in dem sich auch seine Funktion und der speziell innewohnende Charakter ausdrückten.

Gleich mehrmals, fast schon beschwörend, wurde im Ausschreibungstext der Stellenwert des neuen Gebäudes innerhalb des architektonischen Ensembles Skeppsholmens und innerhalb der Museumsarchitektur in Stockholm unterstrichen: Ein neues Museumsensemble an der östlichen Seite von Skeppsholmen wird das imposante Erscheinungsbild und die Landschaft um die Ladugårdslandsviken Bucht beeinflussen. Es sollte ähnlich wie die großen Museumsgebäude, des *Nordiska Museet* und des *Vasamuseet*, auf dem gegenüberliegenden Ufer der Bucht gut mit der Allee Strandvägen und dem Galär Park harmonieren, sowohl die außergewöhnliche Inselsituation als auch eine überzeugende Fernwirkung berücksichtigen.[656]

Reaktionen auf die eingereichten Entwürfe

Bis zum 30. November 1990 wurden über 200 Wettbewerbsvorschläge[657] beim Byggnadsstyrelse eingereicht, die nach der Bekanntgabe der Preisträger am 22. März 1991 in einer großen Ausstellung in den alten Räumlichkeiten des *Moderna Museet* für drei Monate ausgestellt wurden. Die 9-köpfige Jury, die sich aus sechs Architekten[658], zwei

[654] Ebd., S. 16.
[655] Ebd., S. 18.
[656] Siehe dazu SAR:s Dokumentation: Arkitektur Tävlingar, Nr. 11,1991, S. 5.
[657] Die Zahl der Wettbewerbsvorschläge schwankt etwas: Springfeldt benennt 206, siehe Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 32; in der SAR Dokumentation, S. 51 wird die Zahl 205 genannt; Stockholm, ModMusA, F 5:11, in einer Pressemitteilung der Jury heißt es: »Av de 270 arkitekter eller arkitektgrupper som löste ut ett tävlingsunderlag inkom 209 med förslag. 205 godkändes.«; in derselben Akte steht in der Ankündigung der Ausstellung des *Arkitekturmuseet* »Hus för Konst och Byggnadskonst« (1991) etwas von 206 Vorschlägen; Elliott nennt sogar über 211 Entwürfe, ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998, S. 7.
[658] Lars Ag, Lennaart Kolte, Jöran Lindvall (Direktor des *Arkitekturmuseet*), Bengt Lindblad, Jan Gezelius, Boje Lundgaard.

Kunstmuseumsexperten, dem Generaldirektor der staatlichen Kunstmuseen und Direktor des *Nationalmuseum*, Olle Granath, und dem Direktor des *Moderna Museet*, Björn Springfeldt, und dem Repräsentanten für die Eddie Figges Stiftelse und gleichzeitig Rektor der Kunsthochschule, Professor Olle Kåks, zusammensetzte, suchte nach einem Entwurf, der sich »möglichst eng an den Gegebenheiten eines Künstlerateliers orientieren sollte«.[659] Die mit Spannung erwarteten Ergebnisse des Architekturwettbewerbes und die Preisträger wurden am 22. März 1991 bekannt gegeben und im selben Jahr erschien die Dokumentation des schwedischen Architektenverbandes.[660] Diese 52-seitige Publikation wiederholt noch einmal die Wettbewerbsbedingungen, um dann die 16 Entwürfe der Preisträger mit den dazugehörigen Jurygutachten vorzustellen und sie gibt auch die allgemeine Einschätzung des Wettbewerbes durch die Jury wieder.

Für die Jury gab es den generellen Trend, ein neues *Moderna Museet* ohne Rückgriff auf Vorhandenes, selbst ohne Nutzung des in den 1970ern entstandenen Annexbau der Exerzierhalle, zu entwerfen. Dabei zeigten die Architekten überraschende architektonische und speziell für den Museumsbau innovative Ideen, aber häufig mit solch einem expressiven Formenvokabular, sowohl im Inneren als auch in der äußeren Erscheinung, das ganz und gar der speziellen Atmosphäre von Skeppsholmen widersprach. Es zeichneten sich zwei Extreme ab: eine Gruppe von Entwürfen, deren monumentale Museumssolitäre die fragmentierte Topografie der Insel komplett ignorierten, und eine andere, die in ihrer Gliederung der Gebäudevolumen den Inselcharakter respektierten, wobei die Spannbreite wiederum von kleinteiligen aufgegliederten Bauensembles bis hin zu komplexen Einheiten reichte. Präferenzen wiesen die Entwürfe ebenfalls bei der Wahl des Standortes auf: Das Souterrain im Felsmassiv erschien einigen Architekten geeignet, das sichtbares Gesamtvolumen des Museums mehr oder weniger zu reduzieren. Andere platzierten das Museum unten an der Wasserkante des Östra Brobänken, entweder parallel zum Kai oder im rechten Winkel dazu. Das Gros der Wettbewerber wählte für das Museum »schlicht und ergreifend« den höchsten Punkt im abgesteckten Areal aus und selbstverständlich führten diese Entwürfe schon allein dadurch einen intensiveren Dialog mit der existierenden Architektur auf der Insel.

Doch über allen Entwürfen schwebte das Damoklesschwert, aufgehängt an der ursprünglichen Forderung, das neue Gebäude möglichst an den Gegebenheiten eines Künstlerateliers zu orientieren. Diese von der Jury niemals revidierte Priorität ließ sie nach Entwürfen suchen, die erst einmal derartigen Qualitäten genügten. Von den anonym präsentierten Vorschlägen kamen zwanzig in die engere Auswahl. Zu den Hauptkriterien der Jury bei der Bewertung der Entwürfe gehörte auch der respektvolle und sensible Umgang mit der einzigartigen Atmosphäre und der Silhouette der Insel. Außer der generell geforderten 20 000 Quadratmeter großen Nutzungsfläche für das moderne Gebäude wurden auch die Vorschläge für Eingangssituation, Foyer, Ausstellungsräume,

[659] Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 32.
[660] SAR:s Dokumentation: Arkitektur Tävlingar, Nr. 11, 1991.

Arbeitsräume, Transportwege, klimatische und sicherheitstechnische Aspekte detailliert geprüft und bewertet.

Der Entwurf mit dem Titel »Telemachos« hatte schon früh das Interesse der Jury erregt und stand bald im Mittelpunkt der Diskussionen: »optimale Platzierung auf dem höchsten Punkt der Insel, eine geschickte und ausgewogene Berücksichtigung der Tageslichtverhältnisse, sowie ein Grundriss mit abwechselnd angeordneten kleinen und größeren Sälen, die in mehrere, interessant gestaltete Kabinette aufgeteilt waren.«[661] Die Jury goutierte die Komposition, die dem Publikum die Freiheit gab, sich das gesamte Museum anzusehen, ohne jemals gezwungen zu sein, sich einem überwältigenden Ganzen ausgeliefert zu sehen. Der auch vorhandene Kritik am Entwurf wegen des fehlenden Tageslichtes in vielen Arbeitsräumen entgegnete der Maler Nils Gehlin (Nisse): »Das ist ja gerade das Geschenk des Spaniers an uns – daß man nicht gezwungen wird, in der Sonne zu arbeiten […]«.[662] Der Maler war einer der wenigen, die diesen Entwurf dem Spanier Rafael Moneo zuordneten und nicht wie viele vermuteten, von dem Dänen Jørn Utzon stammte.[663] Der Entwurf »Telemachos«[664] von Rafael Moneo erhielt schließlich von der Jury den ersten Preis in diesem Architekturwettbewerb und 500 000 Schwedische Kronen (Abb. 113). Zwei dritte Preise wurden den schwedischen Architektengruppen White Arkitekter AB aus Stockholm und Månsson Dahlback Arkitektkontor aus Lund zugesprochen.[665] Von den zusätzlich eingeladenen Architekten aus dem Ausland erhielt von der Jury nur noch der finnische Architekt Kristian Gullichsen eine Anerkennung. Ein Aufsehen erregendes Ensemble aus quader- und kreisförmigen Baublöcken, Tadao Andos »Nature Art Human Harmony«, wurde vom Publikum nominiert (Abb. 114).[666]

3. Preis: Entwurf »Murbräcka« von White Arkitekter (Karl Alexanderson, Anders Annerstedt, Anna Hjort, Per Wigow, Brigitta Leine), Stockholm

Der Entwurf zeichnete sich durch eine klare und nachvollziehbare Struktur aus (Abb. 115). Die Baukörper gruppieren sich um eine zentrale Promenade, die an der Westseite der Exerzierhalle beginnt und von dort aus im spitzen Winkel zum Nordostufer

[661] Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 32.
[662] Ebd., S. 33.
[663] Ebd., S. 32.
[664] Moneo ließ sich zu dem Kennwort von François Fénelons Roman „Les Aventures de Télémaque“ (17. Jh.) inspirieren. Wie Odysseus’ Sohn Telemachos, der in die Ferne auszog, um das Schicksal seines Vaters zu erkunden, behauptet sich sein Museum auf Skeppsholmen. Vgl. J. Mårtelius: Från tak till golv/ From Ceiling to Floor; in: R. Moneo. J. Mårtelius: Moderna Museet och Arkitekturmuseet i Stockholm/ Modern Museum and Swedish Museum of Architecture in Stockholm, 1998, S. 81-103, S. 84.
[665] Die 13 Anerkennungen mit je 50.000 Schwedische Kronen gingen an: Stadion Arkitekter AB, Stockholm (Liggande modell); Johan Ahnborg, Johan Gustafsson, Micael Normark, Stockholm (Refrängen gick rakt till mitt hjärta); K-Konsult Arkitekter (Norrljus); AA-Arkitektarbeten, Lund (Klassiskt varv); BO EK, Hägersten (Övergripande tillägg); Bengt Lindroos Arkitektkontor AB, Stockholm (Omgång); Gullichsen, Kairamo, Vormala Arkitekter, Helsingfors (Acceptera); AOS Arkitekter AB (Stilleben); Brunnberg & Forshed Arkitektkontor, Stockholm (Blick); Alexis Pontvik (Schack); Matti Sanaksenaho, Helsingfors (Jättegryta); Wingårdh & Wingårdh AB, Stockholm (Karin); Jonas Claeson, Jim Forsberg, Bromma/Solna (Fraxinus)
[666] Siehe zu den Entwurfsplänen und Modellfotografien der prämierten Projekte: SAR:s Dokumentation 11/1991, zu Ando S. 51. Eine Auswahl der Wettbewerbsvorschläge sind auch in nachfolgend genannten Zeitschriftenbänden publiziert: *Arquitectura Viva*, 1991, Nr. 18, S. 26f., S. 26; *Building Design*, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20, S. 20.

verläuft. Dadurch wird die Distanz zu den Kunstausstellungen, wie die Entfernungen zwischen den verschiedenen Teilen der Museen und der Verbindungsfunktionen kurz. Entlang dieses Weges schließen sich im Nordwesten zwei größere Baukörper des Moderna Museet an, die sich fast parallel zum Tyghuset ausrichten. Der zum Wasser hin gelegene Baublock ist aus zwei quaderförmigen Volumen zusammengesetzt und weist eine strenge Symmetrie im Grundriss und im äußeren Erscheinungsbild auf. Der dahinter liegende zum Inselinneren gelegene unregelmäßige Baukörper wird von zwei darüber hinausragenden Volumen, einem quaderförmigen und einem zylindrischen, dominiert. Auf der gegenüberliegenden Seite des zentralen Weges befindet sich in diesem Entwurf das Arkitekturmuseet. Ausgangspunkt war wiederum die Exerzierhalle, um die sich östlich, einen Garten umschreibend, kleine Bauten gruppieren. Die Architekten bezogen neben dem Exerziergebäude auch die davon östlich gelegene Kasern IV und der Annex der Västra Varvskansliet mit in ihren Entwurf ein. »The proposal's great qualities lie in the manner in which the museums' functional requirements and internal organization have been satisfied«, lobte die Jury das strukturelle Konzept des Entwurfs.[667]

Die Ästhetik von »Murbräcka« entfaltete sich vollends in einem raumgreifenden Konzept, das fast das gesamte Wettbewerbsareal ausschöpfte und bestehende Bauten und die Landschaft mit einbezog. Die grandiose Situation am Wasser ist mit einem zum Ufer hin abgetreppten Festplatz akzentuiert, von dem aus sich das fantastische Panorama der gegenüberliegenden Uferseite von Djurgården mit dem *Nordiska Museet* und dem *Vasamuseet* bietet. Doch gerade die ästhetischen Aspekte des dem Wasser zugewendeten, äußeren Erscheinungsbildes riefen die Kritik der Jury hervor. Die Proportionen der Baumassen passten sich dem abfallenden Gelände nicht an, sondern alle drei quadratischen Bauvolumen waren an einer durchgehenden Horizontalen ausgerichtet. Das führte zu einem kompakten, visuell als Einheit empfundenen Volumen, das die Ostfassade monumental und erdrückend gegenüber der kleinteiligen Inselbebauung erscheinen ließ. Das Konzept für das *Arkitekturmuseet* war zwar interessant, aber die Komposition der kleinen Gebäude galt der Jury als »unacceptable«.

3. Preis: Entwurf »Aldebaran« von Månsson Dahlbäck Arkitektkontor (Marianne Dahlbäck, Goran Månsson), Lund

Ausgangspunkt dieses Entwurfes ist das Querhaus einer nur noch rudimentären Exerzierhalle, deren Langhaus zugunsten eines stark gliederten Neubaus eliminiert wurde (Abb. 116). Der Annex aus den 70er-Jahren, der in der Mehrzahl von den Wettbewerbteilnehmern für den Abriss vorgesehen wurde, wurde hier in den neuen Museumsbau integriert.[668] An ihn schließt sich im spitzen Winkel ein zweiter, im Vergleich zum Annex längerer und schmalerer, horizontal gestufter Baukörper, an dessen südöstlichem Ende ein Kubus konzipiert wurde, der wiederum Ausgangspunkt für parallel gelegene kleinere Galerieeinheiten ist. Die Galerieeinheiten, südlich zum Inselinneren

[667] SAR:s Dokumentation 11/1991, S. 14-17, hier S. 15.
[668] Vgl. WILLERT 2002, S. 172, die zu einem anderen Schluss kam.

ansteigende Hallen, gruppieren sich um den nach Süden offenen Museumsgarten. Obwohl das fragmentierte Gesamtvolumen und der gleichmäßige Rhythmus der Galerieeinheiten eine inhaltsreiche Architekturlandschaft suggerieren, führt die Konzentrierung mit einer Tendenz zur Zusammenballung der Baumassen wiederum zu einem, wenn auch nicht so von den Architekten im Konzept und Entwurf gewollten, Solitär, »dessen Bauglieder in Ausrichtung und Achsenbildung eine von vorhandenen städtischen und architektonischen Strukturen losgelöste und daher im urbanen Kontext befremdliche Eigendynamik entwickeln.«[669] Die Jury bescheinigte dem Entwurf zwar »great merit«, aber prinzipiell ist »The proposal's exterior […] difficult to understand because of the schematic presentation. The material and the general character deviates in a daring way from the remaining yellowplaster marine architecture whose pregnant forms are quite rightly left.«[670] Das war das Aus für renommierte schwedische Architekten mit großen Ambitionen, denn den nordischen Architekturwettbewerb um das *Vasamuseet* (1987-90) auf der gegenüber von Skeppsholmen gelegenen Halbinsel Djurgården konnte das Lunder Architektenduo Marianne Dahlbäck und Goran Månsson 1981 unter 384 Entwürfen noch für sich entscheiden.[671]

1. Preis: Entwurf »Telemachos« von José Rafael Moneo, Madrid (Spanien)

Auf der Basis einer realistischen Evaluation des Kontextes und der historischen Ausgewogenheit der örtlichen Verhältnisse, entwickelte Rafael Moneo ein ästhetisches Konzept, welches sich auf den Verzicht einer Aufsehen erregenden architektonischen Geste im Dialog mit den umgebenden Gebäuden und der Silhouette der Stadt gründet (Abb. 113, 117). Der wirkungsvollen Positionierung des Museumsensembles auf dem Areal galt die besondere Achtung mit Rücksicht auf die Proportionen der Insel und in dem Bewusstsein, dass das neue Gebäude die existierenden Gebäude und die Silhouette der Insel in jedem Falle beeinflussen würde. Skeppsholmen repräsentierte für Moneo »[…] one of the most significant chapters in this singular mixture of natural landscape and townscape that the city of Stockholm constitutes.«[672]. Auf der Felsenkrone, auf dem höchsten Punkt des Wettbewerbsareals, entlang der Nordwest-Südost-Achse und parallel zum *Tyghuset*, dem aus Seilerei und Arsenal hervorgegangenen *Östasiatiska Museet*, sollte sich das horizontal ausgerichtete Museum befinden. Nach Moneos Meinung ließ sich solch ein horizontales Gebäude »viel leichter mit der exquisiten und empfindsamen Architektur der Umgebung vermischen«.[673] Die ehemalige *Exercisscolan* sollte in seinem Konzept nun für

[669] WILLERT 2002, S. 172.
[670] SAR:s Dokumentation 11/1991, S. 18-21, hier S. 19.
[671] Zum Vasamuseet siehe z.B.: Marie Nordin Lidberg, Lotta Braathen, Johanna Selander, Michael Perlmutter: Arkitekturguide Stockholm / Guide to Stockholm Architecture, Stockholm 1997, S. 145 ff.
[672] Moneo in: SAR:s Dokumentation 11/1991, S. 10 (Dt. Übers. d. Verf.: »eines der am meisten signifikanten Kapitel in dieser singulären Mixtur von natürlicher Landschaft und Stadtbild, das die Stadt Stockholm auszeichnet«).
[673] Ebd., S. 11 (Orig.-Zit.: »[…] it can then blend more easily into the exquisite and sensitive architecture of the surroundings.«).

das *Arkitekturmuseet* die architektonische Hülle sein, der aus den 1970er-Jahren stammende Annex an der Exerzierhalle sollte jedoch abgerissen werden.

Das zum Meer hin abfallende und sich gleichzeitig zum Meer wie zu der auf der anderen Seite des Kanals gelegenen Stadt hin öffnende Gelände integriert Moneo in seinen Entwurf. Entlang eines 100 Meter langen Korridors, parallel zum Tyghuset, gruppieren sich nach einem strengen Ordnungsprinzip rechteckige Baueinheiten, die wiederum aus verschieden großen quadratischen Raumeinheiten gebildet werden. Moneo hebt die Monumentalität der Baumassen durch ihre Gliederung geschickt auf und von Osten wird eine lebendige Dachlandschaft, die innere Struktur des Museums andeutend, sichtbar, denn jedes pyramidale Dach mit Laterne bekrönt einen Ausstellungssaal. Drei Einheiten von Hallen und Kabinetten für die ständige Ausstellung und eine große in quaderförmige Einheiten aufgelöste Halle für Wechselausstellungen, die beliebig unterteilt werden kann, werden dem geforderten funktionalen Programm gerecht. An der höchsten und niedrigsten Stelle befinden sich die Eingänge: einer auf der höchsten Ebene des ehemaligen Exerziergeländes und einen weiteren auf der untersten Ebene, auf dem Uferniveau des Slupskjulsvägen. Zwischen dem Gipfel des Felsens und dem Ufer entstand ein vom Architekten als »Zwischenraum« belassener Bereich, den ganz präzise natürliche und artifizielle Umrisslinien, die den Wettbewerbsentwurf nachhaltig beeinflussten, charakterisieren.[674]

Ein fundamentaler Aspekt bei der Ausarbeitung des Entwurfs war für Moneo die gute Beleuchtung. In den gewählten quaderförmigen Ausstellungsräumen garantieren die pyramidalen Dächer gutes Licht und ein angemessene Höhe. Tageslicht sollte ausschließlich über die Laternen ins Innere der Ausstellungsräume dringen.[675] Zwischen den Ausstellungseinheiten waren vertikale Fensterbänder und entlang des Korridors ein langes horizontales Fensterband vorgesehen. Der Haupteingang, diskret beim Exerziergebäude, sollte in das gemeinsame Foyer mit Informationsecke führen, dem Besucher die Wahl überlassend, das *Moderna Museet* im Norden (Abb. 133) oder das *Arkitekturmuseet* im Süden (Abb. 132) zu besuchen oder geradeaus über eine Treppe zu den unteren Ebenen zu gelangen (Abb. 130, 137). Vom Foyer aus hätte der Besucher auch direkten Zugang zu der von einer gewissen Unabhängigkeit und Flexibilität charakterisierten Halle für temporär wechselnde Sonderausstellungen bekommen. Am Ende des Foyers in östlicher Richtung war das Restaurant mit einem fantastischen Panorama über die Stadt und die Schärenlandschaft geplant.

Die Jury lobte den: »[…] great sense of totality, full of character whose solid volumes support a lively landscape, and whose interior is marked by a clear, simple programme,

---

[674] Siehe CAPEZZUTO, in: LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 140-144, hier S. 141.

[675] Der Entwurf von 1990 zeigt keine sonstigen Öffnungen in den Ausstellungsräumen. Die nun vorhandenen drei Öffnungen innerhalb der Ausstellungsräume sind ein Zugeständnis des Architekten auf Drängen des damals neuen Direktors Elliott. Iris Müller Westermann (wissenschaftliche Mitarbeiterin im *Moderna Museet*), Interview mit d. Verf., August 2005.

changing and rhythmic passages and beautiful spaces [...].«[676], kritisierte jedoch den unscheinbar ausformulierten Haupteingang zwischen den Altbauten und auch die glatten, fensterlosen Fassaden der Ausstellungspavillons fanden keinen Beifall. Doch *summa summarum* honorierte die Jury den architektonischen Entwurf und die ästhetische Position des Spaniers Rafael Moneos, den fundamentalen Ideen in seinem Konzept folgend:

»Zwei Gedanken zum Neubau von Moderna Museet und Arkitekturmuseet auf Skeppsholmen. Zunächst möchte ich, daß das Bauwerk den zerrissenen Charakter der Landschaft teilt, die es umgibt. Alles ist hier diskontinuierlich und fragmentiert, als Folge der geographischen Verhältnisse der Insel. Dieser Absicht entsprechend, stehen die Räume des Museums für sich selbst und erzählen unabhängige, isolierte, autonome Episoden: Die Tatsache, daß das Dach die unter ihm liegenden Galerien mit Licht versorgt, ist, so glaube ich, der Schlüssel für das Verständnis der Architektur dieses Bauwerks.«[677]

E.I.2.5 Baugeschichte

Der Sieger des Architekturwettbewerbs, der Spanier José Rafael Moneo Vallés, wurde nach der Präsentation und öffentlichen Diskussion der prämierten Entwürfe im Jahr 1992 von dem Auftraggeber, dem weltweit unter der Bezeichnung National Property Board of Schweden bekannten Statens Fastighetsverk, gebeten, seinen Entwurf zu realisieren. Von diesem Zeitpunkt an konzentrierten sich Moneos Überlegungen sowohl dem Standort als auch den für den Bau eines modernen Museumsraums typischen Problemstellungen. Nachdem die Koordinaten der zu bebauenden Fläche genau festgelegt waren, folgten die planimetrische Entwurfszeichnungen, bei der Moneo zwei, für die überkommene Bausubstanz tiefgreifende Entscheidungen traf: den totalen Abriss des aus den Nachkriegsjahren stammenden Museumsbaus für das *Moderna Museet* und quasi als Kompensation die Integration des alten T-förmigen Baukörpers der *Exercisscolan* in seinen Entwurf. Ursprünglich war für das *Arkitekturmuseet* kein unabhängiges Gebäude geplant, aber bei der Arbeit am Projekt wurde der Flügel hinzugefügt, »der beinahe ein Zitat zeitgenössischer Architektur ist, eine Art Hommage an die schwedische Architektur der dreißiger und vierziger Jahre.«[678]

Nachdem Moneo mit seinem Büro den Entwurf überarbeitet hatte und auch das zusätzliche Gebäude, den Annexbau für das *Arkitekturmuseet*, seine endgültigen Konturen bekommen hatte, erfolgte am 31. August 1994 der erste feierliche Spatenstich in Anwesenheit der Kulturministerin Birgit Friggebo. Einen Monat später wurden 50 000 Kubikmeter Granit aus der felsigen Insel gesprengt, die notwendige Baufreiheit für das Fundament und die Untergeschosse des Neubaus schaffend. Die eigentliche, nun ganz

[676] C.C. Sullivan: Spanish hat-trick in Stockholm; in: Architectural Record, 1991, Nr. 1132, S. 4, zit. nach WILLERT 2002, S. 173; merkwürdigerweise findet sich das Zitat nicht in der SAR Dokumentation. ([Die Jury lobte] »… den großartigen Sinn für das charaktervolle Gesamtgefüge, dessen solide Volumina die Lebendigkeit der Landschaft betonen und dessen Inneres von einem klaren, einfachen Programm, von wechselnden und rhythmischen Passagen und von schönen Räumen gekennzeichnet ist. …«).

[677] Moneo in Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 35.

[678] Moneo, Interview, MACK 1999, S. 66: »Ich dachte auch, daß es einen schönen Kontrast bilden würde, und es gefiel mir, daß es jegliche Versuchung einer monumentalistischen Architektur vermeidet.«

konstruktive Bauausführung begann im darauf folgenden Jahr.[679] Das Büro von Moneo übernahm neben dem architektonischen Entwurf auch den Ausbau des Inneren und das Design des Mobiliars fast aller öffentlichen Bereiche des *Moderna Museet*, einschließlich der Ausgestaltung von Foyer, Galerien und Verkehrsflächen. Mit der Innenarchitektur und -ausstattung der Büros des *Moderna Museet* und des Annexes des *Arkitekturmuseet* wurde die schwedische Firma Nyréns Arkitektkontor beauftragt und dem Stockholmer Team Sandel Sandberg AB oblag die Gestaltung des Interieurs der alten *Exercisscolan*, in der sich zukünftig die Ausstellungssäle des *Arkitekturmuseet* befinden sollten. Bereits im September 1997 waren sämtliche Arbeiten an der groß angelegten Betonkonstruktion abgeschlossen, innerhalb von 3 Jahren wurden 8 500 Kubikmeter Beton und 700 Tonnen Armierungsstahl verbaut und 20 000 Quadratmeter Fußboden verlegt.[680] Auf 36 Meter langen und 18 Tonnen schweren Stahlträgern ruht das pyramidal geformte Dach. Diese fast völlig freitragende Konstruktion kann auf Pfeiler verzichten und schafft dadurch Platz und größtmögliche Flexibilität im Ausstellungsdesign.

Um die bedeutende Sammlung moderner Kunst, all die Picassos, Miros, Kandinskys, Rauschenbergs und Beuys, und solche Publikumsfavoriten wie Giorgio de Chiricos »Porträt des Vaters«, Constantin Brancusis »Ei«, Robert Rauschenbergs »langhaariger Ziegenbock mit alten Autoreifen« oder Yves Kleins »tiefblaues Viereck« über Generationen hinweg zu erhalten, wurden höchste Anforderungen an die Klimaanlage und Beleuchtung gestellt. »Die Temperatur darf nur um 2 Grad variieren und die Luftfeuchtigkeit muss konstant bei 55 % liegen. Um die Einhaltung solcher Werte zu garantieren, mussten äußerst aufwendige Versuchsmodelle« im Originalmaßstab »gebaut werden. Allein die technischen Ventilationsanlagen, [die auch] das Filtern der Außenluft und das Pumpen von Kühlwasser, Salzwasser mit einer Temperatur von 6 Grad C, in die Klimaanlage [übernehmen, beanspruchen bei der späteren Realisierung] eine Fläche von über 1700 Quadratmeter.«

Die »dekonstruktiven« Sprengungen in dem schwedischen Urberg garantierten dem Museum von vornherein eine erhöhte Sicherheit vor ungebetenen Gästen, der Kunstraub im alten *Moderna Museet* war noch längst nicht vergessen. Der Fahrstuhl, der 40 Quadratmeter misst und für eine Traglast von 10 Tonnen ausgelegt ist, hebt ganze Lastkraftwagen. Der neuralgische Punkt wurde so in das hermetisch verschlossene Museumsinnere verlegt.

Die Suche nach der bestmöglichen Beleuchtung mit gleichmäßigem und auch angenehmen Tageslicht sowohl für die Kunstwerke wie auch für die Betrachter wurde genauso aufwendig betrieben: ein Modell auf dem Dach der Technischen Hochschule in Stockholm simulierte einen Ausstellungssaal. Unter der Leitung des international renommierten amerikanischen Beleuchtungsexperten Paul Marantz wurden dort ein halbes Jahr lang verschiedene Beleuchtungsalternativen getestet und eine Vielzahl von Messdaten

[679] Siehe dazu Stockholm, ModMusA, F 5:14 (2), Fakta om nya Moderna Museet och nya Arkitektur Museet, 1995-08: Byggstart Moderna Museet; 1996-08: Byggstart Arkitektur Museet.
[680] MONEO/ MÅRTELIUS 1998, S. 13.

gesammelt und ausgewertet, um die optimale Wahl der Lichtzufuhr, Lampen und Leuchten zu treffen. Verständlicherweise wurde bei dieser Akkuratesse auch nicht übersehen, elektrische Anschlüsse und Leitungen so zu verlegen, dass sie an den Wänden der Ausstellungssäle nicht sichtbar sind und die ästhetische Wirkung der ausgestellten Kunstwerke in irgendeiner Weise tangieren könnten.

Das Fazit der von 1995 bis 1997 währenden Neu- und Umbauarbeiten war ein attraktives und höchsten Ansprüchen genügendes Doppelmuseum für moderne Kunst und Architektur auf der Stockholmer Insel Skeppsholmen mit einem 19 500 Qudartmeter großen Areal. Selbst ein schwedischer Zimmermann, wie Per Gustafsson, war von dem Entwurf beeindruckt: »Vieles ist sehr speziell bei diesem Auftrag«, und auch von einem großartigen Resultat war er überzeugt: »Mit Hilfe der modernsten Technik bauen wir ein Haus, das die Enkel meiner Enkel besuchen werden. Und wir tun es mitten in einem lebenden Geschichtsbuch von alten Häusern, unterirdischen Tunneln und Waffenarsenalen.«[681]

E.I.2.6 Baubeschreibung

Disposition und Anordnung der Bauvolumen

Auf das von den Auftraggebern verlangte Gebäude, das sich in seinem äußeren Erscheinungsbild in die historisch gewachsene Bebauung integriert und dabei trotzdem eine individuelle Identität behauptet und im Inneren die enorme Fläche von ca. 20 000 Quadratmetern zur Verfügung stellt, reagierte Rafael Moneo mit einem als Landschaft interpretierten Museumskomplex, dessen Dachlandschaft dem fragmentarisierten Charakter der Insel und der Stadt Stockholm entspricht.

Das Konzept basiert auf der Gliederung der kompakten Baumasse, in mehrere kleine, mehr oder weniger separierte Baueinheiten, die, obwohl direkt untereinander verbunden, distinkt in Form und Ausgestaltung geschieden sind. Deplazierter Monotonie begegnete MONEO innerhalb eines streng gehandhabten aber auch virtuos genutzten Rasters durch stereometrische Differenziertheit der Baueinheiten mit einem entsprechend klein gewählten Modul, harmonisch auf die kleinteilig proportionierte Bebauungszone abgestimmt.[682]

Moneo wählte für seinen Museumskomplex zwei Gebäude mit historischem Kontext als architektonische Determinanten: die alte *Exercisscolan* und das nördlich davon auf dem höchsten Punkt der Felsschäre gelegene, zum *Östasiatiska Museet* umgenutzte *Tyghuset*, eines der ältesten und markantesten Bauwerke der Insel überhaupt. Die imaginäre, von beiden klassizistischen Gebäuden beschriebenen Hauptachse/Nord-Südachse bildet auch die Orientierung für die Gebäudeeinheiten des *Moderna Museet* in der vorhandenen

[681] Siehe zu den Abschnitten dieser Seite Stockholm, ModMusA, Utländsk press, Handelsblatt, Nr. 173, 9.9.1997, S. 52: Helga WACHHOLZ: Museen / Neues Haus für Stockholms Modernes Museum. Hoffnung auf eine neue Blüte.
[682] Zum Ortsbezug des *Moderna Museet* siehe auch MEDINA 1996, S. 94 ff.

Inselbebauung. Die historische Exerzierschule integriert Moneo in sein Ensemble und nutzt es zur Ausstellungshalle des *Arkitekturmuseet* um (Abb. 121).

Um das gewaltige Volumen der neuen Architektur, das zu einem immer größer werdenden Teil aus den für die Besucher mit einem Tabu belegten Räumlichkeiten für das vom einfachen Lageristen bis zum Museumsdirektor reichenden Personal und die umfangreiche Technik besteht, überhaupt den Dimensionen der Bebauungszone angleichen zu können, sind große Gebäudemassen in den sanft abfallenden Felsrücken auf der Ostseite hineingesprengt. Das Fazit sind »zwei unterschiedliche Seiten einer Medaille«: der lang gestreckte Neubau hat inmitten der historischen Architektur der Insel eine eingeschossige und bei den großen Freiflächen an der Wasserlinie eine mehrgeschossige Fassade.

Der der renovierten Exerzierschule im Südosten lose angeschlossene Annex des *Arkitekturmuseet*, der erst nach der Auftragserteilung hinzugekommene, weiß verputzte Ergänzungsbau komplettiert das umfassende Programm des Museumsensembles. Das mehrteilige Ensemble wahrt immer eine gehörige Distanz zur Uferlinie, in Moneos Verständnis für Skeppsholmen war das die Prämisse für den Erhalt der spezifischen Balance zwischen Natur und Gebautem. Das Ensemble ist so eng an die alte Architektur des Inselscheitels gebaut, dass es wie eine Camouflage wirkt und alte Inselzeiten heraufbeschwören könnte, wenn da nicht die gegenüberliegende Seite, die eigentlich »feindliche« wäre. Von Stockholms exklusiver Uferpromenade Strandvägen auf Östermalm oder von der östlich gelegenen Halbinsel Djurgården ist das Museumsensemble in seiner vollen Größe und Herrlichkeit zu bewundern (Abb. 118). Die Ostansicht des Doppelmuseums offenbart die ganze Komplexität und physische Präsenz: Dass es sich nicht um eine einfache sequentielle Struktur handelt, lässt sich an der nördlichen Seitenflanke der alten Übungshalle erkennen; der gemeinsame Eingangs- und Servicetrakt des Doppelmuseums fungiert als Knoten von verbindenden Elementen zu sich überlagernden Stern- und Kreisstrukturen (Abb. 119, 120). Formal wird eine visuelle Einheit zwischen den übergeordneten Einheiten durch die in den Fassaden dominierenden Fensterbändern des Restaurants im *Moderna Museet* und des horizontalen oberen Fensterbandes des Annexbaues (*Arkitekturmuseet*) hergestellt. Die sich fortsetzende Horizontalität des Annexes wird zum Teil von im Hintergrund aufragenden Baukörpern mit Dachschrägen durchbrochen und der »zentrale« Baukörper vermittelt zwischen der Horizontalität des Annexes und der Vertikalität des *Moderna Museet* (Abb. 124-127).

Eine eminente Bedeutung gab Rafael Moneo, fast schon ein Markenzeichen seines gesamten architektonischen Schaffens, wieder dem Material und der Farbe. Ursprünglich schlug Moneo für den Außenputz des aus ziegelverschaltem Stahlbeton errichteten *Moderna Museet* einen warmen dunkelgrauen Anstrich vor, um den Eindruck zu erwecken, dass der Neubau optisch aus dem Fels herauswachse. Die graue Farbigkeit lehnte aber Stockholms stadsbyggnadsnämnd, das Planungskomitee des Stockholmer Stadtbauamts, ab und plädierte für das »traditionelle« Gelb; für die Farbe, die das Erscheinungsbild der alten

Marinebauten auf Skeppsholmen seit über einem Jahrhundert prägte.[683] Das heutige Rostrot ist der schließlich verhandelte Kompromiss im »Farbenstreit«. Die Farbigkeit der Wände wandelt sich nun vom Weiß des Annexes (*Arkitekturmuseet*) über das Gelb der *Exercisscolan* zum Rot des *Moderna Museet*. Das Grau blieb erhalten als verbindendes Element der großen Flächen mit der Patina des materialsichtigen Zinks am Restaurant und an den Galerien.[684]

Moderna Museet

Die dem Inselinneren zugewendete Front des Galerietrakts des *Moderna Museet* tritt als extrem lange, eingeschossige Wand in Erscheinung (Abb. 123). In das glatte Mauerwerk ist in Fußgängerhöhe ein durchgehendes und fluchtendes Glasband eingelassen, das nur einen vagen Einblick in das Museumsinnere gestattet, jedoch in der dunklen Tages- und Jahreszeit zu einem endlos erscheinenden Lichtband wird. Der Baukörper folgt in seiner Ausrichtung vollkommen akkurat der Nord-Süd-Achse des gegenüberliegenden *Tyghuset*. Die parallelen Wände der historischen und modernen Architektur scheinen sich am Ende der entstehenden hohlen Gasse zu verengen, fast zu vereinen.

Von dieser schlichten Westflanke, dem Quasi-Rückgrat des Entwurfs, wird die Baumasse hin zur Ostseite mit der geschwungenen Uferlinie stufig aufgelöst. Die in der Größe variierenden, pyramidalen und von Laternen bekrönten Dächer der Galerien ergeben eine abwechslungsreiche Dachlandschaft und beschreiben exakt die Geometrie der darunter liegende Räume (Abb. 124, 125, 135). Eine Überordnung in der Dachlandschaft korrespondiert mit Zäsuren im Galerietrakt: drei vertikale schmale Fensterbänder erzeugen nach außen hin drei Galerie-Blöcke. Entgegen dem Anschein und aller Vielfalt in der Architektur, ist das Gesamtvolumen auf einem modularen Raster aufgebaut, ohne das sich ein so kompaktes Volumen auch kaum realisieren ließe. Mit einem rhythmisch variierenden und bis an seine orthogonalen Grenzen ausgereizten Entwurfsprinzip gelingt Moneo die adäquate Anpassung an den historisch gewachsenen Charakter der Bebauungszone. Die einzelnen Galerieblöcke des Stockholmer Museums präsentieren sich im äußeren wie auch im inneren als distinkte Einheiten (Abb. 130-134).

Mit dem lebendigen Rhythmus der Galerien kontrastiert der Eingangs- und Servicetrakt mit seinem eher monolithischen Volumen. Trotz der differenzierten architektonischen Auffassungen werden die aufeinander stoßenden Flügel als eine zusammengehörige architektonische Komposition erlebt: gleich gerichtete Fassadenfluchten, in orthogonalen Grundformen und Proportionsverhältnissen aufeinander abgestimmte Bauvolumen sowie das vereinheitlichende Rostrot der äußeren Fassade schaffen die nötige Kohärenz.

Einige Verwunderung löst die Westseite des Servicetrakts aus, denn wider alle Kritik der Jury ist der Haupteingang des *Moderna Museet* und des *Arkitekturmuseet* ein zwar

[683] Vgl. Peter Ohrstedt (Projektchef, Statens Fastighetsverk/ Staatliche Liegenschaftsamt): Ett rött museum / A red museum, in: MONEO/MÅRTELIUS 1998, S. 10f.
[684] Siehe auch die Baubeschreibung von WILLERT 2002, S. 174-175.

modernes, in seiner Schlichtheit aber kaum zu unterbietendes Entree (Abb. 122). Den beiden Ausstellungshäusern ist ein kleiner Außenhof vorgelagert, der in dem magischen Zirkel der neuen Architektur und den alten Mauern der *Exercisscolan* und des *Tyghuset* liegt. Ein weit in diesen Außenhof ausladendes Vordach ist das minimalistische Zeichen für den Besucher, darunter durch die gläserne Eingangstür die Museen zu betreten. Zur äußerst sparsam gestalteten Westfassade steht die dem umgebenen Gewässer zugewandte Ostfassade des Servicetrakts durch eine differenziertere Ausgestaltung in auffälligen Kontrast (Abb. 126). Horizontale Fensterreihen, die innere Geschossstruktur abbildend, gliedern die wegen des starken Geländegefälles auf Uferseite hoch aufragende Wandscheibe und regelmäßig angeordnete Rechteckfenster zeigen die Büroräume der Museumsverwaltung und interne Arbeitsbereiche an. Die flächige Komposition mildert die Monumentalität und Massigkeit der Ostfassade wie auch das weit aus der Fassadenflucht hervortretende Glasprisma des Museumsrestaurants. Der von Moneo auf Anregung des Bauherrn erst nach dem Wettbewerbsentwurf in das Projekt integrierte Kristallquader tritt als dominierendes Element der Rückfront in Erscheinung (Abb. 120); ganz erstaunlich ist das späte Erscheinen dieses Details, denn ein skandinavisches Kunstmuseum ohne ein adäquates Restaurant ist schlechterdings gar nicht vorstellbar. Und nun scheint der markante Flachkörper des Restaurants dafür umso effektvoller ganz schwerelos auf schlanken, schräg verkeilten Stahlstützen zu schweben. Seine Transparenz und Plastizität steht dabei in augenfälligem Kontrast zu den glatten, opaken Mauern der sich nach Norden hin anschließenden Ausstellungspavillons.

Das dominierende Leitmotiv der bewegten, aus der in unterschiedlichen Dimensionen vervielfachten einen charakteristischen Dachform sich entwickelnden Dachlandschaft wird im Eingangstrakt zu einem gemäßigten Dach modifiziert. Über dem im Serviceflügel eingerichteten Saal für temporäre Ausstellungen befindet sich das nun aus niedrigen pyramidalen Erhebungen und den in der Größe angepassten Laternen gebildete monotone Raster (Abb. 121).[685] Nach der lebhaft variierenden Dachlandschaft ergibt sich eine beruhigte Dachzone, die auch eine formale Überleitung[686] zum historischen Flachdach des Annexes im Komplex des *Arkitekturmuseet* schafft.[687]

Arkitekturmuseet und Annex

Die klassizistische T-förmige *Exercisscolan* mit ihrem strengen Äußeren, der glatten Fassade, den monotonen Fensterreihen und den dahinter in exakter Regelmäßigkeit geformten und angeordneten Räumen waren für Moneo das geeignete Ambiente für die permanenten und temporären Ausstellungen des Architekturmuseums. Die beiden orthogonalen Räume des Architekturmuseums sind großzügig geschnitten und mit ihren

[685] Raster aus 33 Laternen in 6 Reihen. Siehe dagegen »gleichförmiges Raster aus 30 stereotypen Miniaturlaternen« bei WILLERT 2002. S. 178; und »30 Schrumpf-Laternen« bei *Bauwelt* 14/1998, S. 772. (MEDINA 1996, S. 94 ff.).
[686] Ein einziges Pyramidendach mit den typischen Proportionen hätte mit den entstehenden gigantischen Dimensionen jedoch auch die Intention der Dachlandschaft zunichte gemacht.
[687] Siehe auch die Baubeschreibung von WILLERT 2002, S. 176-177.

respektablen Höhen haben die Säle fast ideale Proportionen für die Präsentation großer Objekte (Abb. 136). Eine individuelle Note erhält der Saal für temporäre Ausstellungen durch den eleganten Rhythmus vertikaler Fenster und der heiteren Atmosphäre eines sich öffnenden Charakters. Diese ursprüngliche Wirkung der Säle wurde durch eine enorme Anzahl schmaler Stellwände und Holzpodeste verstellt, wobei die Architekten des Stockholmer Teams Sandel Sandberg AB auch noch eine sehr freie, nicht an die überkommene Architektur angepasste Komposition für die heterogene Ausstellungsobjekte wählten und so in die Nähe »des geordneten Chaos einer beliebigen Baumesse« gerieten.[688] Moneos architektonische Meriten sind denn auch weniger in der Sanierung der *Exercisscolan* für das *Arkitekturmuseet* als vielmehr in dem Ergänzungsgebäudes für Forschungs-, Arbeits- und Verwaltungsbereiche zu sehen. Moneos behutsamer Eingriff in die historische Bausubstanz der *Exercisscolan* ist auf die Südflanke des Baukörpers begrenzt, dort, wo sich jetzt ein Auditorium und Besprechungszimmer befinden und eine viel frequentierte kleine Cafeteria mit einer Terrasse auf einen Skulpturen von Picasso beherbergenden Garten öffnet (Abb. 129).

Für das neue Studienzentrum im Südosten der *Exercisscolan* griff Moneo auf das klassisch funktionalistische Formenrepertoire zurück. Der stark plastische Annex, dessen Grundstruktur aus stahlbewehrtem Beton besteht, wirkt wie ein eigenständiger Organismus, dessen Formen und Gestaltprinzipien ebenso wie der blendend weiße Außenputz auch auf schwedische Traditionen anspielt und damit zumindest eine intellektuelle Brücke zu den alten Marinegebäuden schlägt (Abb. 128).

Der Annexbau wendet sich, wie schon bei dem *Moderna Museet*, dem Inselinneren als ein- und der Uferseite als mehrgeschossiges Gebäude zu, auch wenn der Felsrücken hier nur sanft zum Schärengarten abfällt. Zurückspringende Stockwerke und lange Fensterbänder zeigen an der horizontal gegliederten Ostfront das innere Ebenensystem an; auf der gegenüberliegenden Seite präsentiert sich der Trakt dagegen als flacher, prismatischer Körper mit schrägen, weißen Wand- und großen Glasflächen. Der L-förmige Grundriss des Baukörpers gibt die strukturelle Überordnung wieder, bestehend aus einem winklig gefalteten Bibliotheksbereich und einem, auf das Ufer ausgerichteten, gestreckten Block, in dem die Arbeits- und Forschungsräume sowie das Archiv des *Arkitekturmuseet* untergebracht sind. Bis auf ein schmales, mit großen Verglasungen versehenes Verbindungsglied, den Annex auch formal mit der historischen *Exercisscolan* vermittelnd, weicht der Baukörper um eine Nuance von dem ansonsten strikt orthogonalen Raster des Museenensembles ab. Ein anderes Prinzip Moneos für das Stockholmer Projekt bleibt aber auch hier gewahrt: Parallelität als Korrespondenz zur vorhandenen, historisch gewachsenen Architektur.[689] Die schmale Südflanke des Annexes liegt durch die abweichende Achsenausrichtung parallel zu einem ehemaligen kleinen Marinegebäude. Mittlerweile hat sich das *Arkitekturmuseet* um den Altbau am Svensksundsvägen 129 als

[688] Nach der zweijährigen Renovierung und Wiedereröffnung im Februar 2004 präsentieren sich diese Räume viel lichter und lassen die großzügig proportionierten Hallen in voller Schönheit erstrahlen.
[689] Dagegen siehe Willert 2002, S. 179: »Mit der Verschiebung der Hauptachse lockert Moneo die strenge Axialität des Gesamtgrundrisses auf.«

zusätzliches Bürogebäude erweitert. Mit der Drehung der Hauptachse des Ergänzungsbaus schuf Moneo auch eine Fassade, die ihre Spiegelung in der Fassade des Museumsrestaurants findet. Eine Spiegelung an der Achse der historischen *Exercisscolan* mit gigantischen Dimensionen, scheinbar nur aus dem Grundriss als intellektueller Akt nachzuvollziehen; doch die ganz außergewöhnliche Situation Stockholms schafft auch hier Außergewöhnliches: vom gegenüberliegenden Ufer erscheint das ganze Museumsensemble nur noch wie eine Miniatur und ist mit einem einzigen Blick einzufangen.[690]

E.I.2.7 Analyse der Architektur von Rafael Moneo

»Bei dem ersten Treffen mit Moneo wurde deutlich, daß das Museum mit dem Ergebnis des Wettbewerbs einen einmaligen Glückstreffer erzielt hatte. Hier war ein Architekt, der mehr an den Sammlungen des Museums und der Herausforderung, die bestmöglichen Bedingungen für diese und das Publikum zu schaffen, interessiert war, als an einer Herausstellung der architektonischen Sprache. Das Profil, das MONEO dem Museumsbau verliehen hat, zeichnet sich vielmehr durch meisterhafte Proportionen und durch eine Liebe zu dem kleinsten Details aus, während das Äußere sowohl charakteristisch als auch kraftvoll, gleichzeitig aber auch bescheiden ist und gleichsam mit der empfindlichen Umwelt der Insel verschmilzt, ohne dabei unsichtbar zu werden.«[691]

E.I.2.7.1 Museen für Kunst und Kultur

Unter formalen Aspekten war der Balanceakt des Kontexts erst einmal erfolgreich in Moneos Stockholmer Projekt aufgegangen: Das Ensemble tritt als Serie unterbrochener und verbundener Raumvolumina in Erscheinung, das auf die Würde der benachbarten Bauwerke und Stile sensibel reagiert und sich zugleich der eigenen Identität gewahr ist. Die »Fragmente« der Museumsarchitektur erweisen sich bei detaillierter Analyse als ausgeprägt stabil und vor allem als Reaktion auf ein das gesamte Projekt kontrollierendes Postulat nach Geschlossenheit, durch die eine Reduzierung der Konfrontationen mit dem historisch gewachsenen Ort in einer mit Kultur und Natur überreich ausgestatteten Metropole erreicht werden sollte. Das Thema der in sich geschlossenen Form wird hier subtil und komplex paraphrasiert, und zwar als Ergebnis »einer Studie über die Form der Komposition, an der der Architekt aus Navarra bereits seit einiger Zeit arbeitet«.[692]

Das fast schon traumwandlerische Gespür, mit dem der Spanier Rafael Moneo das neue und wohlproportionierte Museumsensemble nahtlos in die nordische Architektur- und Naturlandschaft zu integrieren, lässt sich mit mehreren Ursachen in Verbindung bringen: Nachdem der im Jahr 1937 in Tudela (Spanien) geborene Rafael Moneo sein Studium in Madrid an der Escuela de Arquitectura absolviert hatte, arbeitete er ein Jahr in Dänemark

[690] Siehe auch die Baubeschreibung von WILLERT 2002, S. 178-179.
[691] Springfeldt, Kat. Ostfildern-Ruit 1996, S. 33.
[692] Siehe CAPEZZUTO, in: LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 140-144, hier S. 144: »Ein Beleg dafür sind auch seine jüngsten Werke, vom Rathaus von Murcia und dem Kulturzentrum Don Benito in Badajoz bis hin zum Museum in Housten.«

bei Jørn Utzon. In dieser Zeit bereiste er den Norden, besuchte 1962 Stockholm, sah sich die Bauten von Gunnar Asplund an, fuhr nach Finnland und besuchte Alvar Aalto, der wiederum Utzons Lehrer war. Diese Nordlandreise mit ihren tiefen Einblicken in das architektonische Wirken und Denken einiger der berühmtesten Architekten der Welt formte die architektonische Sensibilität des aus dem Süden kommenden jungen Architekten. Schon die ersten Architekturprojekte zeigten seine Wahlverwandtschaft: Sein wohl bekanntestes Kunstmuseum, das Ensemble aus Stockholm gehört wahrhaftig nicht zu seinen ersten Museumsbauten, das *Museo de Arte Romano de Mérida* (1986) »basiert auf Referenzen an die am Ort vorhandenen Überreste« und Moneos Impetus (»Angesichts der Erschöpfung der postmodernen Architektur und der fragwürdigen technischen Zurschaustellung soll das Bauen für die Stadt ernstgenommen und die Vorstellung von einem Gebäude als Container überwunden werden.«[693]) erinnert deutlich an die architektonischen Maximen seiner nordischen Mentoren. Während des Wettbewerbs in Stockholm arbeitete Moneo am Projekt des Museums für die Kunstsammlung Thyssen-Bornemisza im Palacio Villahermosa in Madrid (*Museo Thyssen-Bornemisza*). »Die pyramidenförmigen Dächer mit den Lanterninen haben einen starken Bezug zu den Oberlichtern des Thyssen-Museums.«[694]

Moneos Kunstmuseumsbauten vor und nach dem *Moderna Museet och Arkitekturmuseet*[695]

Generell stellt sich auch kunsthistorisch die Frage immer wieder neu, wie Architekten auf ganz unterschiedliche kulturelle Kontexte reagieren: mit brachialer Gewalt ihr individuelles Architekturrepertoire global über die Welt verstreuend, einfach dem Mainstream oder der Tradition folgend oder sich auch noch dem kleinsten abseitigen kulturellen Reservat anpassend. Die sich architektonisch abzeichnende Polarität zwischen individueller und gesellschaftlicher Identität wurde in den letzten Jahrzehnten zu einem eklatant globalen Phänomen. Auch Rafael Moneo ist zu einem Stararchitekten »dieses architektonischen Jetsets« geworden oder gemacht worden; und so erscheint unter diesem Aspekt die Analyse seiner Architektur in Stockholm und in anderen Ländern, wie in Spanien oder in den USA, eine praktikable Option, um daraus das Spezifische, eventuell das Nordische seines Stockholmer Kunstmuseums abzuleiten.

---

[693] LAMPUGNANI (Hg.) 1998, S. 256. Zu Moneos Œuvre siehe WILLERT 2002; ROBBINS 1997; MEDINA 1996; STARK (Hg.) 1993.

[694] Moneo, Interview, MACK 1999, S. 67.

[695] Zu Moneos Museumsbauten siehe v. a.: El Croquis 2004; WILLERT 2002; MEDINA 1996; Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Dirección de los Museos Estatales (Eds.): Museo Nacional de Arte Romano Mérida, 2. Aufl., Madrid 1991; Tomás Llorens, María del Mar Borobia Guerrero, Concha Vela: Führer des Museums Thyssen-Bornemisza, Barcelona, Madrid 1994 und Highlights of Art. Thyssen-Bornemisza Museum Madrid, Köln 2001; Guía Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Mallorca 1992; Axel Menges (Ed.): Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts, Houston, Stuttgart/London 2000; Proyecto para la ampliación del Museo del Prado, in: Ministerio de Educación y Cultura, Secretaría de Estado de Cultura, Museo Nacional del Prado (Eds.): El Nuevo Museo del Prado, Madrid 2000, S. 90-94.

In der kleinen Ortschaft Mérida, der wichtigsten römischen Stadt Spaniens in der Antike, entstand von 1981 bis 1985 Moneos erster Museumsbau – das *Museo de Arte Romano de Mérida*.[696] Moneo besann sich auf Konstruktionsprinzipien der römischen Antike und Dimensionen, die in dem konkreten Kontext des römischen Ortes Mérida dem Publikum ein Bild der römischen Welt von einst vermitteln können. Das Museum wurde über bedeutenden römischen Ausgrabungen errichtet und „so zu einem Spiegel der Stadt von Gestern und zu einem Fenster in die Vergangenheit".

Mit der Architektur für die *Fundación Pilar y Joan Miró* (1992) in Palma de Mallorca protestierte Moneo gegen gravierende städtebauliche Maßnahmen in den 1960er- und 70er-Jahren.[697] Er platzierte das Museum ganz demonstrativ auf den einst schönen Hang und gab dem zeichenhaften Baukörper eine sternförmige, scharfkantige Form, der sich durch seine in die Landschaft aggressiv ausdehnende Gebärde gegen seine Umgebung, einen zerstörten Ort, auflehnt. Das Gebäude mit seinem äußeren Erscheinungsbild einer Zitadelle nähert sich im Inneren dem Œuvre von Miró an und sein ganz individueller Stil in der Malerei und Grafik hat in dem »unfasslichen«, so ungemein verwinkelten Ausstellungsraum einen architektonischen Rahmen gefunden.

Im *Museo Thyssen-Bornemisza*, das sich in Madrid im ehemaligen Villahermosapalast befindet, suchte Moneo 1989 den ursprünglichen Charakter des Ortes wieder freizulegen.[698] Diesem Gebäude, das durch eine Reihe von Umbaumaßnahmen deformiert und des Ortstypischen beraubt war, ließ Moneo seine rudimentäre historische Architektur, die Fassade von 1805. Der Eingang wurde wieder in die gerettete Fassade nach Norden versetzt und damit erhielt die sträflich vernachlässigte Hauptfassade ihre ursprüngliche Funktion zurück und Moneo konnte von dem ruhigen Gartenvorplatz profitieren. Aus den einzigen noch vorhandenen Spuren der Vergangenheit, den Fassaden und dem Grundriss des ursprünglichen Ortes, rekonstruierte Moneo die innere Struktur und entwickelte ein Konzept, das mit dem im Laufe der Zeit hinzugekommenen Bestand einen Sinn ergab. Das Resultat war sowohl ein System paralleler Mauern als auch ein von oben beleuchteter Hof, dabei setzen diese Mauern den Rhythmus der Hauptfassade im Innenraum fort. Der besondere und für die meisten Besucher jetzt nur noch als selbstverständlich aufgenommene Reiz dieses Projektes besteht darin, dass die alten und neuen architektonischen Elemente dieses Gebäudes von Moneo mit einer solchen Natürlichkeit wieder zusammengefügt worden sind, dass sie mit zwingender Logik eine zusammengehörige Architektur suggerieren.

Auch für das *Davis Museum* (1993) am Wellesley College waren die Bedingungen des Bauplatzes eine Herausforderung für den Architekten, diesmal in einer urbanen Parklandschaft in dem US-amerikanischen Massachusetts.[699] Das Ziegelmauerwerk des schon etablierten Jewett Arts Center von Paul Rudolph (1918–1997) dominierte so stark das relativ kleine, noch als Parkplatz genutzte Bauareal, dass sich Moneo zu einer

[696] El Croquis 2004, S. 154-183; WILLERT 2002, S. 53-87; MEDINA 1996, S, 39.
[697] El Croquis 2004, S. 242-263; WILLERT 2002, S. 88-112; MEDINA 1996, S, 39.
[698] WILLERT 2002, S. 113-137; MEDINA 1996, S, 39f.
[699] El Croquis 2004, S. 308-321; WILLERT 2002, S. 138-162; MEDINA 1996, S, 41.

Vertikalstruktur entschloss. Das vertikal ausgerichtete Gebäude, welches sich unter dem Begriff »Bewahren« als Thema, dabei Schatztruhe und Heiligtum gleichzeitig symbolisierend, entfaltete, schaffte die notwendige Präsenz, um mit dem Jewett einen Dialog führen zu können. Das „Zusammenleben" sollte von einem ausgewogenen Verhältnis zwischen Konkurrenz und Harmonie geprägt sein.

Der Bauplatz für das *Museum of Fine Arts – Audrey Jones Beck Building* (1999) in Houston/Texas befand sich in einem kleinen Häuserblock, der auf allen vier Seiten von Straßen umschlossen war.[700] Moneo griff diese urbane Kompaktheit auf und entwickelte daraus die Idee für ein kompaktes Gebäude, welches als eine Baueinheit den Bauplatz vollständig ausnutzt. Der konzipierte Grundriss zeichnete sich durch ein konstruktives Raster aus, das die vom Ausmaß des Bauprogramms geforderte hohe Baudichte ermöglichte. Er wies zwar viele Gemeinsamkeiten mit den Prinzipien der räumlichen Kontinuität, aber wenige mit der Symmetrie der Renaissance auf. Es ist eine nicht ganz unproblematische Vorgehensweise, die Architekten wie Scamozzi zugeschrieben wird. Scamozzis Projekte vermitteln nach außen ein zurückhaltendes Erscheinungsbild, während sie sich im Inneren durch hohe Komplexität und Andersartigkeit auszeichnen. Von diesen Prinzipien scheint auch das Houston Museum beeinflusst worden zu sein.

Das bereits erwähnte *Davis Museum* in Massachusetts ist ein anderes Beispiel für diese Form der Kompaktheit. Moneo ersann erneut einen kompakten Baukörper, nun aber im fantastischen offenen Gelände des Universitätscampus des Wellesley College inmitten von üppigem Stadtgrün. Das im Grünen eingebettete und trotzdem nur kleine Bauareal führte zu einer außergewöhnlichen vertikalen Lösung zum architektonischen Thema »Kompaktheit«. Das Interieur dieses Kubus wird asymmetrisch durch ein Treppenhaus gegliedert. Es lässt dem Publikum die Wahl zwischen zwei alternativen Wege. Diese Doppeltreppe ist eine konstante Orientierung in dem Museum und betont die Bewegung nach oben, zur Lichtquelle, die in diesem Gebäude die wahre Hauptrolle spielt. Der lichtdurchflutete, weit in die Höhe strebende Innenraum ist das Mirakel, das hinter schlichten, nach außen massiv wirkenden Mauern eines kompakten Baukörpers verborgen ist.

Auch in den sogenannten Clustern bzw. Baublöcken des *Moderna Museet* in Stockholm paraphrasiert Moneo mit jedem einzelnen Ausstellungssaal die Idee »Kompaktheit«. Das Gesamtprojekt basiert dann aber auf dem aus dem Städtebau des 19. Jahrhunderts entlehnten und dann auch auf einzelne Gebäude, wie dem *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) in Helsinki mit seinem historisierenden Stilpluralismus, angewendeten Agglomerationsprinzip: Es handelt sich hier nicht um einen kompakten Baukörper, ein kompaktes Bauvolumen, sondern um eine nicht sofort visuell zu erfassende Anzahl von kleinen Bauvolumen, die, über das Museumsareal verstreut, sich so der Topografie erst anpassen und auch eine Symbiose mit der historisch gewachsenen Architektur eingehen.

[700] El Croquis 2004, S. 394-413; WILLERT 2002, S. 194-221; MEDINA 1996, S, 41.

Moneos individuelle Architektursprache

Für Moneo lag in dem Begriff »Kompaktheit« auch die Doppelsinnigkeit des Innen und Außen von Architektur verborgen:

»Ich teile nicht Le Corbusiers Auffassung der Kontinuität von Innen nach Außen. Ich betrachte Architektur als eine Realität, die mit beiden Kategorien ambivalent spielt. Und es ist Teil dieses Spieles, dass man im Äußeren extreme Festigkeit haben kann, ohne auf die Freiheit in der Anordnung und Struktur des Inneren zu verzichten.«[701]

Moneos souveräne Auffassungen zur Architektur und sein sich daraus formierendes individuelles Architekturrepertoire haben eine profunde Basis durch ihre ideelle Verankerung in der historischen und zeitgenössischen Architektur erfahren. Schon in den Jahren 1961/62 bei Jørn Utzon in Hellebæk, als er gleich bei seiner ersten Tätigkeit als beginnender Architekt überhaupt an dem epochalen Projekt für das Opernhaus von Sydney beteiligt war, wurde er tief und nachhaltig von der Persönlichkeit Jørn Utzons beeindruckt, die auf globale Probleme auch globale Lösungen fand.[702] Sicherlich hatte es auch viel damit zu tun, dass Utzons Ideen zur Architektur um das universelle Phänomen Licht kreisten und für Moneo diese Ideen auch das Wesentliche seiner Architektur waren – »die Aalto'schen Oberlichte[r] in Gebäude verwandelt.«[703] Zu dem Schöpfer der »Aalto'schen Oberlichter«, dem großen Finnen, reist Moneo auf Empfehlung Utzons. Das Credo Alvar Aaltos, »eine Architektur ins Leben zu rufen, die im Einklang mit der Natur, der Landschaft und den Menschen steht, ohne dabei die intellektuelle Dimension zu vergessen«, fasziniert den jungen Architekten, wird zu einer unvergesslichen Erfahrung[704] und dauerhaften eigenen Maxime: »›Gehry sagte nur kürzlich, er wollte die Stadt mit seinem Gebäude zerstören und ihr ein völlig neues Gesicht geben‹, erzählt Moneo. ›So etwas will ich nicht.‹«[705] Beide nordischen Architekten, der Finne Aalto und der Däne Utzorn, beriefen sich wiederum auf die Architektur des Schweden Gunnar Asplund (1885–1940) und Moneo ging dem Ursprung dieser Genesis nordischer Architektur nach. In der Architektur von Gunnar Asplund sieht Moneo die Ideale seiner Architektur antizipiert:

»[…] Es war die Person Gunnar Asplund, die mich von Anbeginn meiner Karriere gefesselt hat. […] Mir gefiel hauptsächlich seine Unabhängigkeit; seine Fähigkeit, auf klassische Architektur zu verweisen, und sie trotzdem umzuwandeln – oftmals sehr persönlich –; sein profunder Sinn für Poesie, der ihm erlaubte alle diversen Programme zu durchqueren und ihre Aussagen anzureichern; sein Talent mit dem (nahezu Tabu-)Thema der Monumentalität umzugehen; sein Respekt für den Standort und die Bedingungen einer Stadt; seine Begabung, mit welcher er in einigen Werken einen außergewöhnlichen Sinn

[701] Vgl. Alejandro Zaera: Conversations with Rafael Moneo, in: *El Croquis*, Nr. 64, Madrid 1994, S. 12, zit. nach MEDINA 1996, S 47.

[702] Vgl. Antonio Angelillo, Conversazione con Rafael Moneo, in: *Casabella*, Nr. 621, Mailand, März 1995, S. 7; MEDINA 1996, S. 47ff., hier S. 48.

[703] Rafael Moneo: Sobre la arquitectura de Jørn Utzon: apuntes cordiales, Katalog der Ausstellung Jørn Utzon, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (MOPU), Madrid 1995, S. 18; MEDINA 1996, S. 48f.

[704] Ebd.: »Moneo erzählt, wie er damals mit großer Aufregung das Werk Aaltos besichtigte. Unter dem Vorwand, ein Geschenk von Utzon mitgebracht zu haben, ging er zum Atelier von Aalto, der einen ganzen Tag mit ihm verbrachte und ihm seine Projekte ausführlich erklärte.«

[705] Moneo, Stockholm, ModMusA, Utländsk press: EXTRA CASH Nr. 10, 6. März 1998, Architektur, S. 79.

für Humor eingebracht hat, der es ihm ermöglichte, die Frage der Vergänglichkeit in solch einer fröhlichen und doch ehrfürchtigen Weise zu behandeln; seine Eleganz im Umgang mit zeitgemäßen Techniken und Materialien; sein Erfolg im Geschichtenerzählen, indem er einer Reihung von Räumen Bedeutung verlieh; und schließlich ein weiterer Grund meiner Bewunderung: Sein Mut im Erforschen der Möglichkeiten, wie Gefühle in Architektur umzusetzen sind, in einem derart erstaunlichen Gebäude wie dem Krematorium.«[706]

E.I.2.7.2 Museumsarchitektur und die Signa kultureller Identität

Auf der Nordlandreise wird der Südländer Moneo mit den typischen und ganz natürlichen, dunklen und geschlossenen Räumen konfrontiert und einer Architektur, die durch von oben einfallendes Licht gekennzeichnet ist. Und noch eine, fast paradoxe Eigenart nordischer Architektur wird in seinem architektonischen Schaffen zu einem subtilen Kriterium: »Das ist für mich wie bei den Privathäusern in Schweden«, sagte Moneo. »Sie signalisieren dem Besucher, dass er willkommen ist, aber sie drängen ihn nicht ins Haus.«[707]

Mit dem *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* in Stockholm entwickelte Moneo nun als Krönung seiner Karriere in einem der beiden Länder, deren originäre und vor allem moderne Architektur ihn als jungen Architekten so entscheidend geprägt hatte, ein architektonisches Repertoire mit vielen Reminiszenzen an die seiner nordischen Lehrmeister. Diese nun in Moneos Œuvre immanenten Ideen äußern sich auch in dem Stockholmer Ensemble: Das Museum dominiert keineswegs die bereits vorhandenen Kasernengebäude der ehemaligen Militärinsel, sondern ist ein imposantes Exempel für die harmonische Integration eines nach außen durchaus wirkenden Museumsbaus in die vorhandene historische Architektur und Umgebung. Die Museumsarchitektur, eine Absage an jegliche, sei es tradierte oder auch moderne Machtdemonstration, rekurriert auf den ursprünglichen Ideengehalt der klassischen Moderne innerhalb der skandinavischen Architektur und Kunst:

»Obwohl sich ein gewisser Einfluss von Klassizismus oder historischer Architektur auch in unserem Projekt ausmachen lässt, verzichtet es ganz auf Monumentalität und versucht auch nicht, das Museum in irgendeiner Form als geheiligte Institution darzustellen. Für mich ist das einer der positivsten Aspekte unseres Entwurfs. Er nährt nicht die Erwartung, ein Museum vorzufinden, das aus sich selbst heraus beinahe wie eine Kathedrale wirkt. Ganz im Gegenteil. Das Museum als Institution löst sich im Gebäude auf, das seinerseits in der Stadt als Ganzes aufgeht. Ich möchte, dass sich die Besucher im Museum fast so fühlen wie in der Stadt als Ganzes. Die Institution wird von der Stadt absorbiert. Sie trägt sie. Das ist eine schöne, für mich sehr befriedigende Art und Weise, Kunstwerke zugänglich zu machen. Es gefällt mir. Auch wenn der Bau möglicherweise nicht sehr nach einem zeitgenössischen Gebäude aussieht, kennzeichnet ihn eine fortschrittliche Herangehensweise an das Thema Museum, weil er der Versuchung widersteht, die Institution mit einem heiligen Nimbus zu verbrämen. Ein Museum, das nicht einschüchternd wirkt, passt meiner Meinung nach gut in die skandinavische Kultur. Es

[706] Rafael Moneo: Att bygga framtiden på erfarenhet; TAL vid Byggnadsstyrelsens festsymposium i Vasamuseet, 27. September 1993, zit. nach MEDINA 1996, S. 49f.
[707] Moneo, Stockholm, ModMusA, Utländsk press: EXTRA CASH Nr. 10, 6. März 1998, Architektur, S. 79.

bedeutet, sich Kunst in einem Rahmen zu nähern, der einem nicht das Gefühl gibt, überwältigt zu werden.«[708]

Das permanente Interesse gegenüber der nordischen Architektur und die Assimilation von fundamentalen Ideen nordischer Kultur, sprich Identität, waren für die intellektuelle Entwicklung des aus Navarra stammenden Architekten so tief greifend, dass sie zumindest seine professionellen Präferenzen determinierten. Im Fokus seiner architektonischen Ideen für das Museum stand dabei die durch die großen Skandinavier inspirierte und nun immer mehr perfektionierte Nutzung vor allem des natürlichen Lichts. Auf die langen dunklen Nächte des Nordens fand Moneo auch brillante architektonische Antworten: Selbst noch in der größten Finsternis fügt sich das Museumsensemble mit seiner von strahlenden Laternen bekrönten Dachlandschaft in die urbane Landschaft Stockholms ein.

Nicht nur im Dunkel der Nacht, sondern auch im Licht des Tages trägt die stark differenzierte Geometrie der Dachlandschaft dazu bei, dass der Bau keine Monumentalität entfaltet. Von den gegenüberliegenden östlichen Ufern aus, von Djurgarden oder dem noch entfernteren noblen Södermalm, ordnet sich das in westlicher Richtung zu sehende Museumsensemble in der Höhenstaffelung unter und lässt den dominierenden Stadtkirchen, der Skeppsholmskyrkan und der Katarina Kyrka (1656-95) auf dem Meilen entfernten Höhenrücken Södermalm ihre angestammte Position. Um der Dachlandschaft des Museums das fragmentarisierte Muster der Insel und der Stadt Stockholm zu verleihen, bediente sich Moneo des historischen Kuppel-Laternen-Motivs, das sich vielfach in Stockholm an sakralen und profanen Bauten findet. Das »särteritak«[709], das von dem bedeutenden Schloss Drottningholm und dem *Riddarhuset* des Adels bis zu ganz unbedeutenden Land- und Stadthäusern den schwedischen Dachlandschaften erst durch diese Sonderform des Daches eine schwedische Identität gibt, war auch für Moneo eine Option, in dem Museumsensemble einen unverkennbar schwedischen Akzent zu setzen. Ganz unabhängig von diesem späten Stockholmer Projekt, aber keineswegs unabhängig von dem frühen schwedischen Einfluss, entsprach es generell Moneos Auffassung von Architektur, einen Bezug zum Ort, zur kulturellen Identität herzustellen.

In der kontemporären Architektur gab es für diese Dachform noch einen ganz anderen kulturellen Ursprung, der auf den ersten Blick nicht auf das schwedische kulturelle Erbe zurückgeht, sondern auf Japan und die asiatische Architektur. Für die Bizan-Halle, dem kulturellen Zentrum in Shizuoka an der Südküste von Honshu, entwarf die japanische Architektin Hasegawa Itsuko (*1941) Dächer, die aus einem regelmäßigen und symmetrischen Raster von gleich großen pyramidalen Dächern, die von einer Laterne bekrönt werden, bestehen.[710] Die auf das einzelne Dach bezogene formale Ähnlichkeit ist verblüffend, allein der Usus der formalen Reduzierung innerhalb moderner Architekturrepertoires macht diese Ähnlichkeit auch plausibel. Allerdings waren die

---

[708] Moneo, Interview, MACK 1999, S. 68f.

[709] Särteritak, im engl. unspezifisch Manorroof; särteri: Herren- und Gutshof, tak: Dach; Herrenhausdach, siehe Anm. 383.

[710] Siehe hierzu [http://www.ihasegawa.com]; Abbildung Bizan Hall, Shizuoka, siehe auch Brockhaus (in 15 Bde.) (1998), Bd. 7, S. 77.

Grundprinzipien der japanischen Architektur in Europa schon seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Stilrichtungen präsent. Nicht zuletzt die Architekten der klassischen Moderne waren von der Harmonie der Proportionen und Reinheit der Materialwirkung fasziniert. Besonders die moderne nordische Holzarchitektur wurde durch die bereits in den Shintō-Schreinen der ältesten Zeit ausgebildeten architektonischen Prinzipien, die sich im buddhistischen Tempelbau durch den beginnenden Verzicht und im Zen-Buddhismus durch den völligen Verzicht von Schnitzwerk und Bemalung zeigen, inspiriert. Die in kunstvolle Gartenanlagen eingebetteten Pavillonbauten hatten als »Studiostil« des japanischen Hauses ein Pendant in der profanen Architektur Japans und auch die moderne europäische Architektur und vor allem Innenarchitektur assimilierte die fernöstliche Kultur. Nach der Zäsur des Zweiten Weltkrieges waren es wiederum moderne japanische Architekten mit ihrem einzigartigen kulturellen Hintergrund, die japanisches Ideengut in die westliche moderne Bauweise integrierten. Die herausragenden Bauten Tadao Andos spielen bei diesem Ost-West-Transfer ideeller Kulturwerte auch eine ganz maßgebende Rolle für die globale Museumsarchitektur. Und die Relation Itsuko Hasegawas zur nordischen Architektur besteht nicht nur in der einmaligen Kongruenz der Dachformen, sondern ihre Teilnahme an Internationalen Architekturwettbewerben in Skandinavien, wie »Aarhus Waterfront 2001«, »The Royal Theater Copenhagen Waterfront 2001« und »Oslo New Opera House 2002«,[711] ist ein deutlicher Indikator für die architektonische Wesensverwandtschaft dieser kulturellen Hemisphären in der heutigen Zeit.

In der Ausbildung der Laternen finden sich dann allerdings wieder deutliche visuelle Unterschiede: den einfach gerahmten Glaskästen der Bizan-Halle von Itsuko Hasegawa stehen die mit feinen Lamellenstrukturen für ein optimales Licht gegliederten Laternen des *Moderna Museet* von Rafael Moneo gegenüber. Kleine raffinierte Details sind es dann auch immer wieder, die Rafael Moneos größere Affinität zum europäischen Kulturkreis indizieren und mag auch die Assoziation zum Pharos von Alexandria, dem mythischen Ort des *Museion*, weit aus der Historie geholt sein, erscheint sie nicht unwahrscheinlich; dafür sprechen Moneos Auffassungen zur Architektur und über gute Architekten; die Aufforderung, viel zu reisen und sich vieles anzusehen, sich intensiv mit Architekturgeschichte zu befassen. Der bis in heutige Zeit gültige Archetypus »Leuchtturm« ist in der Antike durch den Pharos von Alexandria geprägt worden. Als erster freistehender Turmbau der Antike von Sostratos aus Knidos 299/279 v. Chr. errichtet, erreichte der Pharos die damals gewaltige Höhe von 110 Metern und stand in der Berühmtheit dem *Museion* nicht nach. Viele Architekten, wie Servius Lupus, der den architekturhistorisch bedeutenden, heute noch benutzten, 41 Meter hohen Leuchtturm von Brigantium, dem heutigen La Coruña in Nordwestspanien, baute, eiferten dem durch ein Erdbeben im Jahre 1326 vernichteten Urbild nach. Der Leuchtturm verkündete seit frühester Zeit den Seefahrern die Nähe und den Schutz des rettenden Hafens und wurde

[711] Siehe zur Teilnahme an internationalen Architekturwettbewerben in Skandinavien [http://www.ihasegawa.com].

zum Symbol für die Hoffnung. Das sich bewegende Licht, der umlaufende Lichtstrahl, wurde erst im 19. Jahrhundert eingeführt, vorher brannte in den Leuchttürmen seit der Antike ein stetiges Feuer und dieses Licht der seefahrenden Nationen findet sich dann auch in den Laternen des *Moderna Museet* wieder.

Schon im Architekturwettbewerb hatte Rafael Moneo für jeden deutlich lesbar seine in der europäischen Tradition verhaftete Identität demonstrativ auch im Namen seines Projektes, »Telemachos«, schriftlich niedergelegt. Ein »roter Faden« führt zu dem mythischen Helden Telemachos in Homers Odyssee und zu Moneos Ambitionen zu archaischer Reminiszenz mit Skeppsholmen als Ithaka und dem Museumsprojekt als Telemachos, Odysseus werdender Sohn.[712] In dem Kontinuum abendländischer Kultur taucht dann auch noch der Télémaque des François Fénelons in »Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysee«[713] auf, das in Prosa mit dem Impetus eines Fürstenerziehers verfasste Idealbild eines weisen Königtums. Dieser Abenteuer-, Reise- und Bildungsroman aus dem 17. Jahrhundert war ein früher literarischer Weggefährte Moneos, dessen darin herrschenden Ideen der Aufklärung er mit der Wahl des Namens für sein Projekt alle Ehre erweist und sich so zum humanistischen Bildungsideal für das Museum bekennt.

Den oft verwirrenden, vielfach verschlungenen Pfaden europäischer und nunmehr globaler Kultur folgte Rafael Moneo mit einer komplexen Raumstruktur, die an das bekannteste Labyrinth der griechischen Mythologie, das Labyrinth des Daidalos für den König Minos auf der Insel Kreta, gemahnt. Seit der Antike diente der Begriff Labyrinth zur Bezeichnung von Irrgängen oder Anlagen, die in ihrer scheinbar chaotischen Ordnung an das vielgestaltige Palastensemble von Knossos auf der Mittelmeerinsel erinnern. In Sackgassen endende Wege, häufige Richtungsänderungen, viele Durchgänge und Kreuzungen sind einige Charakteristika für das Labyrinth, dieser im höchsten Maße ambivalenten Architektur, die Faszination und Gefahr zugleich ausstrahlt. Moneo erzeugt mit der labyrinthartig erscheinenden, dreidimensionalen Raumstruktur des Museumsensembles für den Besucher ein spannungsvolles und für die stark differenzierten Sammlungsobjekte ein adäquates Raumschema. Die notwendige Redundanz für die Besucher, um sich in einer so komplexen Architekturlandschaft orientieren und die ausgestellte Kunst auch ohne völlig verwirrte Sinne rezipieren zu können, schafft der Spanier Rafael Moneo dann mit einer Rückbesinnung auf das historische Architekturrepertoire und durch seine Präferenz der klassischen skandinavischen Architektur.

---

[712] Siehe Stockholm, ModMusA, F 5:14 (5), ERNIUS, Christine: Telemachos och Tävlingen om det nya Moderna Museet och Arkitekturmuseet (Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet), 1992.
[713] François Fénelons: Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysee, 1699; dt. Die seltsamen Begebenheiten des Telemach, 1733; eigtl. François de Salignac de la Mothe-Fénelon, 1651- 1715; frz. Schriftsteller und Theologe; als erfolgreicher Pädagoge seit 1689 Erzieher des Thronfolgers, des Enkels Ludwigs XIV., seit 1695 Erzbischof von Cambrai. Brockhaus (in 15 Bde.) (1997), Bd. 4, S. 304.

»Ein Museum, das nicht einschüchternd wirkt, paßt meiner Meinung nach gut in die skandinavische Kultur. Es bedeutet, sich Kunst in einem Rahmen zu nähern, der einem nicht das Gefühl gibt, überwältigt zu werden.«[714] Diese Auffassung, die Knut Jensen seit den 1950er-Jahren vertrat und die die Museumsphilosophie des *Louisiana Museum for Moderne Kunst* bis heute prägt, ist ohne die den gesamten Norden erfassende sozio-kulturelle Evolution des frühen 20. Jahrhunderts kaum nachvollziehbar. Mit dem schwedischen und letztlich in ganz Skandinavien akzeptierten Modell des Wohlfahrtsstaates gingen auch Modifizierungen von tradierten architektonischen Leitideen im Sinne einer Demokratisierung des Architekturrepertoires einher, ohne die innige Disposition der indigenen Bevölkerung zur Natur mit der immer noch fast kultischen Verehrung des Sonnenlichts zu verlieren. Die in den 1980er-Jahren keineswegs mehr typische Adaption und nicht wenigen kontemporären Zeitgenossen fossil erscheinenden Leitideen findet sich in dem Stockholmer Museumsensemble wieder:

»[…] die Architektur des neuen Museums antwortet auf die kleinteilige Umgebung und erliegt nicht der Versuchung ›monumental‹ zu sein. Zugleich entsteht – auf eine immer unaufdringliche und diskrete Weise – ein Dialog mit einer Umgebung, deren typische Merkmale Fragmentierung und minimale Eingriffe sind. Dementsprechend ist die Architektur diskontinuierlich, aufgebrochen wie die Stadt Stockholm selbst. Stets respektiert und inkorporiert sie die an unterschiedlichen Gegebenheiten reiche Geografie, die von der Architektur adaptiert wird, und schafft so eine pittoreske und lebhafte Atmosphäre, die glücklicherweise nie künstlich ist. […]«[715]

Auf die skandinavische und im lokalen Sinne auf die schwedische Architektur reagiert der spanische Architekt mit dem gesamten zur Verfügung stehenden Spektrum des Bauens: die Sanierung und Rekonstruktion historischer Bausubstanz findet bei der Transformation der alten *Exercisscolan* zum *Arkitekturmuseet* statt, die direkte stilistische Adaption der klassischen skandinavischen Moderne der 1920er/30er-Jahre vollzieht sich im Annex des *Arkitekturmuseet* und eine neue freie Architektur, an die Ideen der skandinavischen Architektur der 1950er/60er-Jahre anknüpfend, entwickelt sich im *Moderna Museet*. Die Farben und Materialien folgen diesem suprastrukturellen Konzept: Das alte klassizistische Gebäude mit skandinavischem Duktus, durch Moneos Entscheidung eine respektvolle Aufwertung erfahrend, leuchtet in dem die klassizistische Architektur Stockholms kennzeichnenden Gelb; der Annex des *Arkitekturmuseet* gibt sich mit dem weißen Putz und den Schwarz-Weiß-Kontrasten ganz klassisch modern; und das *Moderna Museet* in der Farbigkeit roten Backsteins erinnert an die Bauten Alvar Aaltos. Aber hierzu gehören nicht nur die Farben und Materialien, sondern auch die klaren geometrischen Formen eines

[714] Moneo, Interview, MACK 1999, S. 69.

[715] »… the architecture of the new museum responds to the delicate surroundings and does not fall into the temptation of "monumentality", while also establishing a dialogue – always in a light and discrete manner – with an environment in which fragmentation and minimal intervention are the most typical characteristics. Accordingly, the architecture is discontinuous, broken, as is the city of Stockholm, always respecting and incorporating a geography rich in accidents to which the architecture adapts, creating a picturesque and lively atmosphere, which is fortunately never artificial. ...« (Rafael Moneo) - Baubericht des Architekten zum Stockholmer Projekt, ohne Jahres- u. Seitenangaben, zit. nach WILLERT 2002, S. 193.

modernen Architekturrepertoires und der Verzicht auf eine vermeintlich individuelle Formensprache. Allein die mit Zinkblech verkleidete »Dachkrone« ist eine von Moneos außergewöhnlichen architektonischen Reaktionen auf die diffizile Bauaufgabe. Die Dachlandschaft übernimmt die Rolle des architektonischen Leitmotivs, sie ist ein Echo auf die Giebel, Kuppeln, Laternen und Schornsteine der historischen Insel und Stadt.[716] Darin findet sich dann, verborgen und in der Wirkung dennoch sinnlich erfahrbar, die genial erdachte Technik, um das Sonnenlicht in seiner besten Art in die Innenräume des Museums zu leiten. Möglicherweise ist Rafael Moneo der respektabelste nicht-nordische Architekt, der sich am vehementesten der Aalto'schen Maxime vom alles entscheidenden Licht im Museum verschrieben hat. Sein trotz allem individueller Stil, der sich so subtil an die nordische Tradition anverwandelt, passt wunderbar in das Konzept einer modernen schwedischen Gegenwartsarchitektur.

[716] Eine sehr spezielle formale Analogie stellt die SAR Dokumentation auf: »its characteristic pyramid-shaped roof line echoing the pre-industrial forms of boat-building cranes«.

Mit dem *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) in Helsinki entstand der letzte prominente Neubau eines Kunstmuseums im Norden Europas vor der Wende zum 21. Jahrhundert.[717] Mitten im Herzen der finnischen Hauptstadt Helsinki gelegen, umgeben von den Ikonen der finnischen Architekturgeschichte, schafft sich das skulpturale Gebäude eine präpotente stadträumliche Präsenz. Es war das erste Kunstmuseum des amerikanischen Architekten Steven Holl und auch sein erstes Bauwerk in Europa überhaupt. Hervorgegangen war das neue Kunstmuseum aus einem Wettbewerb, der 1992 für alle Architekten der nordischen Länder sowie der baltischen Staaten ausgelobt worden war und zu dem zusätzlich vier internationale Architekturbüros aus unterschiedlichen Ländern eingeladen wurden: Coop Himmelb(l)au/Wolf D. Prix & Helmut Swiczinsky (Österreich), Steven Holl (USA), Kazuo Shinohara (Japan) und Álvaro Siza (Portugal). Unter den 516 Teilnehmern wählte die Jury 1993 Steven Holls Entwurf aus, der den Titel »Chiasma« trug. Der vom Architekten gewählte Chiasmus findet seine Entsprechung in dem X-förmigen Grundriss und die weitergehende Intention liegt in der symbolischen Integration von finnischer Kultur, finnischer Natur und vom urbanen Raum der Stadt Helsinki. An einer äußerst heiklen Schnittstelle von städtischer Struktur und parkartiger Landschaft gelegen, greift der Neubau einen von Alvar Aalto bereits 1959-1964 konzipierten Stadterweiterungsplan auf, der am Ufer des Töölö-Sees Kulturbauten vorsah, und reanimierte Aaltos Vision von »Helsinkis Herz und Lungen« neu.

Gespannt wurde die Realisierungsphase von der Fachwelt und der finnischen Gesellschaft verfolgt, bereits der Museumsentwurf hatte turbulente Diskussionen in allen Schichten der finnischen Gesellschaft ausgelöst. Zur »Concrete Structure« des Jahres 1997 gewählt, wurde das Kunstmuseum bald nach seiner Eröffnung 1998 von den Finnen zum beliebtesten Museum Finnlands gewählt[718] und der amerikanische Architekt Steven Holl noch im selben Jahr mit der Alvar-Aalto-Medaille ausgezeichnet.

---

[717] KIASMA nykytaiteen museo/Museum für zeitgenössische Kunst Archiv (KIASMA Archiv); Suomen rakennustaiteen museo / Museum für Finnische Architektur Archiv (MusFinArchit.A); AURASMAA 1999; HOLL/TIAINEN 1998; HOLL 1998; HOLL 1995; ILONEN 2000, S. 52; Kat. Baden/Schweiz 2002; NEWHOUSE 1998, S. 54ff.; LINDROOS 2001; FRAMPTON 2003, S. 230ff.; ZEIGER 2006, S. S. 30ff.; SPEAKS 1995; BRAUSCH/EMERY 1995; STARK (Hg.) 1995; FEIREISS (Hg.) 1989; Zeitschriften: *El Croquis* Holl 2003; UIMONEN 2003; *Living Architecture*, Kiasma; *business Finland 1999; JA* 35/1999*; De Architect 1999; Baumeister 9/1998*, S. 27ff.; *Architektur und Technik 11/1998*; *Berliner Morgenpost 1998; The Architectural Review 1998; Architectural Record 08/1998; Form Function Finland 69/1/1998; Helsinki Happens 1998; Domus 1998; Betoni 1/1998; MAJA* 4/1998; *Blueprint 151/1998; Tate* 1998; *Havard Architecture Review* 10/1998*; Museums JOURNAL* 1998; *Slow space* 1998; *Space* 1998; *Viser på KUNST* 3/1998; *pr 78*; *Konstperspektiv* 4/1998; *Connaissance des arts 556/1998; EH&I 11/1998; Julkaisu UUTISET* 6/1998; *Kenchiku Bunka* 621/1998; *Yliopisto* 6/1998; *Arredamento Mimarlik 1998; Arredamento Mimarlik Eylül 1998; Projekti Uutiset 1/1998; ABITARE 376/1998; Aamulehti Group Annual Report 1996; AU 1996; GA 1996; Hinge 1996; The New York Times 1995; Progressive Architecture 1995; svenska Museer 3/1994; Progressive Architecture 1993;* ARKKITEHTI 4-5 1993; ARKKITEHTUURIKILPAILUJA 5/1993; *Arquitectura Viva 18/1991*.

[718] Bereits am ersten Wochenende der Eröffnung wurde das Museum von 30 000 Finnen in Besitz genommen.

Die 1960er-Jahre mit ihren tiefgehenden sozio-kulturellen Zäsuren und den geopolitischen Phänomenen, brachten plötzlich auch Finnland als Krisen schlichtenden Mediator zwischen den Supermächten und Militärblöcken in den Fokus globaler Aufmerksamkeit. Das musste sich auf die Kunst und damit auch auf den Ort, an dem die Kunst ausgestellt und aufbewahrt wurde, das Museum, auswirken. Die zeitgenössische Kunst der 60er-Jahre hatte sich von der Rolle der traditionellen, örtlich festgelegten und objektbezogenen Kunst losgelöst. Installationen, Multimediaanwendungen, Web-Projekte und verschiedene andere Projekte außerhalb des Museums wurden populärer. Abgesehen von traditionellen Kunstinstitutionen wie Museen, Ausstellungshallen und Galerien wurde zeitgenössische Kunst nun in öffentlichen Räumen, zum Teil von den Künstlern selbst organisiert und gezeigt. Die finnische Hauptstadt Helsinki besaß bis in die 90er-Jahre hinein kein Museum für zeitgenössische Kunst, obwohl seit den 1950er-Jahren mehrere Vereine[719] die Gründung eines »Museums für zeitgenössische Kunst« in Helsinki forcierten. Bis zur Realisierung dieser Idee vergingen noch mehrere Jahrzehnte.

Nach Jahrzehnten zähen Ringens fehlte nur noch das Votum der finnischen Regierung für ein Museum der zeitgenössischen Kunst. Mittlerweile schon ein Muss für eine europäische Hauptstadt, auch ohne Rang und Namen, ernannte das Bildungsministerium 1987 im Zuge der Renovierung des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) ein Komitee für das zentrale Kunstmuseum, um einen Vorschlag für die Einrichtung eines zukünftigen nationalen Kunstmuseums zu unterbreiten. Als der Staat das Kunstmuseum reorganisierte, wurden die Aktivitäten der Finnischen Kunstakademie aufrechterhalten und die Mitglieder des Arbeitskomitees sahen dies als eine lang erwartete Möglichkeit an, im Rahmen des zentralen nationalen Kunstmuseums ein zeitgenössisches Kunstmuseum zu integrieren. Das neue Museumskonzept gliederte die Sammlungen in unterschiedliche Bereiche, in eine Sammlung für finnische Kunst, eine für ausländische Kunst und eine für zeitgenössische Kunst; diese Gliederung sollte es ermöglichen, die verschiedenartigen Kunstformen und Zeitperioden deutlicher als bisher in den Aktivitäten des Museums zu definieren.

Am 1. September 1990 wurde schließlich die Finnische Nationalgalerie[720] gegründet und dem Vorschlag des Arbeitskomitees folgend, beinhaltete die neue Institution drei Museen: das Museum für finnische Kunst, das altbekannte *Ateneumin taidemuseo*

[719] Nykytaide ry (1939 gegründet); Nykytaiteen museo ry (1983 gegründet – später in Nykytaiteen museo umbenannt); und die Porkkana Association (1986 gegründet).

[720] Die finnische nationale Galerie verwaltet neben dem Museum für finnische Kunst, auch das Museum für ausländische Kunst und das Museum für zeitgenössische Kunst. Die Museumssammlung für zeitgenössische Kunst beinhaltet Kunstwerke von den 1960er Jahren an bis zur Gegenwart und wurde jährlich um über 100 Stücken vergrößert, sodass sie in den 1990er Jahren ca. 3 000 Arbeiten enthielt. Obwohl ihr Kern von finnischer Kunst gebildet wird, war das Museum auch bestrebt seine Sammlung von ausländischen Arbeiten systematisch zu erweitern.

(Kunstmuseum Ateneum)[721]; das Sinebrychoff Museum für ausländische Kunst und das Museum für zeitgenössische Kunst. Das Museum für zeitgenössische Kunst begann seine Aktivitäten in den provisorischen Räumlichkeiten eines Hauses in der Kansakoulukatu 3 und im Mai 1991 zog es in die renovierten Räume des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) ein. Zusammen mit dem Museum für finnische Kunst stand dem Museum für zeitgenössische Kunst für die Sammlungen und Büros eine Fläche von 1 000 Quadratmetern in der dritten Etage des Gebäudes zur Verfügung. Zwischen allen in dem Gebäude sich befindenden Museen wurde dann noch der Saal für Wechselausstellungen und die *Ateneum*-Halle aufgeteilt. Damit hatte das *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) eine eher spartanische Aura bekommen, in der das Museum für zeitgenössische Kunst bis zum Februar des Jahres 1998 agierte.

Bereits im Frühjahr des Jahres 1989 hatte die Stadt Helsinki vorgeschlagen, das Museum für moderne Kunst auf dem lukrativen Töölönlahti Areal zu bauen. Die zähen und wie schon so häufig langwierigen Verhandlungen zwischen der Stadt und dem Staat führten zu dem Kompromiss, dass die finnische Regierung der Stadt Helsinki Land für den Wohnungsbau unter der Bedingung überließ, das die Kommune ein Museum der zeitgenössischen Kunst für die finnische Nation bauen würde. Das schlussendlich autorisierte Areal für das autonome Museumsgebäude lag im Zentrum der finnischen Metropole Helsinki zwischen der Reiterstatue des Marschalls Mannerheim und dem Hauptpostamt[722]; ein prominenter und in die existierende urbane Struktur integrierter Ort, der aber auch ein großes künstlerisches und funktionelles Potential bot.

E.I.3.2 Der Ort und seine Historie – von Ikonen finnischer Architektur umgeben

Das noch unbebaute Areal für das neu zu errichtende Museum war umgeben von legendärer finnischer Architektur, die auf Sichtweite rundherum kaleidoskopartig ein bedeutendes Stück finnischer Architekturgeschichte präsentiert. Mit der dynamischen Entwicklung Finnlands und vor allem seiner Hauptstadt Helsinki, von einer Stadt in der um 1860 nicht mehr als 20 000 Menschen lebten und die heute zu den nordischen Metropolen mit rund einer halben Million Einwohner zählt, ist seit dem 19. Jahrhundert und beschleunigt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine einzigartige Architekturlandschaft entstanden. Nach dem Muster von St. Petersburg und einem 1817 von Johan Albrekt Ehrenström entworfenen Stadtplan wurde Helsinki im 19. Jahrhundert zur Residenz ausgebaut. Das architektonische Zentrum der »weißen Stadt im Norden«[723] bildete der Senaatintori, der Senatsplatz, um den sich die vom deutschen Architekten Carl

[721] Siehe hierzu Kap. C.II.3.
[722] Der ursprüngliche Plan beinhaltete das Helsinkier städtische Kunstmuseum und das Museum für zeitgenössische Kunst neben einander auf dem Töölönlahti Gebiet zu platzieren, um ihnen geteilte Räumlichkeiten zu ermöglichen. Dieser Plan wurde aber aufgegeben und das Museum für zeitgenössische Kunst erhielt seine gegenwärtige Lage.
[723] *Baumeister 9/1998*, S. 15: Engels klassizistisches Zentrum brachte Helsinki später den Beinamen »weiße Stadt des Nordens« ein; siehe auch NIKULA 1993b, S. 69-73.

Ludwig Engel entworfenen klassizistischen Bauten reihten. Zu diesem einzigartigen klassizistischen Ensemble gehören der zwischen 1830 und 1852 erbaute Dom, das alte Senatsgebäude und das Hauptgebäude der Universität. Mit der Expansion der modernen Stadt entstanden auch die alles beherrschenden Magistralen, unter denen die Mannerheimintie in Helsinki, hier sollte ein gutes halbes Jahrhundert später das neue Kunstmuseum entstehen, wegen der Konzentration berühmter Bauten noch einmal herausragte (Abb. 138). Neben dem Nationaltheater (Kansallisteatteri) und Stockmann, dem legendären Kaufhaus Finnlands, sind hier ebenfalls das Gebäude des Finnischen Parlaments (*Eduskuntatalo*), das Gebäude der Hauptpost (1938, Architekten: Jorma Järvi, Erik Lindroos), die Finlandia-Halle, das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum), das Opernhaus von Helsinki sowie das Olympiastadion (1938, Architekten: Yrjö Lindegren, Toivo Jäntti) und viele für die finnische Identität bedeutende Denkmäler aufgereiht, als wollte die finnische Architekturtradition sich an diesem Ort herauskristallisieren.

Das im Zuge der Unabhängigkeitsbestrebungen der finnischen Nation entstandene *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum), das 1910 nach den Plänen der finnischen Architekten Gesellius, Lindgren und Saarinen im Jugendstil errichtet wurde, bildet die Nordnordwestgrenze. Es ist das bekannteste monumentale Gebäude aus der Zeit der finnischen Nationalromantik und unter öffentlichen Gebäuden das prominenteste Beispiel für Steinarchitektur im nationalen Stil.[724] Doch abgesehen von der Übernahme bestimmter Elemente historischer Vorbilder hat die finnische Architektur der Nationalromantik durchaus über eine eigene Typologie für ihre Kompositionen verfügt, von der sie ihre eigenständige finnische Architektur in immer neuen Varianten ableiten konnte.

Der Hauptbahnhof, *Helsingin rautatieasema*, ein Hauptwerk des finnischen Architekten Eliel Saarinen im Osten (1910–1914) präsentiert sich in einer für Helsinki spezifischen Art des Jugendstils, eine »schlichte, nur dezent dekorierte Architektur, deren Spannung aus dem Kontrast von Granitsockel und großflächigen Putzfassaden besteht. […] der bei aller Monumentalität der Erscheinung menschliche Maßstäbe bewahrt«[725]. Das Bahnhofsgebäude befindet sich an der östlichen Grenze dieses Stadtterrains, schräg gegenüber dem *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum).

Als Gegenrichtung zum Jugendstil taucht dann eine Form des Neoklassizismus, der die Architektur nach der finnischen Unabhängigkeit bestimmende, sogenannte »Nordische Klassizismus«, auf; der seinen krönenden Abschluss mit dem monumentalen Parlamentsgebäude in Helsinki fand. Dieses Gebäude wurde zwischen 1924 und 1931 nach den Plänen des finnischen Architekten Johan Sigfrid Sirén (1889–1961) nördlich der Innenstadt von Helsinki errichtet. Das charakteristische äußere Erscheinungsbild mit seiner

[724] Zum spezifisch äußeren Erscheinungsbild und der identitätsstiftenden Funktion des *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) siehe Kap. C.II.7.
[725] *Baumeister 9/1998*, S. 18.

die Ornamentik des Jugendstils wieder ablösenden, strengen Formensprache dediziert als Meilenstein der architektonischen Entwicklung Finnlands das westliche Stadtterrain.

Auch einige spektakuläre Bauten des Funktionalismus entstanden an der Magistrale Mannerheimintie: nahe am Stadtzentrum Helsinkis der Lasipalatsi[726], der sogenannte Glaspalast, ein Kulturzentrum von 1936; östlich des Hauptbahnhofs das schon puristisch wirkende Postgebäude; am Ende der Magistrale, stadtauswärts, das legendäre Olympiastadion für die Olympischen Spiele von 1940, die wegen des Zweiten Weltkrieges erst 1952 in der finnischen Hauptstadt ausgetragen wurden.

Doch erst das *Finlandiatalo*, das Konzert- und Kongreßzenrtum »Finlandia«[727], durchbrach in den 1960er/70er-Jahren mit seiner avantgardistischen Architektursprache endgültig die Phalanx der historistischen Bauten und schloss das Terrain gegen Norden ab. Neben den geplanten großen fächerförmigen Terrassen am Ufer der Töölö Bucht auf dem immer noch vorhandenen Gelände des Güterbahnhofs war der Repräsentationsbau ein Steinchen in dem Mosaik eines ganz neuen Stadtzentrums, mit dessen Planung und Ausführung kein geringerer als der weltweit bekannteste finnische Architekt Alvar Aalto beauftragt worden war. In einer ersten Bauphase von 1967 bis 1971 entstand nach seinen Plänen das 1962 entworfene Konzerthaus mit einem Konzertsaal für 1750 Personen, einem Kammermusiksaal für 350 Personen und einem Restaurant für 300 Personen. Der über einem fächerförmigen Grundriss errichtete, funktionalistische Baukörper mit seinen beiden Musiksälen, deren Akustik durch spezielle Schallfugen in der Betonkonstruktion die Fachwelt aufhören ließ, wurde direkt am Ufer des Töölö Sees errichtet.[728] In dem Konzerthaus mit seinen Fassaden aus weißem Carrara-Marmor und schwarzem Granit offenbarte sich Aaltos Vision vom »Neuen Zentrum Helsinki« schon frühzeitig, in der sich entlang des Töölö Ufers solche kulturellen Repräsentationsbauten wie auf einer Perlenschnur aufreihten.[729] In einer zweiten Bauphase von 1973 bis 1975 entstand der eine autonome Einheit bildende Kongressflügel nach dem schon 1970 ausgearbeiteten Projekt. Die Erweiterung fügt sich harmonisch in das Grundstück und die Struktur der bestehenden Anlage, die bereits im Konzertflügel vorformulierte Formensprache wiederholend. Beide

---

[726] »Der Lasipalatsi (deutsch *Glaspalast*) ist ein funktionalistisches Gebäude an der Hauptstraße Mannerheimintie im Helsinkier Stadtteil Kamppi. Der Lasipalatsi wurde 1936 von den jungen finnischen Architekten Viljo Revell, Heimo Riihimäki und Niilo Kokko im Zentrum Helsinkis errichtet. Das Gebäude mit seinen Restaurants, Büros und einem Kino war ursprünglich nicht als permanenter Bau vorgesehen. Die populären Geschäfte, allen voran ein Gemischtwarenladen und eine Eisdiele, sowie die Büros der Firma Siemens verhinderten jedoch einen Abriss. Das Kino *Bio Rex* war zeitweise eines der größten und bedeutendsten Lichtspielhäuser Finnlands. In den 1980er Jahre drohte dem Gebäude durch Vernachlässigung der Verfall. Der Lasipalatsi wurde von 1985 bis 1998 aufwendig saniert. Er ist heute ein Medien- und Kulturzentrum mit vielen Cafés.« Siehe dazu die Internetseite des Lasipalatsi [http://www.lasipalatsi.fi] und zu dem vorhergehenden Zitat [http://de.wikipedia.org/wiki/Lasipalatsi (26.10.2007)]

[727] Die 1971 nach einem Entwurf vom Architekten und Städteplaner Alvar Aalto fertiggestellte Finlandia-Halle (finnisch: *Finlandiatalo*) ist ein Konzert- und Kongressgebäude und heute eines der Wahrzeichen von Helsinki. Der Baustil ist - für Finnland typisch - funktionell ausgerichtet und bietet einen lebhaften Kontrast zur oft schwermütig wirkenden Landschaft. Die am südlichen Ufer der Bucht *Töölönlahti* gelegene Halle ist mit weißem Carrara-Marmor verkleidet und fällt bereits von weitem auf. Das raue Klima Finnlands setzte den Marmorplatten jedoch stark zu, daher mussten die meisten Platten mittlerweile ersetzt werden.

[728] FLEIG 1999, S. 50-60 mit Abbildungen.

[729] Siehe hierzu ebd., S. 13-15.

autonomen Gebäude der *Finlandiatalo* können für außergewöhnliche Anlässe miteinander verbunden werden. Formale und technische Lösungen, die bereits in Aaltos zuvor entstandenen Kulturbauten vorweggenommen sind, bestimmten die Architektur des Gesamtensembles und bieten einen lebhaften Kontrast zur urbanen und landschaftlichen Umgebung.

In der Geschichte Helsinkis läutete die Finlandia-Halle zugleich eine neue Episode der modernen Stadtplanung ein, deren Realisierung allerdings nur rudimentär erfolgte und unbebaute Restflächen ganz ungünstigen Zuschnitts am Töölö Ufer zurückließ. Das Resultat war unter städtebaulichem Aspekt deprimierend, denn alle künftigen Neubauten wurden dadurch außerhalb der Grenzen des bisherigen Aalto'schen Planungsareals entlang der Hauptstraße Mannerheimintie verwiesen.

Ein vorläufiger Abschluss[730] der umfassenden Baumaßnahmen auf diesem Terrain der Stadt ist das in Expressivität und Programm alle bisherigen Bauausführungen und Eingriffe übertreffende *KIASMA nykytaiteen museo*, das Museum für zeitgenössische Kunst.[731] Das Programm des Architekturwettbewerbs für das zukünftige Kunstmuseum verlangte durchaus nach einer artifiziellen Architektur, die sich im modernen Chor der spektakulären internationalen Museumsarchitektur behaupten und sich auch in die finnische Architekturlandschaft einfügen sollte. Diesem geforderten Spagat entsprechend, schuf der amerikanische Architekt Steven Holl sein futuristisch anmutendes *KIASMA* mit einem die Trias aus Parlamentsgebäude, *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) und Finlandia-Halle herausfordernden individuellen Architekturrepertoire und eine den Stadtraum dominierende architektonische Skulptur. *Summa summarum* hatte der amerikanische Architekt die mit dem Architekturwettbewerb verknüpften Erwartungen der Finnen erfüllt, denn die Aufnahme in den illustren Kreis der Avantgarde globaler Museumsarchitektur erfolgte prompt.

E.I.3.3 Ein typisch finnischer Architekturwettbewerb?

Der erweiterte nordische Architekturwettbewerb, an dem Architekten aus den nordischen Ländern, den Baltischen Staaten und vier ausgewählte, international renommierte Architekten respektive Architektenteams teilnehmen durften, wurde am 15. September 1992 von einer finnisch-nordischen Jury ausgeschrieben.[732] Wie bei jedem wirklich bedeutenden Architekturwettbewerb war der *Nervus Rerum* nicht das Geld, sondern die kompetente Zusammensetzung der Jury, wer über Gewinner und Verlierer des Wettbewerbs und die zukünftige Architektur entscheiden würde. Die Jurymitglieder für

[730] Der »vorläufige Abschluss« gilt sowohl mit als auch ohne Bezug auf das Areal der Aalto'schen Planung.
[731] Das Museum für zeitgenössische Kunst ist nach dem Namen des Wettbewerbsentwurfs KIASMA benannt. Genau genommen hieß der Entwurf, den der amerikanische Architekt Steven Holl einreichte, CHIASMA, aber im Finnischen gibt es kein Ch, so machte man aus dem CH ein K und benannte auch gleich die Straße in Kiasma[gata] um.
[732] Helsinki, Suomen rakennustaiteen museo arkisto (MusFinArchit.A), Wettbewerbsunterlagen, Ausschreibung.

das neue Kunstmuseum wurden vom finnischen Bildungsministerium, vom Finnischen Architektenverband und von den Verbänden nordischer Architekten ernannt. Das Bildungsministerium ernannte acht Personen: Jaakko Numminen (Generalsekretär, Bildungsministerium), Matti K. Mäkinen (Generaldirektor, Nationale Behörde des öffentlichen Bauwesens (National Board of Public Building)), Tuula Arkio (Museumsdirektorin, Museum für zeitgenössische Kunst), Juhana Blomstedt (Professorin, Künstlerin), Reijo Korhonen (Stadtingenieur, Stadt Helsinki), Pekka Korpinen (Stellvertretender Bürgermeister der Stadt Helsinki), Veijo Rossi (Chefingenieur, Nationale Behörde des öffentlichen Bauwesens (National Board of Public Building)), Tuulikki Terho (Chefarchitekt, Bildungsministerium). Der Finnische Architektenverband (SAFA/ the Finnish Association of Architects) berief zwei Personen: Jyrki Tasa (Professor, Architekt) und Kai Wartiainen (Architekt). Die Verbände Nordischer Architekten (the Nordic Architects' Associations) bestimmte Knud Holscher (Professor, Architekt MAA, Danske Arkitekters Landsforbund). Als erfahrener Berater der Jury fungierte Paavo Perkkiö (Leiter der Helsinkier Stadtplanungsabteilung) und als Sekretäre der Jury komplettierten Päivi Montola (Chefarchitekt) und Mauri Karttunen (Chefingenieur) das entscheidende Gremium. Damit überwog, ähnlich wie beim *ARKEN Museum for Moderne Kunst* in Dänemark und beim *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* in Schweden, der Anteil der Architekten und Ingenieure.[733]

Schon die Auswahl der vier »nicht-nordischen« Architekten war eine diffizile Angelegenheit und nach kontroversen Diskussionen hatte sich die finnisch-nordische Jury auf unkonventionelle Auswahlkriterien geeinigt: Die Auszuwählenden sollten international anerkannte Architekten sein, die bis dato noch kein Museum für zeitgenössische Kunst entworfen hatten. Auch Architekten, die bereits Museen entworfen hatten, sollten nicht berücksichtigt werden. Die Architekten sollten unterschiedliche Architekturschulen absolviert haben und folglich auch höchst divergierende Architekturlehren vertreten. Offiziell deklariertes Ziel dieses Kriteriums war es, neue Annäherungen an die Museumsarchitektur zu finden. Es wurde nicht beabsichtigt, die Auswahlkriterien der Jury einem anerkannten Stils zu dedizieren, obwohl das finnische Bildungsministerium sehr förmlich den Wunsch ausdrückte, einen japanischen Architekten einzuladen. Diesem Wunsch kam die Jury ohne Zögern nach und nominierte den japanischen Architekten der Spätmoderne, den Theoretiker und sogenannten »progressiven Anarchisten« des Tokioter Städtebaus der 1980er-Jahre Kazuo Shinohara. Die drei anderen außerordentlichen Kandidaten waren aus den USA der dem Postmodernismus und Dekonstruktivismus zugeordnete Architekt Steven Holl und aus Europa das österreichische Architektenteam Coop Himmelb(l)au mit Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky und der Portugiese Alvaro Siza.[734]

---

[733] Siehe hierzu Kap. E.I.1.3, E.I.2.4.
[734] Zur Ausschreibung siehe ebd.: Brief for an open competition; ARKKITEHTI 4-5 1993; ARKKITEHTUURIKILPAILUJA 5 1993.

Die Jury war sich der kritischen Beurteilung vieler neuer Kunstmuseumsgebäude sowohl von Künstlern als auch von Museumsbeamten sehr wohl bewusst und sie entwarfen die Wettbewerbausschreibung mit besonderer Sorgfalt.[735] Eine umfassende Einleitung erklärte die Funktionen und Bedürfnisse des neuen Museums für zeitgenössische Kunst und wies nachdrücklich auf die Bedeutung der Gestaltung des Museums unter dem Aspekt der ausgestellten Kunst hin. Das Konzept der Jury betonte, dass das bedeutende Element in der Museumsarchitektur der Raum sein müsse, in dem der Besucher die Kunstwerke trifft und dass alles andere um ihn herum konstruiert werden sollte; gemeinsam konstituieren sowohl die Kunstwerke als auch das Gebäude das neue Museum für zeitgenössische Kunst. In der Ausschreibung findet auch die Diskussion zum Dualismus des Museums als »Tempel« und »Forum« für die Kunst ihren Niederschlag: Einige Kunstwerke benötigen eine ruhige Umgebung und Konzentration, während andere fordern, dass die Museumsbesucher aktiv an der Kunsterfahrung partizipieren. Beide Annäherungen sollten in der Architektur und dem Design zur Anschauung gebracht werden, denn zeitgenössische Kunst soll aktive Kommunikationen zwischen neuen Ideen, künstlerischer Expression, Forschung und Präsentation hervorrufen oder auch provozieren.

Das Museum als Ganzes sollte als ein Katalysator für neue Ideen und Visionen agieren und Dynamik und Inspiration in der Kultur und der Gesellschaft hervorrufen und die Jury gab ihrer Hoffnung Ausdruck, dass der Wettbewerb ein Museumsgebäude hervorbringen würde, dessen Architektur diese Qualitäten reflektieren würde. Ein Ziel des Architekturwettbewerbs war es, eine Museumsarchitektur zu kreieren, die einen wertvollen Beitrag im urbanen Gefüge und der Stadtlandschaft leistet und dabei sollte der Erforschung der Interaktion zwischen der Kunst und dem sie umgebenden Raum die uneingeschränkte Priorität gegeben werden.

Der Wettbewerb und die prämierten Entwürfe[736]

Insgesamt wurden bis zum 15. Februar 1993 die enorm große Anzahl von 516 Entwürfen eingereicht[737], von denen 11[738] disqualifiziert wurden; und aus den dann immer noch 505 verbleibenden Projekten für das Kunstmuseum musste die Jury die Gewinner des Wettbewerbs nominieren. Nach gut vier Monaten wurde das Ergebnis des Architekturwettbewerbes veröffentlicht und am 21. Juni fand das mit Spannung erwartete »open forum« im Savoy Theater statt.[739] Die 70 besten Entwürfe wurden in der Galerie für

[735] Der Aufbau der Ausschreibung sah wie folgt aus: 1. Wettbewerbsbedingungen (Organisatoren/Ziele/Info-Paket/Termine), 2. Wettbewerbsdetails (Urheberrechte/Bekanntgabe/ Versicherungen) 3. Wettbewerbauftrag (Hintergrund/ Wettbewerbsgebiet) 4. Instruktionen für die Präsentation der Entwürfe. Es werden folgende Funktionen/Einzelheiten thematisiert: (1) die Rolle des Museumsgebäude im Stadtbild; (2) die funktionelle Integration in die städtische Struktur; (3) Vorsorge für (die) zukünftige Entwicklung; (4) Funktionen und Interieurs; an der 5. Stelle wurde die Architektur aufgeführt.

[736] Siehe hierzu Helsinki, (MusFinArchit.A), Fotoarchiv der Wettbewerbsmodelle.

[737] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93, S. 3. Die Modelle konnten bis zum 5. März 1993 eingereicht werden.

[738] *pr 78* KIASMA, S. 15: »The competition produced 516 entries, 11 of which were disqualified.« OPM Press, Helsinki, June 18, 1993: »Results of the competition for the museum of contemporary art: A record – breaking total of 516 entries were submitted, of which 12 were disqualified.«

[739] Pressemitteilung – OPM(Opetusministeriö) Press, Helsinki 18th June 1993, to be published at 2 p.m.: »In the hope of speeding up the implementation of the project, the Helsinki City Public Works Department and

temporäre Ausstellungen des *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) vom 19. Juni bis zum 25. Juli präsentiert und auch die anderen 430 Entwürfe wurden Ende Juni in den Kulissen des neuen Opernhauses ausgestellt. Nach diesen Ausstellungen wurden alle Eingänge, die weder Preise erhielten noch gekauft wurden, zurückgegeben. Der ungewöhnlich umfangreiche Korpus an Entwürfen wurde vorher jedoch fotografiert und dokumentiert und im *Suomen rakennustaiteen museo* (Museum für Finnische Architektur) archiviert.

Über den Anspruch an die zukünftige Architektur und die Erläuterung des Auswahlverfahrens erschien eine respektable Publikation in finnischer und englischer Sprache mit den erfolgreichen Entwürfen, Architekturzeichnungen, Modellabbildungen und Beschreibungen samt Jurygutachten.[740] Die schon in der Ausschreibung anklingenden Kriterien wurden rekapituliert: Ein Museum für zeitgenössische Kunst sollte herrschende Auffassungen und Denkweisen in Zweifel ziehen und hinterfragen und neue Betrachtungsweisen und Dimensionen in die Essenz und die Bedeutung von Kunst einführen. Die Jury suchte nach einer »fortschrittlichen Museumsarchitektur«, die mehr als eine Wiederholung des schon Gesehenen und Erfahrenen war. Was oder wie diese »fortschrittliche Museumsarchitektur« sei, blieb vage und offen: »There are always signs in architectural form in which one can detect symbolism either directly or referentially. A museum of contemporary art is a building for which there is no obvious architectural model.«[741] So bewertete die Jury erst einmal die Entwürfe positiv, die sie einer zeitgenössischen »High-Class Architektur« zuordneten oder weil sie sich außerhalb gängiger Architekturströmungen bewegten. Nur wenige genügten diesem Kriterium und die das Sieb der finnisch-nordischen Jury passierenden Entwürfe waren vor allem eines: ganz anders als alle gewöhnliche Architektur, skulptural in ihrer architektonischen Auffassung, was bei einigen Entwürfen durch die Miniaturisierung in der Modellausführung noch eine Steigerung erfuhr. Insgesamt zeigten die Entwürfe zwar eine ungewöhnliche Mannigfaltigkeit an Formen und mitunter auch experimentelle Kombinationen von Materialien, doch goutierte die Jury weder diese, noch die große Anzahl von formalistischen Entwürfen, in denen eine einzige Grundidee das gesamte Gebäude dominiert, ohne interessante Variationen und jegliches erkennbare Profil und »mit ungewöhnlich rauer und unpräziser Beziehung zum Hintergrund«. Schließlich lag das Gelände des Museums innerhalb der Aura von mehreren extrem dominanten Gebäuden, wie dem Parlamentgebäude und dem PTT Gebäude in unmittelbarer Nähe, aber auch das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) und die Finlandia-Halle und der

---

the Friends of the Museum of Contemporary Art are to arrange an open forum on Monday, June 21, at 7.00 p.m. at the Savoy Theatre (N.B. the venue given in 'Arkkitehtiuutiset' and earlier press releases has been changed). The jury will be heard at this forum. Owing to the excellent overall standard of the entries and the tremendous interest the public has shown in the competition, the names of the thirteen top entrants in addition to the prizewinners mentioned above will also be released.«

[740] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93.

[741] Ebd., S. 11 (Dt. Übers. d. Verf.: »Es gibt immer Zeichen in der architektonischen Form, in denen man einen Symbolismus wahrnehmen kann – entweder direkt oder indirekt. Ein Museum für zeitgenössische Kunst ist ein Gebäude, für das es kein offensichtliches architektonisches Modell gibt.«). Zum Zeichen siehe ECO 1991; ECO 1995.

Lasipalatsi sollten in dem architektonischen Konzept für den Museumsort berücksichtigt werden. Es gab zwar keinen funktionalen Grund die neue Museumsarchitektur mit einem von diesen Gebäuden zu verbinden, aber die städtebauliche Umgebung wurde von der Jury als ein relevantes Element in dem architektonischen Projekt angesehen. »In several of the best entries, this situation is fully understood, and the architecture is perfectly integrated.«[742] Bis zur letzten Stufe des Auswahlverfahrens bildeten der ideelle Schwerpunkt und die Einzigartigkeit des Wettbewerbsentwurfs die Basis für das Juryurteil, das sowohl offensichtliche Mängel als auch die problematische Relation zur umgebenden Architektur ignorierte; mit dem Resultat, das sogar Projekte, die eklatante Mängel aufwiesen, höher bewertet wurden als jene, die auf einem höheren professionellen Niveau waren. »Stimulierendem, innovativem Design« wurde prinzipiell von der Jury höhere Priorität zugesprochen und die eingereichten Entwürfe wurden dementsprechend in vier Klassen eingeordnet. Der 4. Klasse wurden 436 Entwürfe zugeordnet und der 3. Klasse immerhin 46 Entwürfe, bei der 2. Klasse waren es nur noch 14 Entwürfe und der 1. Klasse mit der höchsten Qualität gehörten dann wiederum 9 Entwürfe an. In den archivierten Akten des Architekturwettbewerbs befinden sich die Fragebögen und Diagramme der Jury, die die Bewertungskriterien benennen und visualisieren. Das Bewertungsformular für die 4. Gruppe enthielt nur drei Kriterien: urbane Struktur, visueller Eindruck, Funktionen und Interieurs[743], die jeweils nach 5 Abstufungen, von 1 bis -3, von durchführbar bis mangelhaft, bewertet wurden.[744] Das Bewertungsformular für die 3. Gruppe war dann schon etwas differenzierter, die 3 Hauptkriterien waren in weitere Unterbereiche geteilt, die nach 4 Abstufungen, nun von 2 (good) bis -1 (shortcomings) bewertet wurden.[745]

Nach den Instruktionen zum Architekturwettbewerb war die Jury berechtigt, eine einstimmige Entscheidung zu treffen, und sie beschloss, zwei Entwürfen den zweiten Preis zu zusprechen, die trotz großer Verschiedenartigkeit in ihrer Intention gleiches Niveau hinsichtlich des Erreichens des Wettbewerbsziels hatten. Die Jury betrachtete es als nicht wünschenswert und unnötig einen Entwurf über den Anderen zu stellen, mit dem Resultat, dass kein dritter Preis verliehen wurde. Nach dem einstimmigen Votum der Jury wurden die Preise und Ankäufe bestimmt: Den 1. mit 300 000 finnischen Mark (FIM; 1 FIM = 0,168188 EUR) dotierten Preis erhielt die Eingangsnummer 396 mit dem Titel »Chiasma«. Einen der 2. mit 187 500 FIM dotierten Preise erhielt die Eingangsnummer 338, »Lähteellä«, und den anderen die Eingangsnummer 74, »Stages«. Außerdem wurden für jeweils 75 000 FIM die Entwürfe Nummer 56, »Cothurnocystis«, und Nummer 399,

[742] Ebd., S. 13 (Dt. Übers. d. Verf.: »In mehreren der besten Entwürfe ist diese Situation voll verstanden und die Architektur ist perfekt integriert worden.«).
[743] Urban structure, visual impression, functions and interiors.
[744] 1 = feasible (durchführbar), 0 = acceptable (akzeptabel), -1 = shortcomings (Defizite), -2 = immature (unausgereift), -3 = poor (schwar, mangelhaft).
[745] Urban structure: A = Role as link between city districts and end-point of boulevard, B = Functional integration and interaction with townscape, C = Flexibility re. long-range implementation periods;
visual impression: D = Massing, E = Elevations, F = Distinctiveness of design;
functions and interiors: G = Ease of orientation, H = Clarity, permanent exhibition rooms, I = Adaptability, changing exhibition rooms, J = Functionality, public areas, K = Functionality in various museum roles, L = Use of light, M = Functionality of work and store rooms.

»New-Seum« angekauft. Vier lobende Erwähnungen sprach die Jury für besonders beachtenswerte architektonische Resultate zu einzelnen Kriterien des Architekturwettbewerbs aus: für funktionelle Leistung – »Eos« (Nr. 176), für verdienstvolle städtische Planung – »Iron and Blood« (Nr. 427), für einen verdienstvollen funktionellen Beitrag zur städtischen Struktur – »Mellanrum« (Nr. 437), für einen verdienstvollen allgemeinen Eindruck – »Nikama« (Nr. 123).

Unter die von der Jury geehrten Teilnehmer des Architekturwettbewerbs reihten sich gleich drei Architekten, die weder finnischer, nordischer noch baltischer Herkunft waren, ein. Coop Himmelb(l)au gehörte wie der Erstplatzierte, Steven Holl aus den USA, und der Zweitplatzierte, Kazuo Shinohara aus Japan, zu den zusätzlich eingeladenen Architekten und der vierte, der Portugiese Alvaro Siza, belegte den beachtenswerten ersten Platz in der zweiten Gruppe.[746]

Der angekaufte Entwurf Nummer 399, »NEW-SEUM«,[747] des von Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky geleiteten Architektenbüros Coop Himmelb(l)au proklamierte schon einmal mit dem Wortspiel in seinem Titel eine neue Ära der Museumsarchitektur. Das neue Museum sollte eine Herausforderung des Austausches zwischen der statischen und dynamischen Art und Weise der Kunstbetrachtung darstellen und diese Idee sollte sich auch im ganzen Erscheinungsbild der Architektur widerspiegeln (Abb. 139). Der Baukörper des Museums war kompakt, »box-like« wie sich die Jury ausdrückte, und um der Monumentalität entgegen zu wirken, besteht die äußere Hülle aus transparenten und opaken Wandelementen, die wiederum stark differenzierte polygonale und nicht orthogonal angeordnete Flächen bilden. Eine skulpturale Dachkonstruktion kontrastiert die Flächigkeit der vier Seiten. Der architektonische Ausdruck, die architektonisch makellosen Linien wurden mit raffinierten ausdrucksfähigen Nuancen kombiniert, so die Jury, und die technologische Annäherung ist zeitgenössisch; dafür machte der Grundentwurf aber nach Meinung der Jury technische Zugeständnisse. Das Gebäude wurde von einer sogenannten Medienhaut umhüllt, die sowohl für das Senden von Information von innen nach draußen dienen als auch Lichtschutz bieten sollte: Eine faszinierende Idee, deren Funktionsweise aber von den Architekten nicht näher beleuchtet wurde. Das Grundkonzept des Entwurfs sollte dem Besucher mit dem Betreten des Gebäudes klar ersichtlich werden. Der Innenraum des Museums wurde als ein »offenes Volumen« mit einer sich durch das ganze Haus ziehenden Hauptgalerie geplant. Rampen und Brücken sollten den Raum durchdringen und so eine vielfältigere Kunstannäherung ermöglichen, einen Ort schaffen, den die Architekten »New-seum« nannten. Die Brücken und Rampen sollten zu den »engen« Ausstellungsräumen führen, die sich auf den Längsseiten des Gebäudes auf vier Etagen aneinanderreihen. Obwohl die Architektur der Hauptgalerie reich und anregend ist, zerfällt der Innenraum in separate Abschnitte und Kritik übte die Jury auch an der Platzierung des Raums für temporäre Ausstellungen in der Mitte der Haupteingangshalle.

[746] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93, S. 46f.: »The fourth specially invited entrant, Portuguese architect Alvaro Siza, placed among the top entries. Like many other commendable submissions, an award could not be made to his design, ›Cometa‹.«.
[747] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93, S. 30, Abb. S. 30-33.

Die überdimensionierte Eingangshalle und Eingang in seiner architektonischen Beschaffenheit wurden als mangelhaft und das dynamische Layout, das sich auf eine Anzahl von Etagen ausdehnt, für die Orientierung als schwierig bezeichnet. Zwar wirkte das Entwurfskonzept in all seiner Zersplitterung faszinierend, aber die Überarbeitung des Entwurfs bis zu einem praktikablen Projekt, erschien der Jury als unwahrscheinlich: »The entry is interesting and pioneering in its approach to the layout of the exhibition spaces.«[748]

2. Preis für den Entwurf Nr. 338 »Lähteellä« des finnischen Architekten Vesa Helminen (Tampere)

Vesa Helminens Entwurf hieß »An der Quelle«[749] und im Hintergrund stand die Idee vom Auffinden einer erfrischenden Quelle. »Ich dachte an einen finnischen Kiesrücken – ich stamme aus Valkeakoski, in der Nähe des Bergrückens von Rapola. Wenn man dort hinaufsteigt, kann es geschehen, dass nach der Anstrengung eine Wasserader, eine Quelle aufbricht.«[750] Der finnische Architekt entwarf ein Museumsgebäude, das aus einer Vielzahl vertikaler Stelen zusammengesetzt sein sollte (Abb. 140). Der Architektur die Monumentalität durch diese vertikale Gliederung nehmend, sollten die plattenartigen Türme aus unterschiedlichen Materialien gebaut werden: Holz, Beton, Stahl und Glas sollten dem plastischen Entwurf subtile Nuancen und Vitalität hinzufügen. Dem traditionellen, »museum-like« Aspekt, der für die Jury im Maßstabsmodell wahrnehmbar war, begegnete der Architekt mit einem freien Rhythmus in subtilen Variationen und Empfindsamkeiten, während er die strenge Line des Grundentwurfs bewahrt. »Mannerheim hätte gewissermaßen ein Heer aus sich organisierenden Turmelementen hinter sich hergezogen.«[751] Nach Norden verdichteten sich die Baumassen und die Südseite des Gebäudes öffnete sich zur Umgebung, hier war ein außerhalb des Hauses liegender Ausstellungshof geplant, der für die Jury bezeichnenderweise »unnecessarily ›temple-like‹« war.[752]

In Helminens Museum wäre der Besucher wie auf einen Bergrücken über ein System von Treppenstufen zum Eingangsplatz gestiegen, und dort, »neben der Quelle«, sollte der Besucher in die Aula hineingehen, hier sollte sich ihm die Kunst eröffnen. Das Interieur beurteilte die Jury als »exceptionally innovative«[753], was die Vermutung nahe legt, dass der Architekt offensichtlich eine eingehende Studie über den Ausstellungsrundgang angefertigt hatte. Gleich im Eingangsgeschoss waren der mittlerweile obligatorische Museumsladen und die Hauptsammlung vorgesehen. Von der Aula sollten zwei Stockwerke sichtbar sein und tief im Inneren die große Haupthalle, ein Raum für Wechselausstellungen, um den herum sich in zwei Stockwerken die kleineren Galerien gruppierten. Zwischen den verschiedenen Ebenen hätte man sich auf einer Spirale entlang

[748] Ebd., S. 30 (Dt. Übers. d. Verf.: »Der Entwurf ist interessant und leistet Pionierarbeit in seiner Annäherung zum Layout von Ausstellungsräumen.«).
[749] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93, S. 18, Abb. S. 19-21.
[750] UIMONEN 2003.
[751] Ebd.
[752] Siehe *Arkkitehtuurikilpailuja* 5 / 93, S. 18.
[753] Ebd.

bewegt – die Idee der Bewegung war fundamental im Konzept verankert. Die Hauptsammlungen, das Auditorium, die Seminarräume, Archive, die Bibliothek, die Lehreinheit, das Café und die Terrassen sollten sich alle auf Stufe +8,0 befinden und ein der Öffentlichkeit leicht zugängliches wirkungsvolles, angenehmes Ensemble formen. Das interessant geformte Raumensemble für temporäre Ausstellungen sollte den vielfältigen Bedürfnissen der zukünftigen Nutzung Rechnung tragen, ein Gedanke, der aber nach Ansicht der Jury nicht bis zum Ende durchdacht war.

Das Volumen des Gebäudes nimmt eine markante, in sich geschlossene Stellung zu seiner Umgebung ein. »Die Enge des Raums [des zur Verfügung stehenden Bauareals (Anm. d. Verf.)] bewirkte, dass es nicht viele Möglichkeiten zur Massierung gab, das Gebäude musste zu einem kleinen Paket verdichtet werden.«[754] Der kleine Maßstab des Gebäudes glich seinen etwas aufdringlichen Charakter aus, dessen Komposition durch vertikale Motive und lineare Akzente bestimmt wird und dem Museum eine feierliche Erhabenheit und eine skulpturale Resonanz verleiht. Die Jury bemängelte die widersprüchliche Platzierung von Gebäudeöffnungen, das markante »straßenartige« und »freiluft(artige)« Erscheinen des Interieurs, die skizzenhafte Darstellung der Arbeitszimmer und Verwaltungseinrichtungen und dass der Architekt den so profanen technischen Dingen, wie dem Standort des Lastenaufzugs, keine ausreichende Aufmerksamkeit schenkte. Trotz der Schelte konnte die gestrenge Jury in dem Entwurf einen herausragenden strukturellen Ansatz entdecken: »The chief merit of the design is the highly original concept of interlocking the exhibition galleries concentrically.«[755]

2. Preis für den Entwurf Nr. 74 »Stages« vom Japaner Kazuo Shinohara

Der Entwurf Nr. 74 »Stages« des Japaner Kazuo Shinohara[756] wurde von der Jury ganz euphorisch als Atem beraubendes architektonisches Denkmal aus stilvollen Materialien bezeichnet. Der visuelle Eindruck, »bold and enterprising« (kühn und unternehmungslustig), und das Erscheinungsbild des Exterieurs erfüllte nach Ansicht der Jury »what might be expected of a museum of contemporary art« (Abb. 141).[757]

Das architektonische Repertoire reduzierte sich, nicht untypisch für japanische Provenienz, auf geometrische Grundformen und Körper. Die Grundform ist ein unregelmäßiges Trapez, über dem sich zwei Körper X-förmig durchkreuzen. Eine das gesamte Gebäude durchquerende Röhre ragt im Süden und im Norden aus dem Gebäude heraus. Es scheint, als wären die dominierenden Linien der umliegenden städtischen Struktur in den Entwurf integriert worden. Das Gebäude sollte von gigantischen Dimensionen sein und das Stadtbild beleben, der ganzen Umgebung neues Leben hinzufügen.

---

[754] Wie Anm. 749.
[755] *Arkkitehtuurikilpailuja* 5 / 93, S. 18 (Dt. Übers. d. Verf.: »Die Hauptleistung des Entwurfs ist das hoch originelle Konzept des konzentrischen Ineinandergreifens der Ausstellungsgalerien.«).
[756] Ebd, S. 22-23. Abb. S. 22-25.
[757] Ebd, S. 23 (Dt. Übers. d. Verf.: »was von einem Museum für zeitgenössische Kunst erwartet werden könne«).

Die hoch phantasiereiche Architektur verlangte relativ komplexe technische Strukturen. Die Jury wies auf eine Anzahl von funktionellen Fehlern im Entwurf hin, diese könnte man in der Folgeplanung korrigieren, aber nicht den größten Makel des Entwurfes: Der Entwurf des Interieurs machte zu viele Konzessionen an die architektonische Komposition, die verschiedenartigen und unvorhersehbaren Bedürfnisse von zeitgenössischer Kunst an den Ausstellungsraum waren eklatant ignoriert worden. Das »ein wenig gekünstelte Designerimage« (somewhat contrived ›designer look‹) der Ausstellungsbereiche passe nach der in diesem Falle recht eigenwilligen Ansicht der Jury eher für die Ausstellung klassisch moderner Kunst.[758]

Das Museum sollte in drei funktionelle Einheiten unterteilt werden: Stage I, II und III. Sie sollten ausschließlich mittels Aufzügen miteinander verbunden sein. »Stage I« war das Eingangsgeschoss und umfasste das Foyer mit Kasse, Garderobe, dem Café und einem Museumsladen auf der östlichen Seite. Der Eingangsbereich wurde als Veranstaltungsort für Happenings und Performances vorgeschlagen. Die Büros, das Archiv und die Bibliothek wurden ein Stockwerk darunter platziert. Die übrigen Einrichtungen im Erdgeschoss wurden zwar als funktionell, jedoch aufgrund ihrer langen, engen Form als unpraktisch bewertet. Die Werkstatt der Kinder und das Spielzimmer auf »Stage II« formten ein funktionell attraktives Ensemble. Jedoch die vom Architekten geplante Platzierung der Depoträume im ersten Stock in »Stage III« wurde von der Jury entschieden abgelehnt. Neben den drei Stages gab es auch die Unterteilung in Stockwerke. Die Ausstellungsräume wurden auf vier separate Stockwerke verteilt. Die Zugänge zu den verschiedenen Räumen erschienen teilweise schwierig; zwischen dem Bereich für die temporären Ausstellungen und der Projektwerkstatt, die sich beide auf derselben Etage befinden sollten, war keine Verbindung vorgesehen; ein Bereich wurde gar nicht vom Lastenaufzug versorgt. Die Aufzüge als die einzige Form des Zugangs auf allen Seiten des Gebäudes würden alle Bewegungen im Museum erheblich erschweren und die zwei im Eingang vorgeschlagenen Passagieraufzüge wurden als ganz unzulänglich empfunden.

Die vom Entwurf des Japaners Kazuo Shinohara ausgehende Faszination konnte bei der Jury durch keinerlei Defizite ernsthaft gestört werden: »The design embodies the spirit of contemporary 20th century architecture. Its pristine style and boldness give it the appearance of an architectonic meta-artifact.«[759]

1. Preis für den Entwurf Nr. 396 »CHIASMA« des amerikanischen Architekten Steven Holl

Erst der Entwurf Nr. 396 namens »Chiasma«[760] zerstreute die prinzipielle Skepsis, die das finnische Projekt eines Museums für zeitgenössische Kunst von Anfang an begleitet hatte. Selbst die Museumsdirektorin Tuula Arkio, nun auch ein Mitglied der Jury, war sich

[758] Siehe ebd.
[759] Ebd. (Dt. Übers. d. Verf.: »Der Entwurf verkörpert den Geist zeitgenössischer Architektur des 20. Jahrhunderts. Sein ursprünglicher Stil und seine ursprüngliche Kühnheit geben ihm die Erscheinung eines architektonischen Metaartefakts.«).
[760] Arkkitehtuurikilpailuja 5 / 93, S. 14-15. Abb. S. 16-17.

gar nicht sicher, welcher Art das Resultat des Wettbewerbs sein könnte oder würde.[761] Der Wettbewerbsentwurf »Chiasma« enthielt Aquarellzeichnungen, die vorzugsweise das Innere der Galerien darstellten und damit einen Eindruck von den zukünftigen Wirkungen der Galerieräume vermittelten (Abb. 142 u.). Auch dadurch hob sich dieser Vorschlag von den insgesamt 516 Entwürfen ab und die Jury argumentierte, dass »undoubtedly, any architect who was able to comprehend the nature of the museum spaces in such a manner had to understand a great deal about art itself«[762].

Die Jury hob nach der sich selbst auferlegten Priorität in ihrem Gutachten zuerst die geheimnisvolle und skulpturale Qualität des Entwurfs hervor (Abb. 142). Steven Holl nahm ebenso wie die beiden Zweitplatzierten Bezug auf die das Areal umgebende städtische Struktur, aber eben nicht im »konventionellen Sinn«. Holls Konzept entwickelte sich aus einem Ideenkonstrukt zum Chiasma, »der Kreuzung«, nach dem griechischen Buchstaben X, Chi. Das rudimentäre Chi findet sich in Steven Holls finaler Entwurfphase nur noch als asymmetrische Adaptation zweidimensional im Grundriss und dreidimensional in den sich torsohaft kreuzenden Baukörpern wieder: ein gebogener und ein geradliniger treffen im Massenschwerpunkt aufeinander.

So basiert der Grundriss auf X-förmigen, imaginären Verbindungslinien zum natürlichen und urbanen Raum, zum kulturellen Erbe mit den Ikonen finnischer Architektur: östlich der von Eliel Saarinen entworfenen Bahnhof, die Finlandia-Konzerthalle von Alvar Aalto im Norden und das Parlamentsgebäude im Westen. Das Wasser der Bucht von Töölo, das Holl am südlichen Ufer ausgehend von der Finlandia-Halle durch das Museum hindurch fließen lassen wollte, steht sinnbildlich für die finnische Natur, für Finnland, dem »Land der 1000 Seen«. Im Innern des Museums sollte diese Metapher durch ein rechteckiges Bassin nicht nur den Gesichtssinn ansprechen, sondern auch das Gehör durch ständig zirkulierendes Wasser stimulieren; das Geräusch von fließendem Wasser sollte in verschiedene Bereiche des Museums getragen werden.[763] In dem Museum befindet sich an der Stelle, an dem die beiden Baukörper aufeinander treffen, ein Wasserlauf, der von dem höher gelegenen westlichen Bassin in das östliche fließt. Die Wölbung des geschwungenen Baukörpers wird an der östlichen Seite so angeschnitten, dass eine ebene senkrechte Fassade entsteht, die mit den ebenen Flächen des gegenüberliegenden Postgebäudes korrespondiert und sich so in das Stadtraster einpasst. Die verglaste ebene Westseite des geschwungenen Baukörpers folgt »konzentrisch« dem Verlauf der nördlichen Sonnenbahn, während der gerade Baukörper der sogenannten »Linie der Natur« und dem Stadtraster folgt. Wenn auch in einer neuen und unkonventionellen Art und Weise integriert sich der Bau mit seiner orthogonalen und gewundenen Masse so in die urbane Struktur von Helsinki.

---

[761] Siehe Tuula Arkio: THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, in: ebd., S. 1.
[762] Tuula Arkio, in: HOLL/TIAINEN 1998, S. 6 (Dt. Übers. d. Verf.: »ohne jeden Zweifel, jeder Architekt, der in der Lage ist, die Natur von Museumsräumen in solch einer Art zu begreifen, sehr viel von der Kunst selbst verstehen musste.«).
[763] Dieser Vorstellung des Architekten konnte aus klimatischen Gründen nicht entsprochen werden.

Zwischen dem Museum und der Straße Mannerheimintie war im Entwurf ein Skulpturenpatio geplant, eine Option für das Museum, sich im Stadtbild zu artikulieren. Das Dilemma »Moderne Skulpturen versus Reiterstatue Mannerheims« existierte für den Amerikaner Steven Holl anscheinend nicht. Das an Heroen nicht gerade reiche Finnland mit seiner erst jungen eigenen Historie sollte durch einen Amerikaner zwar nicht eines Nationalsymbols beraubt doch sollte die noch nicht sehr stabile Identität ins Wanken gebracht werden. Freiherr Carl Gustaf Emil Mannerheim (1867–1951), aus einer einflussreichen Familie Helsinkis stammend, hatte eine einzigartige Offizierskarriere als Marschall von Finnland beendet und von 1944 bis 1946 in einer schicksalsschweren Zeit der jungen Nation als gewählter Präsident Finnlands gedient. Selbst der finnisch-nordischen Jury mit ihrem avantgardistischen Impetus dürfte der Fauxpas des Amerikaners, die nationale Identität Finnlands mit einem Kunstmuseum auf die Probe stellen zu wollen, als zu gewagte Extravaganz mit dem vorzeitigen Exitus des Projektes erschienen sein. Die Jury gab zur vorsorglichen Beruhigung der finnischen Gemüter bereits im Gutachten einen Kommentar zur »Unverrückbarkeit« der Reiterstatue am Mannerheimintie, der ebenfalls zu Ehren Mannerheims benannten Prachtstraße, ab.[764]

Die räumlichen Erfordernisse und die räumliche Beleuchtung dienten als Schlüssel und Ausgangspunkte für das Layout des Interieurs und wurden auf diese Art in der allgemeinen Gesamtform und Erscheinung des ganzen Gebäudes reflektiert. Die Ausstellungsbereiche erschienen der Jury als eindeutig artikuliert, flexibel, unverwechselbar in ihren Erscheinungen und die Interieurs könnten in angenehmen Ensembles geordnet und gruppiert werden. Durch die Abwesenheit von ablenkenden Decken- oder Wandstrukturen wirkten die Hauptgalerien sehr ruhig und das Licht betonte die spezifischen Raumformen. Der Entwurf mit seiner Spannbreite an verschiedenen räumlichen und beleuchtungstechnischen Kombinationen könnte den sich kontinuierlich veränderten Ausstellungsbedürfnissen gerecht werden. Die Jury entdeckte in dem Layout eine Art des Abweichens vom konventionellen, mechanischen Ansatz, Ausstellungsräume zu arrangieren.

Das Beleuchtungssystem, das sich aus einer Kombination aus Seiten- und Oberlicht zusammensetzte, würde im Detail in der Folgeplanung überarbeitet werden müssen. Auch wenn natürliches Licht eine Schlüsselrolle beim Definieren der Gesamtform des Gebäudes spielte, würde das Gebäude selbst während der dunklen Jahreszeit dank seiner ausgedehnten, leuchtenden Oberflächen Licht nach außen reflektieren. Das Panoramafenster, das nordwärts in der dritten Etage des Museums liegen sollte, würde einen ausgezeichneten Orientierungspunkt bieten.

Trotz des gestreckten und röhrenartigen Aussehens der Eingangshalle würden die gebogenen Formen und Rampen eine unverwechselbare Erscheinung ergeben. Das Auditorium und andere öffentliche Zugangsbereiche würden direkt mit der Eingangshalle verbunden sein und das Café und die Lehreinrichtungen auf der westlichen Seite würden licht durchflutet und geräumig sein. Das Eingangsgeschoss würde auf diese Art die

[764] Siehe *Arkkitehtuurikilpailuja* 5 / 93, S. 15.

verschiedenen öffentlichen Einrichtungen im Gebäude übersichtlich zusammenbinden und auch den Lesebereich und den Vereinsraum für die Freunde des Museums zu kombinieren, erwies sich als eine praktische Lösung. Zusätzlich zu der zentralen Rampe erleichtern Treppenhäuser auf den süd- und nördlichen Gebäudeseiten die Orientierung und für die Jury war die Pasta-Treppe darüber hinaus nicht einfach nur eine Treppe, sondern ein skulpturales Kunstwerk. Die Anzahl der Zugänge berücksichtigt den ungehinderten Rundgang und den ungestörten, individuellen Museumsbesuch im ganzen Gebäude, sogar während neue Ausstellungen aufgebaut werden. Weitere Aufmerksamkeit sollte nach der Meinung der Jury auf den Zugang vom Aufzug zu den Ausstellungsebenen gerichtet werden; ferner sollte die Durchführbarkeit, die Projektwerkstätten mit den Ausstellungsstellen zu verbinden, überdacht werden. Die Verwaltungseinrichtungen wurden zentral platziert und funktionell mit der Bibliothek und den Archiven, die beide der Öffentlichkeit leicht zugänglich sein sollten, verbunden. Der Entwurf überschritt die in der Wettbewerbsausschreibung definierten Dimensionen und Baukosten, jedoch wurde das Grundentwurfskonzept als so flexibel eingeschätzt, dass es bei entsprechender Reduzierung der Dimensionen auch den Kostenrahmen einhalten konnte.

»The entry offers an excellent point of departure for developing a superior design that effectively integrates the architecture of the museum with the surrounding urban milieu.« Die metaphorische Wiederholung der Töölö Bucht durch das Museumsgebäude wurde durch die Jury als raffinierte Idee und der architektonische Entwurf *summa summarum* gewürdigt: »The articulation of forms is eye-catching, sensitive and innovative. […] The choice of materials is bold. The technical design is thoroughly thought out and meritably presented.«[765]

E.I.3.4 Entwurfs- und Baugeschichte

Die Jury empfahl, dass der Entwurf mit der Nummer 396 »Chiasma« als Basis für die Bauplanung verwendet und der Auftrag dem Autor gegeben werden sollte. Zusätzlich zu den Punkten, die in der detaillierten Beurteilung erwähnt wurden, wurden für die Folgeplanung einige Akzente gesetzt: Um die endgültige Durchführbarkeit des Entwurfs sicherzustellen, sollte der gesamte Entwurf und der Gesamtmaßstab modifiziert werden, um dem angegebenen Kostenziel, das in einem von der finnischen Regierung und der Stadt Helsinki erstellten vorläufigen Vertrag niedergelegt wurde, zu entsprechen. In den weiteren Entwicklungsphasen des Auftrages sollte der Architekt einen vorläufigen Lageplan entwerfen, eine erste Stufe in Richtung eines endgültigen Stadtplans. Der Lageplan sollte seine Aufmerksamkeit auf die definierten Grenzen des Bauareals, die angrenzenden

[765] Ebd. (Dt. Übers. d. Verf.: »Der Entwurf bietet einen ausgezeichneten Ausgangspunkt für das Entwickeln eines hervorragenden Designs, das die Architektur des Museums eindrucksvoll in das umliegende urbane Milieu integriert.« […]»Die Bauformen artikulieren sich auffallend, empfindsam und innovativ. […] Die Auswahl an Materialien ist kühn. Der technische Entwurf wurde gründlich zu Ende gedacht, und würdig präsentiert.«).

Zugänge und auf die enge Relation von Museumsgebäude und Mannerheim Statue (!) richten.[766]

Doch zuallererst war das Ergebnis des Architekturwettbewerbs ein unglaublicher Skandal: »So there was a whole older generation of Finnish architects who were shocked.«[767] Ein amerikanischer Architekt erhielt in Finnland, einem Land mit einer kurzen, aber dafür umso lebendigeren Architekturtradition, den Auftrag, das erste Museumsgebäude für zeitgenössische Kunst in Finnland zu entwerfen. Nachdem Steven Holl den Wettbewerb gewonnen hatte, schaute er sich die Entwürfe seiner Konkurrenten (im Juni) 1993 im Kellergeschoss des Opernhauses an und resümierte, dass kein Entwurf wie seiner war. In der Retrospektive der Zeitschrift GA über den Entwurfsprozess berichtete Steven Holl: Er war selbst sehr überrascht, dass er zum Wettbewerb eingeladen wurde und hielt das allein für eine große Ehre, die ihn dazu antrieb, das beste Design zu kreieren, zu dem er und seine Mitarbeiter im Stande waren.[768] So reiste er nach Helsinki, um den Standort zu besichtigen und vor Ort zu arbeiten. Als temporären Wohnort wählte er das zentral gelegene Sokos Hotel Vaakuna (2 Asema-aukio), von dessen Zimmer er das Wettbewerbsgrundstück überblicken konnte. Er beschreibt, dass er eines Tages mitten in der Nacht aufwachte und eine Skizze anfertigte. Nach dieser Skizze wurde das erste (Architektur-)Modell eine Woche später angefertigt. Es stellte ein Gebäude dar, das sich um sich selbst faltete und verdrehte, während es einen Wassergarten formte. Die Ideen für das endgültige Konzept der »Verflechtung« waren bereits in dieser Skizze enthalten.

Das Architekturbüro Steven Holl Architects wählte Arkkitehtitoimisto Juhani Pallasmaa Ky zum lokal koordinierenden Architekturpartner in Helsinki. Der finnische Architekt Vesa Honkonen, wurde in Holls Büro angestellt und diente als der Kontaktvertreter von Pallasmaa und der Architekt Timo Kiukkola fungierte in der gleichen Funktion als Projektarchitekt in Pallasmaas Büro. Die Kommunikation beider Büros funktionierte über das Internet, Telefax, Telefon und Zeichnungen. Die Bedeutung von Arkkitehtitoimisto Junani Pallasmaa Ky in dem Museumsprojekt war von grundlegender Signifikanz, denn alle für das Design des Projektes erforderlichen Zeichnungen wurden im finnischen Büro angefertigt. Der Architekturpartner Pallasmaa war in der Lage, Holls Ideen zu Verwirklichen ohne seine eigene architektonische Sichtweise dem Design aufzudrängen.

Unnmittelbar nach der Verkündigung des Wettbewerbsergebnis im Frühjahr 1993 hatte das National Board of Building die Architekturplanung in Auftrag gegeben und übernahm auch das Projekt-Management. Im Mai 1995 übernahm dann die Firma Engel rakennuttamispalvelut Oy (Engel Construction Management Services Ltd.), das Opetusministeriö (Bildungsministerium) repräsentierend, die Verantwortung für die Planung. Während der Bauphase beaufsichtigte später noch die Firma HKR-Rakennuttaja (Construction Management Unit) beratend die Bauorganisation. Die Entwurfs- und

[766] Siehe *pr 78* KIASMA, S. 20ff.
[767] Siehe hierzu BALTIC International Seminar 2000, S. 35-53.
[768] Siehe *GA* 1996, S. 92-101, hier S. 95.

Planungsarbeit begann im Frühling 1993; Stadtplanung, Baugenehmigungsverfahren und Ausschreibungswettbewerbe für Planung und Bau nahmen dann zwei Jahre in Anspruch.

Bis 1995 erarbeitete Steven Holl mit seinem Team das KIASMA-Projekt: »KIASMA. Working Process«[769] war in der gleichnamigen Ausstellung vom 14. Juli bis zum 16. September 1995 zu sehen und präsentierte die Architektur und das Design in der endgültigen Fassung und dokumentierte den gesamten Arbeits- und Designprozess zum Museum für zeitgenössische Kunst in Helsinki. Die Ausstellung zeigte sowohl die anfänglichen Aquarellskizzen und Studienmodelle, die Wettbewerbsdokumente als auch die Arbeitszeichnungen und jüngsten Fotografien von der maßstäblichen Simulation.

Der Grundriss in seiner unregelmäßigen Form erklärt sich einerseits aus der Widerspiegelung der vorgegebenen Geometrie des Baugeländes, andererseits aus Holls Auseinandersetzung mit der Stadtlandschaft (Abb. 143a). Die den Grundriss bestimmenden Linien sind das Ergebnis der Transformation der imaginären Verbindungslinien und das Aufrissschema zeigt eine mathematisch genau berechnete Struktur. Holl hinterfragte bei seinem Entwurf, was der nach menschlichem Maß idealste, maßstabsgerechteste Raum sei. Es folgte das Studium der Größe des menschlichen Körpers, die Höhe der Augen, geleitet von der Frage, wie hoch der Raum sein muss und was die perfekten Proportionen des Goldenen Schnittes waren. Als die perfekte Größe für eine Galerie kam er auf 9 mal 9 mal 4,5 Meter und glich die Räume der Dia Art Foundation[770] mit diesen Werten ab. Danach maß er alle namhaften Galerieräume in Manhattan nach, um diese von ihm selbst berechnete Größe zu überprüfen.[771] Ein strukturelles Gitter von 9 Metern und der Einfallswinkel der Sonne in den nördlichen Breiten nahmen Einfluss auf die Proportion des 132 Meter langen und 28 Meter breiten Gebäudes. Die gebogene Linie beschreibt den entgegengesetzten Pfad der Sonne von 11:00 vormittags bis 11:00 abends (Abb. 143b). Der Querschnitt zeigt, dass die Strahlen der Sonnen, die in diesen Breiten eine Maximalhöhe von 51 Grad aufweist, auf die Fensteröffnungen der Westseite des geschwungenen Baukörpers treffen und von hier aus ins Innere des Gebäudes gelangen sollten (Abb. 143c). Der Lichteinfallswinkel in den nördlichen Breiten wurde zum Ausgangspunkt genommen und daraus entwickelte Holl sein Belichtungskonzept für die unregelmäßigen Räume des mehrgeschossigen Ausstellungsgebäudes.

Das in der Publikation den meisten Platz einnehmende, ausführlich beschriebene »Project Concept« erläuterte die architektonischen Ideen in ihren metaphorischen

---

[769] Siehe HOLL 1995; Helsinki, (MusFinArchit.A), »KIASMA. Working Process«.

[770] Siehe *Dia Art Foundation* [http://www.diabeacon.org/findex.html]: Dia: A nonprofit institution founded in 1974, Dia Art Foundation is internationally renowned for initiating, supporting, presenting, and preserving art projects. Dia presents public programs and its permanent collection of works from the 1960s through the present at Dia: Beacon, Riggio Galleries, in New York's Hudson Valley. Since opening in spring 2003, Dia: Beacon has received more than 350,000 visitors. Beginning in the fall of 2007, Dia presents commissions and projects by contemporary artists at The Hispanic Society of America while it seeks a permanent home for these initiatives in New York City. Additionally, the foundation maintains long-term, site-specific projects in the western United States, in New York City, and in Bridgehampton on Long Island.

[771] Siehe *GA* 1996, S. 97.

Konstrukten mit kleinen Detailskizzen: »Intertwining«[772], die »Verflechtung« mit »line of culture«, »line of nature«, »line of urban structure«; »Sun path reversal«[773], die »Sonnenbahn Umkehrung« und die »Light catching section«[774], der das Licht einfangende Bereich des Museums. Möglicherweise von der Metaphorik der zukünftigen Museumsarchitektur überwältigt, arrangierte die damalige Direktorin des noch im *Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) unterbrachten Museums für zeitgenössische Kunst, Tuula Arkio, eine Performance von einem finnischen Performancekünstler und seiner Gruppe und noch bevor die Bauarbeiten im Dezember 1995 begannen, brannten im Zentrum von Helsinki 56 große offene Feuer: »It was a ritual with dancing and singing – we wanted to mark the site for the arts before the construction work started.«[775] Diese zugleich archaische und theatralische Attitüde prozessualer Identitätsfindung deutet eher auf Inkonsistenzen in der Kultur, auf ethische und moralische Konversionen hin. Diese ganze »museale Hyperaktivität« mit der intellektuell aufgeladenen Atmosphäre schuf dann fast zwangsläufig für den noch ahnungslosen Museumsstab ein ganz neues Dilemma, wie es einem Resümee der Museumsdirektorin zwei Jahre nach der Eröffnung des Museums zu entnehmen ist: »Everyone was talking about the building.« Das Museum als identitätsbewahrende Institution verlor ihre Bedeutung und es entstand die Gefahr, dass die Menschen nur wegen des Gebäudes das Museum besuchen und ihre so vehement geweckte Schaulust befriedigen, aber das lang anhaltende Interesse am Museum verlieren würden. Diesem Dilemma des modernen Museums wurde 1997, ein Jahr bevor das Museum eröffnet wurde, mit einer Aufklärungskampagne begegnet, die das Gebäude zu einem Arbeitsplatz »degradierte«: »So it's just a working place for us, the building. We need some walls and spaces but it's not the main thing. The museum is not the building.«[776] Das andere existentielle Problem der modernen Museen, mit welcher Strategie man die Menschen ins Museum locken soll, wenn man keinen Picasso, Miro oder Chagall hat, wurde dann wieder mit einem typisch nordischen Konzept gelöst:

»So we started talking about a citizens' living room and a meeting place […] and really giving this message to the people and welcoming them to the museum. And we also want the art to be a part of people's everyday life, not just something you go and visit once or twice in your lifetime. […]«[777]

---

[772] Siehe HOLL 1995, [S. 9]: »Intertwining: The geometry of the city and the landscape are engaged in the architecture of the museum. A ›line of culture‹ forms a link to Finlandia Hall, intertwining with a ›line of nature‹ from the landscape and Töölö Bay, and lines extending from the existing city grid.«

[773] Ebd. »SUN PATH REVERSAL: Utilizing the unique properties of natural light in a latitude of 60° north, the primary curvature of the building forms a reversal of the sun path between 11 a.m. and 6 p.m., when the museum is open.«

[774] Ebd. »LIGHT CATCHING SECTION: The curved section captures the warm light of a horizontal sun, controlling and diffusing it through carefully oriented apertures to bring an optimum degree of natural light into the exhibition spaces.«

[775] BALTIC International Seminar 2000, S. 36 [Dt. Übers.d. Verf.: »Es war ein Rital mit Tanzen und Singen – wir wollten das Gelände für die Künste markieren, bevor die Bauarbeiten begannen.«].

[776] Ebd., S. 40.

[777] Ebd.

Ungeachtet des mitunter heftigen gesellschaftlichen Diskurses begannen die Geländearbeiten bereits im Frühling 1995 mit der Verlegung von Untergrundkabeln, elektrischen Rohr- und Versorgungsleitungen. Weil das Grundwasser in der Töölönlahti Bucht und die Erde verschmutzt waren, bestanden die Bauarbeiten im Februar 1996 aus dem Entfernen verunreinigter Erde. So sorgte der Bau des Kunstmuseum für die Einrichtung von einem der ersten Feldlaboratorien Finnlands, um die Giftkonzentrationen der ausgegrabenen Erde vor Ort zu messen und gemäß den anerkannten Verfahren des Helsinkier Umweltzentrums zu entsorgen. Das umfangreiche Bauprojekt wurde in 30 Verträge aufgesplittet und die für die Realisierung des Museumsbaus notwendigen Ausschreibungswettbewerbe begannen im September 1995 gemäß der EU-Richtlinien. Um faire Wettbewerbsgebote zu garantieren, hatte eine entsprechende Vertragsdokumentation dafür zu sorgen, dass die eingereichten Angebote trotz der architektonischen Komplexität des Gebäudes vergleichbar waren.[778]

Nach zweijähriger Bauzeit wurde Kiasma im Februar 1998 vom Construction Manager akzeptiert. Die im Vertragsformular aufgeführten Gliederungen und Zeitpunkte wurden erfolgreich eingehalten und trotz steigender Baukosten wurde die budgetierte Bausumme von FIM 228 Millionen (= $ 40 millon, ca. 72 Millionen DM; 1 FIM = 0,168188 EUR) nicht überschritten. Es war ein Museumsgebäude mit 12 000 Quadratmeter Gesamtfläche und 9 200 Quadratmeter Ausstellungsfläche entstanden. Das Museum wurde für die Öffentlichkeit am 30. Mai 1998 eröffnet. Die Eröffnungsfeierlichkeiten erstreckten sich über das gesamte letzte Maiwochenende und waren von vielen Veranstaltungen begleitet. Allein an diesem Wochenende besuchten 30 000 Besucher das Museum.

E.I.3.5 Baubeschreibung

Exterieur

Steven Holl konzipierte eine kompakte mehrgeschossige Bauskulptur, die das zur Verfügung stehende, unregelmäßige, annähernd trapezförmige Baugrundstück fast vollständig einnimmt und damit eine optimale Ausnutzung für die Präsentation von Kunst erreicht (Abb. 144, 145). Seiner Grundstruktur nach ist der Neubau aus zwei Volumen gebildet: einem lang gestreckten, gebogenen, trichterförmigen Körper aus dem ein orthogonaler, viergeschossiger Baukörper herausragt. Das Museumsgebäude integriert sich mit seinen fünf oberirdischen Ebenen in die von hochgeschossigen Gebäuden geprägte Stadtlandschaft, die im Laufe des 20. Jahrhunderts um das Museumsgrundstück entstanden war, tritt aber doch gegenüber der bereits vorhandenen Architektur als auffallende Bauskulptur in Erscheinung. Die von Asymmetrie geprägte Architektur, die an der Außenfassade verwendeten glänzenden Materialien, teils opake, teils transparente Flächen, die konstruktivistische Schaufassade im Norden, die sich demonstrativ zur Finlandia-Halle hin öffnet, die wenige Fensteröffnungen am restlichen Gebäude, die Torsion des

[778] Siehe zum letzten Abschnitt: *pr 78* KIASMA, S. 21: Die Vertragsvereinbarungen wurden am 10 Januar 1996 unterschrieben. Zu den einzelnen Firmen und Aufträgen siehe *pr 78* KIASMA, 1. Umschlagseite innen.

trichterförmigen Volumen, vereinzelte Vor- und Rücksprünge in der Südfassadengestaltung geben dem zu Grunde liegenden Konzept des Chiasmus eine ganz individuelle Interpretation und dem Bau seine spezifische Plastizität.

Die dominierenden Fassaden der skulpturalen Architektur changieren und führen zu einem hochstilisierten visuellen Erscheinungsbild, das vor allem durch die modernen Dach- und Fassadenmaterialen, mattgraues oder vorpatiniertes Rheinzink, helles handgeschliffenes oder gebürstetes Aluminium erzeugt wird, wobei die dann mehr traditionellen Materialien, säurebehandeltes Messing, sandgestrahlte Glasflächen oder Planken aus Glasbausteinen diesen Effekt noch potenzieren. Das unablässige Farbenspiel oszilliert mit den Tages- und Jahreszeiten und vibriert mit dem Rhythmus der Stadt. Die Seitenwände aus dicken gebürsteten Aluminiumplatten reagieren immens auf die atmosphärische Erscheinung des Lichts: Je nach Einfallswinkel und Intensität des Sonnenlichts erscheint die Aluminiumoberfläche entweder fast weiß, reflektierend oder schwarz. Schmale, silberfarbene Fugen verbinden die einzelnen Platten zu einer kontinuierlichen Oberfläche und steigern die Reflexion des Sonnenlichts und die Tonwertmodulationen bis zum Dramatischen. Sowohl der mattgraue als auch der vorpatinierte Rheinzink verfügen über eine wunderbare Verwitterungsqualität und weisen ähnlich changierende Tonwerte wie das Aluminium auf.

Ein »Glaskörper« ist das verbindende Element zwischen dem gebogenen und dem orthogonalen Baukörper. Die teilweise sandgestrahlten Glaswände und –flächen definieren die unterschiedlichen Seiten des Museums, sie bieten der Öffentlichkeit differenzierte Einblicke ins Innere und offerieren eine gewisse Leichtigkeit des Gebäudes. So lassen die glatten Außenwände mit den opaken und transparenten Flächen nur diffus die Aufteilung des Innenraumes erkennen und geben kaum etwas von den dort verwahrten Kunstschätzen preis, sondern spiegeln am Tag die unmittelbare Umgebung wider (Abb. 146). Eine am Tag unsichtbare Funktion der opaken und transparenten Flächen offenbart sich erst mit dem Anbruch der Dunkelheit, dann strahlt das Museum von innen heraus in die oft langen dunklen Nächte.

Diese modernen Materialien der Fassaden und Dächer waren für Steven Holl ein der finnischen Natur entnommenes Farbspektrum, genauer, sie sollen ein Spiegelbild des Eises der Töölö-Bucht zur Winterzeit sein. Gerade die Materialien wirken in der Architekturlandschaft Helsinkis auffallend, zumal der eine Torsion vollführende gebogene Baukörper mit glänzenden, reflektierenden Platten verkleidet ist, die Steven Holl, ähnlich wie Frank O. Gehry, zu einer dynamisierten Fassadentextur ordnete, die je nach Lichteinfall den skulpturalen Charakter lebhaft changierend betont. Im Ergebnis präsentiert sich die Außenhaut des Gebäudes als durchlässiges und changierendes Gewebe in Farben des Nordens. Dem Farbkonzept der ewig strahlend weißen Schönheit der Finlandia-Halle steht das Konzept der ständigen Modulation des visuellen Erscheinungsbildes des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) drastisch gegenüber. Bis zum Äußersten die Lichteffekte steigernd, darin durchaus ein Exponent der globalen

kontemporären Architektur, beschrieb dieses der Materialität und Körperhaftigkeit enthobene Museumsgebäude eine neue Ära in der Architekturlandschaft Helsinkis.

Ausrichtung und Positionierung des Neubaus orientieren sich an den städtebaulichen Vorgaben des Ortes, wobei eine propagierte Leitidee Holls der Dialog mit der nahen gelegenen Finlandia-Halle von Aalto war. Holl respektierte bei der geometrischen Konsistenz von Aaltos Plan speziell das »Neue Zentrum von Helsinki«[779] und die Finlandia-Halle und bezog die von Aalto vorgegebene Linie nach Süden auf das mit dem Museum zu bebauende Grundstück. »In gewisser Weise ist diese Linie […] unser Respekt vor einer Vaterfigur der modernen Architektur in Finnland.«[780] Die Nordfassade des Museums mit ihren orthogonalen Formen weist dann auch auf die Finlandia-Halle und das offene Ende des geschwungenen Volumens, die dominierende Form des Museum, reicht zur natürlichen Landschaft hinaus (Abb. 147, 148). Beide Bauwerke weisen in ihren individuellen Prägungen eine Synthese von orthogonalen und plastisch geformten Baugliedern auf. Ein kompositorisches Prinzip basiert auf der Zerlegung der Gebäudemassen in additiv aneinander gereihte Funktionseinheiten; ein Prinzip das sich schon bei einem viel früher entstandenen Gebäude dieses städtebaulichen Ensembles, dem *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum), wiederfindet.[781]

Am Südende des Gebäudes nähert sich der Besucher dem Museumseingang über den von Juhani Pallasmaa gestalteten Vorhof mit seiner ebenmäßigen Granitpflasterung (Abb. 149). Das Erscheinungsbild der Eingangsfassade wird von unterschiedlich großen geometrischen Formen geprägt: der Eingang wird von massiven, unregelmäßig trapezförmigen Blöcken der beiden Baukörper gerahmt und befindet sich in dem beide Körper verbindenden Glaskörper. Die drei großen, versetzt angeordneten Formen der Fassade wurden aus gewalztem Aluminiumblech, säurebehandeltem Messing und Glas gestaltet. Der ebenerdige Eingang ist von einem aus Stahl geformten Baldachin überdacht, der horizontal aus dem senkrechten Glasspalt zwischen den Gebäuderiegeln herausragt und auf ein vertikales Gebilde aus Stahl und Glas trifft. Die artifizielle Konstruktion des überdachten Ganges setzt einen weiteren Akzent und wirkt als eine Art vermittelnde Übergangszone zwischen Innen und Außen. Insgesamt bestimmt die gerade Linie, ob nun horizontal, vertikal oder auch diagonal, das Erscheinungsbild der Eingangsfront. Die Komposition der Glasfassade ist eine freie Komposition aus vielen differenzierten, durch schmale Fensterrahmen getrennte Glasflächen, eingespannt in die mit regelmäßigen Quaderplatten bedeckten Baukörper, ruft die Glasfassade Assoziationen zu konstruktivistischen Kompositionen hervor.

An der Ostseite steht der lange organisch gebogene Baukörper im Blickfeld. Die komplexe Biegung, die Dachform einer Translationsschale, die nur mit neuester CAD-Technik realisierbar war, orientierte sich an den Vorgaben des Stadtrasters und bestimmt

---

[779] Siehe FLEIG 1999, S. 13-18: Aaltos Entwurf für ein »Neues Zentrum Helsinki« 1959-1964: » […] bildet […] Stadtteil Töölö den inneren Kern der Stadt«; ebd., S. 19f.: »Neues Zentrum Helsinki«, 3. Projekt 1971-1973: »[…] längs dem Ufer [des Töölö Sees] das Konzerthaus und Platz für weitere Kulturbauten.«
[780] Vgl. *GA* 1996, S. 100.
[781] Siehe zum Agglomerationsprinzip Kap. C.II.7.

auch den Fassadenanschnitt auf dem südlichen Ende (Abb. 150). Die so entstandene glatte Fläche wird von Fensterquadraten gestaltet, die ein freies Spiel von Horizontalen und Vertikalen ergeben. Die Oberfläche des gebogenen Baukörpers wurde aus glatten Zinkplatten geformt, deren stehende Falze vertikale Linien bilden, die die äußere Gestalt nachzeichnen und seine Plastizität betonen (Abb. 155 u.). Die homogene Kontinuität des gebogenen Volumens wird von einer Öffnung auf der Hälfte des gekrümmten Abschnitts, der die unterschiedlichen Geländeniveaus auf Ost- und Westseite miteinander verbindet, und den zickzack-artigen angeordneten Dachfenstern durchbrochen. Die vertikale Wandfläche und die gebogene Oberfläche, die von den hoch liegenden Fensteröffnungen und Dachfenstern, den schmalen Türen der Personaleingänge und dem ebenfalls im Verhältnis zum Baukörper winzigen Durchgang zur gegenüberliegenden Westseite durchbrochen werden, ergeben insgesamt in ihrer Geschlossenheit deutlich den Charakter einer rückwärtigen Gebäudeseite. Auf dieser Seite befinden sich dann auch der Parkplatz und die Zufahrtsmöglichkeit für Museumsanlieferungen.

Die nördliche Seite des Museumsgebäudes zeichnet sich im Gegensatz zu den stark räumlich gestaffelten polygonalen und glatten Fassaden der Südseite durch eine einzige, aus glatten und gebogenen Flächen komponierte, räumliche Fassade aus. Der Ausgangspunkt für die Fassadenform war die moderne Adaption des Viertelstabes; mit dem Unterschied, dass die auf den Bogen lastenden Kräfte eine »Deformation des Viertelstabes« bewirken und die vertikale Wand aus der lotrechten Position herausgedrückt wird (Abb. 148). Holl erzeugt hier das visuelle Erscheinungsbild eines dynamischen Kräfteverhältnisses: Die Laibung des Bogens verjüngt sich, es ist kein Gegengewicht vorhanden und würde sich der Bogen nicht verjüngen, dann würde er kippen. Die Ausformung des Bogens als ein sich nach innen verjüngendes Profil gibt dem *KIASMA* seine Leichtigkeit, die Komposition scheint zu schweben.

Der mit den geraden Glasflächen vollzogene komplexe Bogen der Westseite ist mehr als nur ein formaler Gestus, er schließt auch den Pragmatismus, das ausweichende waagerechte Sonnenlicht in dieser nördlichen Breite einzufangen, mit ein. Der Bauplan zeigt, wie sich im Bogen die Bahn der Wintersonne widerspiegelt: das gekrümmte Volumen des Gebäudes reagiert darauf mit einer Torsion (Abb. 143b). Die doppelt gebogene Wand, die an einer 9,5 Grad Neigung begann und gedreht auf über 100 Meter bei 9,5 Grad Neigung in die entgegengesetzte Richtung endete. Das ist eine doppelt verzerrte Oberfläche, die Holl und sein Team sieben oder acht Monate kosten, um das Problem zu lösen.[782] In Finnland musste zudem eine dreifache Verglasung erfolgen. Nicht

[782] Siehe hierzu *GA* 1996, S. 97, »Wir versuchten viele Arten von Glaswänden, und wir konnten es nicht dazu bringen, visuell zu funktionieren. Die Oberseite und der Boden der verzerrten Glaswand waren drei Zentimeter von einander entfernt, irgendwo mussten die einzelnen Platten aus der Ebene drei Zentimetern herausgenommen werden. Worauf wir schließlich kamen, war das Reglit U-förmige Brett, das uns erlaubt, [die Wand] leicht [nach außen] zu kippen ohne ein Gelenk. Sie [die Bretter] konnten die doppelte Verkrümmung entlang seiner Länge aufnehmen. Um dieses zu erreichen, mussten wir den Unterstützungswinkel entlang seiner Länge verdrehen. Wir bauten ein halbes Maßstabsmodell, […]. Nach diesem Modell (in natürlicher Größe) war es leichter das Gebäude auf das vorgeschriebene Budget zu bringen.«; *pr 78* KIASMA, S. 25.

nur zum Einfangen des Lichts, sondern auch durch die Positionierung innerhalb der Stadtlandschaft erhält der Bogen des Baukörpers seine tiefere Bedeutung. Das nördliche Ende des Gebäudes dreht sich in Richtung Westen, vis-à-vis den benachbarten kulturellen Institutionen. Im Vergleich zur südlichen Eingangsfront stellt sich die Nordfassade als formal differenzierter dar. Gegenüber dem Pendant öffnet sich die Nordseite als große Glasfläche, die viel lebhafter strukturiert wurde, die Glasfläche ist fast schon kubistisch in kleinere, vor- und zurückschwingende Einheiten unterteilt. Betont wird die Dynamik der Fassade durch die säurebehandelten Messingeinfassungen in ihrer rostroten Farbe. Das ausufernde architektonische Repertoire in einer komplexen modernistischen Raumstruktur pendelt im Grenzbereich von Konstruktivismus und Dekonstruktivismus. Die Fassadenzeichnung wirkt wie eine konstruktivistische Grafik, wobei die hängenden Elemente, die horizontal, vertikal oder schräg verlaufenden geraden Linien tief in die Fassade eingeschnitten sind und den skulpturalen Charakter des Gebäudes unterstreichen. Die reduziert eingesetzten Ornamente konzentrieren sich auf dieser Seite und weisen die Nordfassade als Hauptfassade aus und ihre Struktur bildet ganz einzigartig innerhalb dieses Museumsgebäudes die innere Struktur, architektonisch mit markanten Über- und Unterordnungen paraphrasiert und klar identifizierbar, ab.

Das visuelle Erscheinungsbild der Westseite wird von dem Aufeinandertreffen des orthogonalen und des gekrümmten Baukörpers bestimmt, die in dem Vor- und Zurückspringen der Fassade und der unterschiedlichen Größe der zwei Volumen sichtbar wird (Abb. 151, 152). Genau am Schnittpunkt dieser beiden Kompartimente taucht ein weiteres Element auf: das Wasser als Sinnbild für die Natur. Die Fensterbänder sind im Gegensatz zur Ostfassade konzentrierter auf dem orthogonalen Baukörper angeordnet und lassen in Augenhöhe (der neugierigen Passanten) Einblicke ins Innere zu: Diese Horizontale dominiert das Erscheinungsbild. Diese Seite des Museums erscheint viel offener und einladender als die Ostseite und auch funktionell ist sie die Seite für die Öffentlichkeit. Auf der dem Gebäudeteil vorgelagerten Piazza befindet sich, auch für Steven Holl unverrückbar, die Reiterstatue des finnischen Nationalhelden Mannerheim, die nun in einem dort befindlichen Wasserbassin reflektiert wird; zwei Elemente, dessen Symbolkraft und Charakter der Architekt am Beginn seiner Arbeit unterschätzte. Wasser, das von dem Bassin aus durch einen kleinen Durchbruch im Museumsbau hinab zur Töölö Bucht fließt, ist in Steven Holls Konzept die natürliche Verbindungslinie zur Natur, eingebunden in die Metapher vom Chiasma. Aus dem ursprünglichen Bassin im Inneren des Museums, das aufgrund des Klimas, der tiefen Temperaturen im Winter, nicht ausgeführt werden konnte, wurde diese modifizierte Variante einer »imaginären« Verbindung zur Töölö Bucht.

Der plastischen Bauauffassung des langen gebogenen Baukörpers folgt der obere Gebäudeabschluss. Fünf leicht versetzt angeordnete »bow-tie«-Fenster akzentuieren die lebhaft gewölbte Dachlandschaft mit prismatischen Formen und die unregelmäßig gezackte Kontur verleiht der Ostseite des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) sein Charakteristikum. Mit den spielerisch eingesetzten

Architekturelementen belebt Holl die monumentale Gesamtwirkung und die imposante Dimension des gesamten Baukörpers und in den Räumen für temporäre Ausstellungen offenbart sich ihre Tageslicht spendende Funktion.

Markante geometrische Strukturen geben dem Gebäude ein unverwechselbares Gepräge. Die Hauptfassade als charakteristisches Merkmal der Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts wird aufgehoben und dem Auge des Betrachters ein überaus vielschichtiges Architekturkunstwerk geboten:

»In der Ausführung zeigt das auf Stahlbetonpfeilern gegründete Gebäude einen hohen Standard. Ohne den konsequenten Einsatz von CAD hätte die schwierige Geometrie jedoch nicht berechnet werden können. Die doppelt gekrümmte Westwand als Teil der Primärkonstruktion aus […] Beton war ebenso eine Herausforderung wie die Verbindung der betonierten Geschoßebenen mit dem präzisen Stahlfachwerk der gewölbten Außenschale, zwischen dessen Gurten die Installationen geführt werden.«[783]

Das *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) weist in seiner Modernität eine Reihe von Kontrasten und Ambivalenzen auf: Eine instabile Farbigkeit der Fassade wird vom verwendeten Material erzeugt, eckige und runde, gebogene und gezackte Formen stehen sich unvermittelt gegenüber, die visuellen Determinanten des Horizontalen und Vertikalen sind Resultat eines freien Spiels der Kräfte.

Interieur

Das lebendige, bewegte Äußere und die sich durchdringenden Baukörper lassen bereits auf eine dynamische Struktur der Innenräume schließen. Unter dem Stahlbaldachin wird der Besucher geradezu in das Museum, in die lange, gestreckte Eingangshalle, die den äußeren Schwung des gebogenen Baukörpers aufgreift und sich gegen Norden verjüngt, hineingesogen (Abb. 153). Diese lichtdurchflutete zentrale Halle ist in Sichtbeton ausgeführt, ihre Innenwände weisen Spuren der Betonschalung auf, zarte Linien, die den Wänden horizontal eine Textur verleihen. Der zentrale Raum wird horizontal und diagonal von Rampen gegliedert (Abb. 154) und von oben durch eine aus opaken Glasplatten bestehenden Decke natürlich und künstlich beleuchtet. Die in zwei Flächen geteilte opake Decke steigt nach einer schmaleren horizontalen Fläche in Richtung Osten an, wobei die Neigung der breiteren Fläche ein optimiertes Resultat der Studie des Lichteinfalls in den nördlichen Breiten sein soll. Das Atrium erfährt durch diese Deckengestaltung eine kumulative Dynamisierung, die der Funktion des lichtdurchflutete Raumkörpers, den Innenraum zu organisieren, indem er die Grundrisse der Ausstellungsebenen zweiteilt (Abb. 158, 160), zwar nicht konterkariert, jedoch fast schon in die Nähe eines Vexierbildes gerät.

Im Erdgeschoss ordnen sich um das Atrium nach Norden hin die wichtigsten Servicezonen an, denen angesichts der Größe des Hauses und der zu erwartenden Besuchermassen großzügig Raum beigemessen wurde. Nach dem Eingang öffnet sich der Hallenraum weit und auf dessen linker Seite sind die Kassen- und Informationsschalter angeordnet und nur wenige Schritte dahinter der Museumsshop, der keine räumlich

[783] *Baumeister* 9/1998, S. 33.

getrennte Einheit darstellt. Es folgen auf dieser Seite in Richtung Norden das Café »KIASMA«, ein Leseraum, der Spielraum für Kinder und ein Seminarraum. Auf der gegenüberliegenden Seite, gegenüber dem Informationstresen liegen die Garderobe, Büroräume und das KIASMA Theater.

Im sich verjüngenden Foyer gegen Norden befindet sich die bereits vom Eingang aus sichtbare Wendeltreppe, die sogenannte »Pasta«- Treppe, deren Name aus dem Bild von Spaghettis, die sich um eine Gabel drehen, abgeleitet wurde (Abb. 155).[784] Es ist der exponierte Ort, an dem sich der orthogonale und der gebogene Baukörper treffen. Die »Un«-Treppe windet sich völlig unregelmäßig, sowohl Stufen als auch Rampen-Elemente benutzend[785], annähernd als Spirale beginnend, später um ein lanzettförmiges Auge mit spitzwinkligen Ecken bis zur obersten Etage. Der harte Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den weißen Treppenwangen und dem anthrazitfarbenen Fußboden, die abrupte Alternation zwischen Bögen und Ecken, die rohen Verschalungsspuren schaffen eine eigenwillige, fast schon ins Monströse gesteigerte Treppen-Rampen-Skulptur, deren Wirkung allein durch die euphemistische Bezeichnung gemildert wird. Außergewöhnlich ist auch der Ausblick von einem Rampenabschnitt der Treppe: ein Ausschnitt aus Helsinkis Architektur vom Parlamentsgebäude bis zum *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum).

Die Wände des Atriums wirken sehr massiv, denn alle Öffnungen sind tiefe Einschnitte in der weißen Wand. Die kräftigen Farben in Rot, Blau und Gelb im hinteren nördlichen Bereich des Erdgeschosses beleben die ansonsten asketisch weißen Flächen des Interieurs. Die unregelmäßige Vor- und Rücksprünge im Mauerwerk geben dem Atrium den Eindruck einer plastisch aufgebrochenen Architektur (Abb. 156 o.). Prägendes Element ist die »Zickzackflugbahn« der an den Wänden des Lichthofes entlang geführten Rampe, die im Südosten der Eingangshalle ansetzt und an der Ostwand entlang zu einer neuen Ebene hinaufführt, den Eingangsbereich mit den oberen Ausstellungsebenen verbindend (Abb. 154 r.).[786] Die westliche Mauerwange beschreibt einen Bogen, der die Kontur des gebogenen Baukörpers nachzeichnet.

Eine weitere Ebene wird durch eine aus der Wand herauskragenden zum Eingang breiter werdenden Rampe erkennbar. Die markanten diagonal verlaufenden Kurven der Rampe durchziehen den zentralen Raum und schneiden scharf die weißen Wände der beiden Baukörper und verleihen dem Innenraum eine schwungvolle Dynamik, die Annäherung an die Kunstwerke inszenierend. Der Besucher schreitet die erste Rampe empor und stellt im oberen Drittel fest, das eine Öffnung ins westliche Mauerwerk eingeschnitten ist, die den Blick auf einen »Raum« und später auf eine Tür zu den Ausstellungssälen freigibt (Abb. 156, 157 o.). Die optionale Zirkulation des Besucherstromes im Gebäude übernimmt die nur in Teilen sichtbare Rampe, die sich als Spirale um die inneren Wände des zentralen Raumes windet. Die emporenartigen Rampenabschnitte geben immer wieder den Blick frei auf das zentrale Atrium und die

[784] Pr78 KIASMA, S. 12: »The name is derived from the image of spaghetti curving around a fork.«
[785] Architektur & Technik, 11/98, S. 14: »Beinahe kafkaeske Verwirrung herrscht im Treppenhaus«.
[786] *GA* 1996, S. 96.

gegenüberliegenden Ausstellungsebenen. Bei aller dekonstruktivistischen und chaotischen Anmutung formt sich ein geschlossener Kreislauf, der in der isometrischen Darstellung recht gut als die Überschneidung von verschiedenen Ebenen erkennbar ist (Abb. 154). Das Bemühen um zweckmäßigen Komfort und Orientierung ist allenthalben spürbar: Der Neigungswinkel der großen Rampen erlaubt ein sanftes Schreiten und vergrößert dabei die auch zeitlich wahrnehmbare Distanz zwischen übereinander liegenden Ausstellungsgeschossen. Die Rampen führen jeweils zu Schiebetüren mit einem ikonografischen Programm (Abb. 157), das hier noch offenkundiger auf Piet Mondrians Kompositionen[787] rekurriert und sich gleichzeitig als eine Paraphrase der äußeren Museumsarchitektur, zur konstruktivistisch-kubistisch gestalteten Nordfassade und zu der in klare geometrischen Formen zerlegten Eingangsfront, artikuliert.

Das in Holls Schaffen immer wiederkehrende Prinzip, mit metaphorischen Elementen eine Vielzahl von räumlichen Erfahrungen innerhalb eines skulpturalen Baukörpers zu schaffen, zeigt sich in seinen Museumsbauten erstmalig in der komplexen Struktur der Galerien im *KIASMA*. Sie nehmen mit einer Ausstellungsfläche von 3 600 Quadratmetern das gesamte Gebäude über fünf Etagen ein (Abb. 158, 160). In den Ausstellungsbereichen wird die Dynamik des gebogenen Baukörpers in spezifische Grundrisse transformiert, die ein Maximum an innerer Nutzfläche bieten und die Ausleuchtung aller Galerieräume ermöglichen. So zeigen die Saalgruppen in beiden Baukörpern prinzipiell andere Organisationsstrukturen und keine identischen Geschossgrundrisse. Der Varietät der gezeigten Kunstwerke wird mit fünfundzwanzig differenzierten Räumen Rechnung getragen. Massive Wände unterteilen die Ausstellungsbereiche in offene Raumsequenzen, die Oberlichtöffnungen führen an der gewölbten Wand entlang. Jede der fünfundzwanzig Galerien, die sich auf die vier Obergeschossebenen im Gebäude verteilen, ist sowohl in der Form und Höhe als auch in seiner Qualität des Lichts einzigartig. Die Räume im westlichen Baukörper des Gebäudes sind orthogonal, während jene im östlichen Baukörper weniger regelmäßig sind. Somit findet das Äußere des Gebäudes auch in der inneren Struktur sein Äquivalent: außen gibt es einen orthogonalen, geradlinigen Part und einen polygonalen, kurvigen Part und innen existieren ebenfalls orthogonale und polygonale respektive kurvige Formen.

Funktionelle und formale Differenzierungen sind nicht *d'accord*: Galerieräume, Verwaltungsbüros und Werkstätten werden funktionell nicht auf einen der beiden Baukörper beschränkt, sondern die Galerien verteilen sich über die Obergeschosse im ganzen Haus und sind spezifischen Ausstellungen vorbehalten: Die drei als Enfilade angeordneten Galerieeinheiten der zweiten Etage, die aus dem »Studio K«[788], der »Printti

[787] Piet Mondrian (1872 – 1944) war der Maler der Klassischen Malerei. 1917 Gründungsmitglied der Künstlergruppe De Stijl. Mondrians Bilder zeichnen sich durch starke Abstraktionen aus. »Hauptmotiv sind rechteckige Farbflächen in den Grundfarben Rot, Blau und Gelb, sowie deren jeweiligen Mischergebnisse Weiß und Schwarz als schwarze Linien.« Er bezeichnete seinen Stil als Neoplastizismus und gab damit einer ganzen Stilrichtung einen Namen. Zu Mondrian siehe u. a. Hans Locher: Piet Mondrian. Farbe, Struktur und Symbolik, Bern/Berlin 1994.

[788] Siehe *pr 78* KIASMA, S. 7, kleinbemessene Ausstellungsräume für zeitgenössische Kunst mit rechteckig in den Raum ragendem Oberlicht.

Galerie«[789] und »Mediateekki«[790] bestehen, teilen sich die Etage mit der Forschungsbibliothek und Büros. Die dritte Etage ist die erste durchgängige Ebene, auf der sich die Ausstellungsräume über den gesamten gebogenen Baukörper verteilen. Hier befinden sich die Ausstellungsräume für temporäre Ausstellungen der museumseigenen Sammlung; darunter ein Raum für Neuankäufe, die Bibliothek, die Räume »Intro 3«[791] und der KIASMA-Raum mit einem großen Panoramafenster (Abb. 159 r.). Durch das Panoramafenster wird das Konzept für das Museum visualisiert, von hier aus lassen sich die imaginären Linien zur Finlandia-Halle, der Töölö Bucht und einem Teil der urbanen Struktur von Helsinki ziehen. Die vierte Etage, auf der Fläche des orthogonalen Baukörpers konzentriert, bleibt den Räume für temporäre Ausstellungen und Sammlungen und der »Kontti« Galerie, einem Raum für ständig wechselnde Ausstellungen, vorbehalten. Die Anordnung der Räume erfolgt erneut nach dem Enfilade-Prinzip, dem ursprünglich aus dem Palastbau stammenden und in den tradierten Organisationsstrukturen des Museumsbaus aufgehobenen Prinzip. Die in Proportionen und Raumachsen aufeinander abgestimmten Galerien bieten in ihrer regelmäßigen Abfolge die Möglichkeit, „verwandte Ausstellungssektionen aneinander zu reihen und als aufeinander bezogene Saalgruppen erfahrbar zu machen".[792] Die fünfte Etage, dessen Räume sich wiederum über den gesamten gebogenen Baukörper verteilen, beinhaltet »Intro 5«[793], »Paja«[794] und einen extraordinären Raum für temporäre Ausstellungen. Der von Holl selbst so bezeichnete »belly of the whale«, »Bauch des Wals«, der sich über gut ein Drittel der Fläche des gebogenen Baukörpers erstreckt, ist ein einzigartiger gewölbter Raum mit dramatisierenden Oberlichtern (Abb. 161 u.) und an der Nordseite dieser großen Galerie befindet sich auch das größte Panoramafenster des Museum.

Die Vielfalt der Ausstellungsräume ist das Resultat von Holls Konzept der eingeplanten Unvorhersehbarkeit der Kunst.[795] Für ihn haben die Proportionen der Räume eine spirituelle Bedeutung und so schafft er eine »Galerie von Räumen«. Innerhalb der beiden unterschiedlich geformten Gebäudevolumen entsteht so ein komplexes Grundrissmuster. Räumliche Hierarchien innerhalb der Räume auf den unterschiedlichen Etagen sind dabei nicht erkennbar. Eine Sonderstellung innerhalb des Museums nimmt die Foyerhalle mit Lichthof ein: In das vom Erdgeschoss aus zur vollen Gebäudehöhe

---

[789] Ebd., drei Räume für Fotografie und Grafik-Ausstellungen.
[790] Ebd., eine Galerie für Video und Media Kunst.
[791] Ebd., S. 8. Ein Raum mit Informationen über die Museumssammlungen, Ausstellungen und Veranstaltungen.
[792] Vgl. dazu das *Audrey Jones Beck Building* (1996-99) des *Museum of Fine Arts*, Houston (USA) von Moneo; WILLERT 2002, S. 194-221.
[793] Siehe pr 78 KIASMA, S. 10f., Galerie für zeitgenössische Ausstellungen und Hintergrundinformationen.
[794] Ebd., ein Arbeitsraum für die Besucher.
[795] Siehe *GA* 1996, S. 96: »In one room you might have an artist like Ann Hamilton with a floor covered with horse hair and a card table with a book on it, and someone with a wood burner burning off the letters and the smoke gently rising in the room. That's her piece. And then in the next room, you might have Vito Acconci hanging giant braziers off the ceiling. And in the next room you might have Agnes Martin with a very Zen-like simple canvas. To make those coexist one really needs separate rooms. A big loft-like space with movable partitions is acceptable. Autonomous spaces are needed.«

aufsteigende Atrium flutet durch das gläserne Dachelement Sonnenlicht und markiert damit das klar definierte Zentrum, das Herz des Museums (Abb. 156 u.).

Alle Geschosse des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) werden vom Lichthof und von den zum Teil bereits am gebogenen Außenbau deutlich in Erscheinung tretenden Dachaufbauten mit Tageslicht versorgt. Aber erst im Inneren der Galerieräume, v. a. im »Bauch des Wales« werden die enormen Dimensionen und kunstvollen Oberlichtelemente in ihrer vollen Wirkung erlebbar. In das gebogene Profil am Nordostende des Museums sind Lichtschächte integriert, durch die unerwartet Tageslicht in die mittleren ebenen Galerien gelangt (Abb. 161). Die darunter liegenden Galerien haben flachere Decken und erhalten Tageslicht durch opake Glaswände. Ein extra für das Museum ersonnenes System von Lichtschächten, Dachöffnungen und Dachfenstern lenkt Tageslicht in alle Ausstellungsräume (Abb. 162). Die natürliche Ausleuchtung des Erdgeschosses wird von großen Fensterbahnen unterstützt, die äußerst sparsam und streng geometrisch auf den Fassaden verteilt sind. In ihrer großflächigen Transparenz fungieren die Seitenfenster auf der Westseite als ebenso singuläre wie markante Schnittstellen zwischen Innen- und Außenraum. Da sie den Blick auf die gegenüberliegenden Architekturen freigeben, wird hier vom Gebäudeinneren aus der Dialog mit dem Parlamentsgebäude und dem Nationalmuseum gesucht.

In allen Sälen des Obergeschosses muss die Ausleuchtung mit Tageslicht natürlich durch Kunstlicht ergänzt werden. Ein variabel nutzbares System von flexibel auszurichtenden Spots und beweglichen Rundstrahlern, die in der abgehängten Decken integriert oder in der Decke versenkt sind, sorgen für eine gleichmäßige und häufig auch für eine dramatische Lichtintensität (Abb. 163).

Beim Innenausbau der Galerien hat Holl differenzierte Lösungen entwickelt, doch schaffen in allen Sälen sorgfältig aufeinander abgestimmte Materialien und Farben eine ruhige, der Konzentration auf das Wesentliche und dem Detailstudium förderliche Raumwirkung, wobei im Inneren des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) ein spartanisches Ambiente dominiert. Den zeitgenössischen Kunstwerken im *KIASMA* sind überwiegend neutral gehaltene Räume mit weißen Wänden und Decken vorbehalten. Die rohen Betonwände sind nur weiß gestrichen, sodass die Spuren und Nähte der Holzverschalung sichtbar bleiben. In den Ausstellungsräumen, in denen die Struktur der Wände nicht gewünscht war, wurden die Wände zusätzlich noch verputzt. Auch die Fußböden sind in den meisten Räumen praktisch roh belassen und erhielten bloß einen dunklen Anstrich. Diese »Rohheit« entsprach der Vorstellung der Museumsleitung auf etwaige Wünsche der zukünftigen Künstler einzugehen; ein Eimer voller Farbe würde reichen, um die Räume für die nächste Ausstellung wieder ansehnlich zu machen. Zu den hellen Wänden und Decken bildet das Anthrazit des Bodens einen gestalterischen Kontrast (Abb. 161). Der für die Mehrzahl der Ausstellungssäle verwendete Betonfußboden evoziert ebenso wie die unaufdringliche Wandfarbe, die unterschiedlichen Lichtquellen oder die sanft gerundeten Wände in einigen Galerien des gekrümmten Baukörpers neue Raumvorstellungen in der Museumsarchitektur. Zur Nobilitierung der

Galerien tragen ferner die gezielt ausformulierten Details des Innenausbaus bei, mit denen Holl die tektonische Grundstruktur des Raumes akzentuiert. Holl entwirft unzählige Details, wie Fenstergriffe, Türknäufe, Waschbecken, Mobiliar für das Café und steht damit ganz in der Tradition der skandinavischen Architekten. Doch die Ausführung entspricht eher Objekten naiver Kunst des außereuropäischen Kulturkreises und die Formen der Fenstergriffe und Türknäufe sind eine Adaptation *en miniature* des gebogenen Baukörpers (Abb. 164).

In der niedrigsten Etage, die sich von der Nordseite auf Straßenniveau bis zur Südseite unter Straßenniveau erstreckt, befinden sich die Museumswerkstätten, Lagerräume und Räume, die die technischen Anlagen beherbergen. Das intelligente Konzept mit diesem alternierenden Geländeniveau ermöglicht es, dass auf dem höheren Erdgeschossniveau, das dem Straßenniveau auf der Südseite entspricht, die öffentlichen Einrichtungen vollständig frei zugänglich sind.

E.I.3.6 Analyse der Architektur

E.I.3.6.1 Holls Architektursprache und Kontextualismus

Holls Œuvre enthielt bis zu diesem Zeitpunkt – dies war auch eine Prämisse des Architekturwettbewerbs – noch kein Kunstmuseum.[796] Der quasi Neuland betretende Architekt ersann ein vollkommen neues Aussehen und Raumkonzept für das Kunstmuseum in Helsinki. Die expressive und artifizielle Ausdrucksweise war sicherlich auch eine Reaktion auf die im Ausschreibungstext verbal formulierten Kriterien, eine Architektur zu schaffen, die die herrschenden Auffassungen und Denkweisen über die Museumsarchitektur in Zweifel ziehen, hinterfragen und neue Betrachtungsweisen und Dimensionen zu Essenz und Prestige von Kunst totalitär einführen sollte. Doch besteht der Eindruck, als habe Steven Holl mit diesem virtuosen Bau an einem für die finnische Architekturgeschichte so bedeutenden Ort ein architektonisches Statement setzten sollen, das allen Besuchern eine neue Epoche vergegenwärtigen soll. Diese neue Epoche in der finnischen Architektur sollte zwar weiterhin von einem klassischen Moment finnischer Architekturhistorie geprägt sein, doch der Nexus zur aktuellen europäischen und amerikanischen Architektur sollte Finnland zu einem beachteten Ort in »dem globalen Dorf« und die im finnischen Boden gegründete Architektur auf diese Weise zu einem Signum globaler Architektur machen.

Eingekreist von Ikonen finnischer Architektur befreite sich Holl von dieser Bürde, indem er keines der Architekturkonzepte wiederholte und stattdessen imaginäre Verbindungslinien zu den einzelnen Gebäuden als Ausgangspunkt für sein neues Raum- und Baukonzept benutzte. Die stilprägende Bauform ist der trichterförmig gebogene

[796] Zu Holls Œuvre siehe FRAMPTON 2003; *El Croquis* 2003; Kat. Baden/Schweiz 2002; BRAUSCH/EMERY 1995, S. 46-55; FEIREISS (Hg.) 1989; STARK (Hg.) 1995; SPEAKS 1995.

Baukörper mit seiner überaus komplexen geometrischen Hülle, zu dem ein orthogonaler Baukörper in hartem Kontrast gesetzt wurde. Es ist ein Museumsbau, dessen diffizile Baupläne und statischen Berechnungen so nur in speziellen CAD-Computerprogrammen auszuarbeiten waren und auch dadurch einen neuen, technoiden Zeitgeist konnotieren. Auch für das zuvor im Geist und dann in Aquarellzeichnungen entstandene Kunstmuseum haben das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) und die Finlandia-Halle nicht als direkte Vorbilder gedient; sie bildeten ausschließlich die imaginären kulturellen und architektonischen Verbindungslinien, wobei die den Grundriss vom *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) bestimmende Linie von der Finlandia-Halle aus gezogen wurde. Finnische Architekturtheorien, die, die bewegte Linie als biomorph, als eine direkt aus der Natur entlehnte Idealform propagieren, schienen kein Desideratum; Holl orientierte sich in der architektonischen Ausformung eindeutig an amerikanischen Leitbildern: Komparative Raumkunstwerke lassen sich im Œuvre eines Frank L. Wrights schon andeutungsweise und bei Frank O. Gehry oder auch Daniel Libeskind[797] entschieden ausgeprägt finden. Gehrys Prinzip der frei zergliederten Baumassen findet sich bei Holl nicht so sehr in der äußeren Architektur, dafür in der inneren umso stärker realisiert. Doch es ist nicht zwingend zu fordern, dass alle Bemühungen, skulpturale Bauwerke für Kunstmuseen zu konzipieren, unbedingt von Bauten wie Wrights *Solomon R. Guggenheim Museum* (New York, 1959), Gehrys *Vitra Design Museum* (Weil am Rhein, 1989) oder *Frederick R. Weisman Kunstmuseum* (University of Minnesota, 1993) angeregt sein müssen.

Seit den 30er-Jahren des 20. Jahrhunderts existierte auch in Finnland eine Bautradition, die nicht sehr originell und diffus als »organisches Bauen« respektive »Organische Architektur« bezeichnet wurde und für die die Harmonie von natürlicher Umgebung und Architektur, die Berücksichtigung regionaler und klimatischer Gegebenheiten wie auch traditioneller Bauformen, die Verwendung natürlicher Baustoffe und die geschwungene Linie kennzeichnend war.[798] Legendär wurde der für die Weltausstellung des Jahres 1939 in New York von Aalto entworfene finnische Pavillon, ein »gewaltiger Wellenschlag aus Holz«[799], und auch seine Savoy-Vase (1936) weist bereits die von ihm bevorzugten vegetabilen Formen, die sogenannte charakteristische unregelmäßige »Aalto-Linie« auf. *Nomen est omen*: Aalto ist das finnische Wort für Welle oder auch Woge. »Organisch« war dabei nicht als ein Nachbilden organischer Naturformen zu verstehen, vielmehr bezieht

[797] Siehe hierzu u. a. MÜLLER 2004 (mit Lit. zum Jüdischen Museum in Anm. 6).
[798] 1941 veranstaltete das Museum of Modern Art einen Wettbewerb unter dem Titel »Organic Design in Home Furnishings« - nicht die strengen, geometrischen Formen des Funktionalismus, sondern die (geschwungene) beschwingte, leichte Linie in Bezug zum menschlichen Körper war das Ziel des Wettbewerbs. Den Preis erhielten E. Saarinen und C. Eames mit ihren organisch geschwungenen Schalensesseln aus Holz, die Schönheit und Bequemlichkeit verbanden. Zur Organischen Architektur siehe v. a.: U. Kultermann: Die Architektur im 20. Jahrhundert, Köln[5] 1987; H. Lauterbach/J. Joedicke: Organhaftes Bauen. Dokumente der modernen Architektur, Bd. 4, Zürich u. Stuttgart 1964; F. L.Wright: An Organic Architecture. The Architecture of Democracy, London 1950; B. Zevi: Towards an Organic Architecture, London 1951; F. L. Wright: Truth against the World, F. L.Wright speaks for Organic Architecture, New York 1987.
[799] Designlexikon Skandinavien 1999, S. 294.

sich der Begriff darauf, den Bau ganz aus seiner Funktion und den speziellen Gegebenheiten heraus zu entwickeln, was bei den Exponenten dieser internationalen Architekturrichtung zu sehr individuellen Lösungen führte. So demonstrierte der amerikanische Architekt Frank Lloyd Wright mit seinen Bauten offene Grundrisse, ineinander fließende Räume, asymmetrisch aufgelöste Baukörper und eine fein strukturierte Annäherung von Architektur und umgebender Landschaft. »Für jedes Individuum einen individuellen Stil« und »für jeden Ort eine entsprechende Formensprache«[800] war das Prinzip seiner Architektur. Auf ähnliche Weise propagierte Hugo Häring in Deutschland dieses neue Ideengut: »Eine neue Technik, die mit leichten Konstruktionen, elastischen und schmiegsamen Baustoffen arbeitet, wird das Haus nicht mehr rechteckig und kubisch fordern, sondern alle Gestaltungen zulassen oder verwirklichen, die das Haus als ›Organ des Hausens‹ ausbildet.«[801]

In Finnland entwickelt sich unter dem Begriff des »Organischen« ein biomorphes Architekturrepertoire, das sich, wie bei Alvar Aalto, auf fundamentale Maximen abstützt: »Das beste Standardisierungskomitee der Welt ist die Natur selbst. Aber in der Natur vollzieht sich Standardisierung hauptsächlich in Verbindung mit der kleinstmöglichen Einheit, der Zelle. Das Ergebnis sind Millionen flexibler Kombinationen, in denen man niemals einen Stereotyp erkennen kann.«[802] Eng mit diesem Ideengut koinzidiert der von Alvar Aalto stammende Ansatz einer weit über Formalismen hinausgehenden »Humanen Architektur« als progressive Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. In Skandinavien war das Sanatorium in Paimio (1928-33) von Aalto ein Schlüsselbau, dessen Flügel in die Landschaft hineinragen und diese als Gestaltungsmittel einbeziehen. Die zweite finnische Lichtgestalt dieser Architekturauffassung, Eero Saarinen[803], schuf biomorphe Bauten wie den exzeptionellen TWA[804]-Terminal des John F. Kennedy International Airport in New York (1956-62) – Y-förmige Träger stützen die geschwungenen Dachschalen, die auch in Beton gegossen wurden. Eins der bedeutendsten Werke der Organischen Architektur[805] wurde von einem nordischen Architekten, vom dänischen Architekten Jørn Utzon geschaffen. Für das Opernhaus in Sydney (1951-66), »auf einer künstlichen Plattform im Wasser[,] entwarf Utzon die kühne Konstruktion von aufgefächerten, etwa 60 m hohen, paraboloiden Schalen«.[806]

Steven Holls gebogener Baukörper mit seiner besonderen Dachform, der Translationsschale, kann dann auch als eine aktuelle Interpretation der Organischen Architektur aufgefasst werden. Mit diesem architektonischen Repertoire war Steven Holl schon seit seinem Studium vertraut, sowohl die amerikanische als auch die europäische Architektur und Architekturgeschichte hatte er an den Universitäten von Washington, in

[800] Lexikon der Kunst 1994, Bd. 9, S. 26.
[801] Häring, zit. nach ebd.; siehe zu Häring CONRADS 2001; HÄRING 1925.
[802] Aalto, zit. nach Designlexikon Skandinavien 1999, S. 102.
[803] Zu Eero Saarinens Œuvre siehe einführend PELKONEN 2006.
[804] TWA = Trans World Airlines.
[805] Lexikon der Kunst 1994, Bd. 9, S. 26f.
[806] Ebd., Bd. 12, S. 79.

Rom und London intensiv als *Conditio sine qua non* eines zukünftigen, global agierenden Architekten in sich aufgenommen:

»[…] Zu internationalen Projekten wie den genannten wurde ein Architekt in den 90er Jahren nur dann eingeladen, wenn schon eine mediale Reputation vorhanden war. Diese führt zurück zu den 70er Jahren, als Steven Holl nach seinem Studium an der University of Washington an der damals legendären School of Architecture der Architectural Association in London studierte und unterrichtete. Rückblickend war die AA unter Alvin Boyarsky die ultimative Brutstätte der gegenwärtigen Architektur. Elia Zhengelis, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Leon Krier und Charles Jencks unterrichteten, Zaha Hadid wurde als begabte Studentin entdeckt, und Steven Holl nutzte die Debatten und Anregungen, um seine eigene Position auszuloten. Sicherlich etablierte sich so auch ein internationales Netzwerk, das für die Karrieren dieser ArchitektInnen in den folgenden Jahrzehnten hilfreich war. In der brodelnden Architekturküche der Architectural Association wurden in dieser Zeit die Positionen für die Architektur der nächsten dreißig Jahre entwickelt, vom Postmodernismus bis zum Dekonstruktivismus, auch wenn dieser erst ein Jahrzehnt, später spruchreif wurde.«[807]

Das biarchische Konzept des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) reagiert einerseits auf die Ideen der klassischen Moderne, auch in ihrer skandinavischen Fassung, und andererseits auf kontemporäre Architekturströmungen von der Hightech-Architektur mit einem dekonstruktivistischen Akzent bis zum skulpturalen Bauen eines F. O. Gehrys. Es hat die Zeit in der Architekturgeschichte begonnen, in der Stararchitekten gigantische Bauprojekte als Experimente im Zeichen einer globalisierten Architektur überall auf der ganzen Welt realisieren.

Einige Konstruktionsdetails des *KIASMA*, die filigranen Gurtbögen des gewölbten Baukörpers, zeigen instruktiv die architekturgeschichtliche Dimension von Hightech-Architektur auf: eine Reminiszenz an das frühe Industriezeitalter mit einer eindrucksvollen Demonstration der ungeheuren technischen Möglichkeiten des Stahlbaus. Die Konstruktion des *KIASMA* erinnert an die der »Galerie des machines« (1889): »Die Gurtbögen stiegen ohne Zwischenstützen freischwebend bis zu dem 46,67 m hohen Gewölbescheitel auf. Damit übertraf die ›Galerie des machines‹ alle damals vorstellbaren Ausmasse eines stützenfrei überspannten Raumes (Gesamtfläche der drei Schiffe 48.324,9 m²).«[808] Dieses Detail lässt sich wie viele andere Details jenseits aller Polemik als eine »Befreiung der Form von der Konstruktion« betrachten und offenbart damit die ganze Vielschichtigkeit und -deutigkeit moderner Architektur.

Das biarchische Konzept des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), die latente Ambivalenz, offenbart sich dann auch in den Details. Die Konsequenz der zwei sich durchdringenden heterogenen Baukörper war ein Konglomerat aus höchst differenzierten Volumen am Limit visueller Rezeption. Für die Erschließung der auf

---

[807] Dietmar M. Steiner: Steven Holl im europäischen Kontext. Über Idee und Phänomen, in: Kat. Baden/Schweiz 2002, S. 9-13, hier S. 9f.

[808] Siehe hierzu [http://de.wikipedia.org/wiki/Maschinenhalle_Paris --- (26.10.2007)] »Die Halle hatte einen rechteckigen Grundriss von 422,49 m x 114,38 m und gliederte sich in ein breites Hauptschiff und zwei schmale Seitenschiffe. Ihre mächtigen, auf 40 Steinsockeln ruhenden Stützen erzielten eine außerordentliche Wirkung der Größe«. [http://www.isl.uni-karlsruhe.de/vrl/staedtebau1/stbgesch_2teil_2.html] Die Konstruktion der »Galerie des machines« wurde 1910 abgerissen.

mehreren Ebenen befindlichen Ausstellungsräume stehen Rampen und eine Treppe zur Verfügung. Die Rampe als architektonisches Element erlangte seinen repräsentativen Wert im Museum *Solomon R. Guggenheim* in New York (1959). Wright griff auf das Motiv der Spirale zurück. »Die sich um einen zentralen Raum entwickelnde Rampe ermöglicht dem Besucher, sowohl jedes ausgestellte Werk einzeln zu betrachten als auch die Entwicklung eines Künstlers oder einer Strömung in ihrer Gesamtheit zu erfassen, also Abwechselung, Verwandlung und Kontinuität in einem wahrzunehmen.«[809] Schon viel früher in der Villa Savoye in Poissy bei Paris (1929-34) »konzipiert Le Corbusier die Villa als eine ›promenade architecturale‹, einen architektonischen Spaziergang; dieser hat seinen roten Faden in der Rampe, die die Ebenen miteinander verbindet, dem Besucher stets wechselnde, überraschende Ausblicke vermittelt und ihm Haus und Landschaft als eine bewusste Einheit präsentiert«[810]. Die sich bietenden Optionen einer Rampe wurden am Ende des 20. Jahrhunderts zum festen Bestandteil des architektonischen Repertoires im Museumsbau. In der Rotterdamer *De Kunsthal* von Rem Koolhaas (1993) windet sich eine Rampe »spiralförmig durch die vier separaten Gebäudeteile nach oben und verbindet eine Reihe flacher und geneigter Betongeschossebenen miteinander. Dabei überschneiden sich Innen- und Außenrampen zuweilen, und Besucher können durch Glaswände auf die jeweils andere Rampe schauen. […]«.[811]

Steven Holl paraphrasiert das Thema bis zum Äußersten: Unterschiedliche Treppen- und Rampenformen gehen eine eigenwillige Liaison ein und der genauso eigenwillige Name »Pasta« scheint eine durchaus passende Bezeichnung zu sein. Das Treppenauge seiner »Pasta« weist große Ähnlichkeit mit dem 1951 von Tapio Wirkkala geschaffenen »Sperrholzblatt« auf, das die amerikanische Zeitschrift House Beautiful 1951 zum »schönsten Objekt des Jahres« erklärte. Die feinadrige Schale aus Sperrholz, deren Blattform 1954 zum Logo der Ausstellung »Design in Scandinavia« avancierte, konnotierte damit den weltweiten Triumph des skandinavischen Designs auch in den USA. Neben dieser Referenz zum finnischen Design hat sicherlich die Relation zur kontemporären Architektur größeres Gewicht: Josef Paul Kleihues kreiert kurz vor dem Architekturwettbewerb zum *KIASMA* für das *Museum of Contemporary Art* in Chicago (1996) Treppen, deren Augen wie eine Mandorla geformt sind.[812] Es war das erste Gebäude, das der Europäer Kleihues in Amerika baute, der Amerikaner Holl schuf mit dem *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) sein erstes Gebäude in Europa. Eine komparative Analyse der Treppen von Holl und Kleihues zeigt deutlich die prinzipiellen Differenzen der beiden Architekten: Kleihues' Treppe ist, wie sein ganzes Museum, streng symmetrisch und ohne Brüche und Knicke in den geschwungenen Linien konstruiert, während Holls »Pasta« eine diskontinuierliche Linienführung mit vielen, oft unvermittelten Brüchen und Knicken nicht nur bei der Alternation von Treppe und Rampe aufweist.

---

[809] Lexikon der Kunst 1994, Bd. 12, S. 303.
[810] Ebd., Bd. 7, S. 219.
[811] NEWHOUSE 1998, S. 232-234, hier S. 233.
[812] LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 135-140, Abb. S. 138; zum Thema Treppen siehe SLESSOR 2001.

Die sehr individuell gestalteten, sich über mehrere Etagen verteilenden Räume tragen ganz unterschiedliche Namen, den Räumen einen ikonografischen Gehalt applizierend und imaginäre Verbindungslinien zur amerikanischen, europäischen und finnischen Kultur- und Architekturgeschichte evozierend. Unter dem ikonografischen Aspekt nimmt der Galerieraum »Bauch des Wales« mit seiner fast schon exaltierten Form und den extravaganten Oberlichtern eine exponierte Stellung ein. Selbstverständlich wird für den von der abendländischen Kultur geprägten Besucher erst einmal die Assoziation zur biblischen Überlieferung von Jona und dem Wal hervorgerufen. Wie Jona den Wal, so betritt der Besucher den riesigen Raum, kommt mit der Kunst, die in diesem Raum zu sehen ist, in Kontakt; so wie Jona erkennt er sich selbst in der Einsamkeit, ist in dem Moment ganz auf sich und die Kunstbetrachtung zurückgeworfen, um dann nach dieser Zeit der inneren Einkehr – Jona wird erst nach drei Tagen und drei Nächten ausgespien – den Galerieraum »Bauch des Wales« zu verlassen. Eine ganz andersartige Relation lässt sich zur avantgardistischen Architektur in den USA herstellen: Das *Pacific Design Center*, das 1971–1976 im kalifornischen West Hollywood nach dem Entwurf von dem argentinischen Architekten Cesar Pelli (*1926) errichtet wurde, schließt eine hypermoderne Glasarchitektur ein, die wegen ihrer brillanten blauen Glasfassade von der Bevölkerung den Namen »Blue Whale« erhielt.[813] Unter Hinzuziehung des unvermuteten Faktes, dass Pelli[814] zehn Jahre lang Mitarbeiter von Eero Saarinen war, schließt sich der Kreis zur modernen finnischen Architektur.

Das natürliche Element Wasser, Symbol für die finnische Natur, von Steven Holl in noch größerem Maße geplant als schließlich realisiert, ist integraler Bestandteil des Konzeptes und des Kunstmuseums. Auch wenn das Wasser von der Töölö Bucht nicht durch das Museum fließt, ist es vielfach präsent. Für das KIASMA-Cafe entwirft der Architekt eine Lampe und gibt ihr den Namen »Melting Ice« (Schmelzeis), damit an einen für Finnland charakteristischen Aggregatzustand des Wasser erinnernd.

Neben den Details, wie die Räume mit ihren Designobjekten, ist auch die Orientierung des gesamten Baukörpers, seine Öffnung und Geschlossenheit ein wichtiges Element der Kontinuitätswahrung mit einer besonderen räumlichen Nähe zu den herausragenden Werken der finnischen Baukunst. Die nördliche Hauptfassade des Kunstmuseums, die sich zur Finlandia-Halle hin öffnet, weist eine vor allem ideelle Nähe zu den mosaikartigen Probewänden von Alvar Aaltos Sommerhaus, einer »Art Experimentierhaus«, in Muuratsalo auf. »Die Außenwände des Wohnhofes sind als mosaikartige Probewände in etwa fünfzig Felder eingeteilt, in welchen verschiedene Arten und Größen von Backsteinen

[813] In den 60er- und 70er-Jahren entstehen Bauten mit vollkommen verglaster Hülle, die jetzt das tragende Skelett wie Haut überzieht (Curtain Wall). Dabei wird das Glas oft eingefärbt wie bei den Offices for Willis Faber & Dumas Ltd., Ipswich, England, 1970-75, wodurch der Spiegeleffekt bei dunklem Glas gesteigert wird; die letzte Konsequenz ist die Verwendung von Spiegelglas. [Siehe Digitale Bibliothek Band 37: Lexikon der Weltarchitektur, S. 2002].

[814] Dekan für Architektur an der dortigen Yale-Universität. P. überzieht jeweils den gesamten Baukörper mit einer Haut von durchsichtigem und undurchsichtigem Glas - ohne detaillierende Profile. Die Gliederung erfolgt dann, abgesehen von der Farbigkeit oder Spiegelwirkung des Glases, durch sanfte Abtreppung oder gebrochene Kanten. [Siehe Digitale Bibliothek Band 37: Lexikon der Weltarchitektur, S. 4010] Erweiterung des Museum of Modern Art, New York (1977-84).

und keramischen Platten verwendet wurden, um ihre Wirkung in ästhetischer und praktischer Hinsicht zu prüfen.«[815] Die einzelnen Platten von Backsteinen, zusammen eine formale Komposition bildend, kragen unterschiedlich weit aus der Fassade hervor und schaffen wie auch beim *KIASMA* eine stark räumliche Wirkung. Eine sonderbare Parallele zu Aalto lässt sich im Kirchlichen Gemeindezentrum von Wolfsburg (Entwurf 1959, Bauzeit 1960-62)[816] finden: der Längsschnitt scheint Pate für den Querschnitt zum *KIASMA* gestanden zu haben.

Im *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) wird Steven Holls Vorliebe für metaphorische Elemente zur Manifestation, die eine durchaus aktuelle und typische Architekturauffassung in der Nachfolge einer postmodernen Architektur verkörpert, welche dann in allen späteren Museumsbauten Holls auszumachen ist. »Holl selbst scheint eine narrativ-mimetische der formalen Interpretation vorzuziehen.«[817] Und es bleibt hinzuzufügen, dass für den Architekten oft überhaupt keine formalen Normativen mehr zu gelten scheinen und damit auch die Idee vom Gesamtkunstwerk als formale Einheit passé ist.

»In Steven Holls Oeuvre gibt es Projekte, in denen der leibliche Bezug überwältigend ist. Das wichtigste (und extremste) Beispiel dafür ist die verdrehte und doppelte Verbindungsstruktur des Kiasma Museum of Contemporary Art in Helsinki (1992-98). Ursprünglich mit der Idee der ›Verflechtung‹ konzipiert, war dies der erste Teil von *Die Verflechtung – Der Chiasmus*, angelehnt an eine Kapitelüberschrift von Maurice Merleau-Pontys Buch *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Da die Verflechtung von Phänomenalem und Objektivem mehr und mehr die Entwicklung des Projekts dominierte, bekam es in der letzten Stufe seinen endgültigen Kodenamen: Chiasma. […]«[818].

Das Kunstmuseum entwickelt sich zu einem exaltierten Repräsentationsbau, einer symbolbeladenen städtischen Großskulptur, die die Demarkationslinie zwischen Architektur und Plastik ignoriert. Mit ähnlichem Enthusiasmus werden im Inneren aber auch Räume in einer introvertierten, mit einer ganz auf die Kunst und Kontemplation abzielenden Charakteristik für das Publikum präsentiert.

Holls spezifische Arbeitsweise

»Architektur hat für Steven Holl nur dann einen Sinn, wenn sie diese konzeptionelle, philosophisch reflexiv begründete Strategie besitzt. ›Das Wesen einer architektonischen Arbeit ist die notwendige Beziehung zwischen Konzept und Form.‹ schrieb Steven Holl

[815] FLEIG 1999, S. 215-217, hier S. 215.
[816] Ebd., S. 198f.
[817] SAFRAN 2002, S. 72-83, hier S. 76.
[818] Ebd., S. 73, 76. »Ein eher anthropomorphes Beispiel für einen ähnlichen Vorgang ist das Knut Hamsun Museum im Norwegischen Hamarøy. Dort dominiert der Kopf als Referenz die Artikulation des Gebäudes, die auch Episoden aus Hamsuns Geschichten mit einbezieht, wie z. B. […] aus *Hunger* (1890) […]«. Das Scheiben putzende Mädchen hat sich in die Balkone des Museumsentwurfs eingeschrieben. Das Museum »über dem Polarkreis [wird] durch Haarwuchs (eines Dachgartens mit langem Gras) und Balkone als Profil eines Gesichts anthropomorph«; zur Phänomenologie der Wahrnehmung siehe u. a. MERLEAU-PONTY 2004; FLUSSER 1996; BURCKHARDT 1994.

dazu.«[819] In diese lakonische Feststellung, genau genommen ist es nur eine Neufassung der altbekannten Beziehung zwischen Inhalt und Form, schließt Holl sein tiefes Geheimnis und die Originalität seiner Architektur ein. Die Alternation von Inhalt und Konzept zeigt sich dann auch in Holls Präferenz der narrativ-mimetischen gegenüber der formalen Interpretation. »Die Verbindung von Idee und Phänomen ereignet sich, wenn das Gebäude realisiert ist, konstatiert Steven Holl unmissverständlich.«[820] Doch diese erste Phase der Konzeption bleibt eine rein kulturelle Fiktion ohne die zweite, die Realisierung des Gebäudes selbst. Erst dann sind die konkreten, räumlichen und atmosphärischen Erfahrungen mit allen Sinnen zu erfahren, die das banale Bauwerk von der kulturvollen Architektur trennen.

»Der architektonische Entwurf ist gerade bei Steven Holl in eine ständig begleitende intellektuelle und künstlerische Theorie eingebunden. […] Ein Anfangskonzept für jedes Projekt zu finden, das auf die Essenz und die einzigartigen architektonischen Möglichkeiten des Ortes eingeht, ist für mich ein Weg, in die Arbeit zu kommen. Es ist mein Tor zu neuen architektonischen Ideen. […]«[821]

Für seinen spezifisch metaphorischen Zugang zur Museumsarchitektur eignete sich Holl in einer fast schon typisch amerikanisch zu nennenden Manier ein vakantes wissenschaftliches, poetisches oder politisches Vokabular an: »Für ihn ist Wortwissen gleich Gegenstandswissen.«[822] Dass diese Methode Holls zu einem elaborierten Code sowohl aus literarischer als auch aus architektonischer Perspektive führen musste, ist als Attitüde einer modernistischen Kunstauffassung zur Normalität im Zirkus globaler Architektur zu deuten.

Steven Holl gab 2002 eine Anthologie seiner Aquarellskizzen zum *KIASMA* mit dem mehrdeutigen Titel »Written in Water« heraus und erneuerte damit auch sein Selbstverständnis als universeller Künstler, als Literat, Maler und Architekt in einer Person. Schon 1976 hatte er als Professor für Architektur die Reihe »Pamphlet Architecture«[823] gegründet und frühere Anthologien zu seinen Arbeiten entstanden mit »Anchoring«[824] und »Intertwining«[825]. Das folgende Zitat ist ein von Holl verfasstes Essay aus »Anchoring«, das auch die dem *KIASMA* zugrundeliegende Architekturauffassung widerspiegelt:

»Architecture is bound to situation. Unlike music, painting, sculpture, film, and literature, a construction (non-mobile) is intertwined with the experience of a place. The site of a building is more than a mere ingredient in its conception. It is a physical and metaphysical foundation. The resolution of functional aspects of site and building, the vistas, sun angles, circulation, and access, are the ›physics‹ that demand the ›metaphysics‹ of architecture. Through a link, an extended motive, a building is more than something merely fashioned for the site. Building transcends physical and functional requirements by fusing with a

[819] Dietmar M. Steiner: Steven Holl im europäischen Kontext. Über Idee und Phänomen, in: Kat. Baden/Schweiz 2002, S. 9-13, hier S. 12.
[820] Ebd., S. 12.
[821] Zit. nach SAFRAN 2002, S. 72-83, hier S. 72.
[822] Ebd., S. 72.
[823] Pamphlet Architecture 1-10, New York (Princeton Architectural Press) 1998.
[824] Anchoring, New York (Princeton Architectural Press) 1989.
[825] Intertwining, New York (Princeton Architectural Press) 1996.

place, by gathering the meaning of a situation. Architecture does not so much intrude on a landscape as it serves to explain it [...]. A building has one site. In this one situation, its intentions are collected. Building and site have been independent since the beginning of Architecture. In the past, this connection was manifest without conscious intention through the use of local materials and craft, and by an association of the landscape with events of history and myth. Today, the link between site and architecture must be found in new ways, which are part of a constructive transformation in modern life.«[826]

In »Anchoring« definierte er auch seine zwei grundlegenden konzeptionellen Prinzipien (basic conceptual principles), die alle Optionen für seine Architektur offen lassen und die zu Feyerabends relativistischer Interpretation des Traditionenpluralismus mit dem berühmten Slogan »anything goes«[827] führen:

»(1) that all work is experienced phenomenologically in terms of material, light, climate and time, and (2) that architecture is to be based on linear, planar, and volumetric elements, as these are found in either natural or cultural form, ranging from the micro-photography of crystals and plants to architectonic archetypes«[828].

Auch nicht ganz unbekannt ist Holls (Über-)Bewertung der Architektur als *Primus inter Pares*: Architektur aktiviert – »more fully than any other art forms« (mehr als alle anderen Kunstformen) – unsere unmittelbare Sinneswahrnehmung: »Only the architecture itself offers the tactile sensations of textured stone surfaces and polished wooden pews, the experience of light changing with movement, the smell and resonant sounds of space, the bodily relations of scale and proportion.«[829] Für Holl artikuliert sich das Gebäude »through the silence of perceptual phenomena«[830]. Die Dualität von Intention und Phänomen »is like the interplay between objective and subjective or, more simply, thought and feeling«[831],

---

[826] Zit. nach Kenneth Frampton: Steven Holl Architect, Milano 2003, S. 7, Steven Holl: Anchoring, New York (Princeton Architectural Press) 1989, p. 9: (Dt. Übers. d. Verf.: »Architektur ist an eine Situation gebunden. Im Gegensatz zu Musik, Bild, Skulptur, Film und Literatur ist ein Bau (unbeweglich) mit der Erfahrung von einem Ort verwoben. Der Standort eines Gebäudes ist mehr als eine bloße Zutat zu seiner Idee. Er ist eine physische und metaphysische Grundlage. Die Entschlossenheit von funktionellen Aspekten des Standorts und Gebäudes, die Aus-/Durchblicke, Sonneneinfallswinkel, Zirkulation und Zugang sind die ›physics‹ [Physik], die die ›Metaphysik‹ von [der] Architektur fordern. Durch eine Verbindung, ein erweitertes Motiv, ist ein Gebäude mehr als etwas, dass lediglich für den Standort gestaltet ist. Ein Gebäude übersteigt physische und funktionelle Erfordernisse durch die Vereinigung mit einem Ort, durch Sammeln der Bedeutung einer Situation. Architektur mischt sich nicht so viel in eine Landschaft ein, da sie dazu dient, sie zu erklären. Ein Gebäude hat einen Standort. In dieser einen Situation sind seine Absichten gesammelt. Gebäude und Standort sind seit dem Anfang der Architektur unabhängig gewesen. In der Vergangenheit war diese Verbindung klar ohne bewusste Absicht durch die Verwendung von lokalen Materialien und Handwerks[künsten] und durch Assoziation der Landschaft von Ereignissen von Geschichte und Mythos. Heute muss die Verbindung zwischen Standort und Architektur in neuen Wegen gefunden werden, die Teil einer konstruktiven Transformation im modernen Leben sind«).

[827] Paul Feyerabend: Erkenntnis für freie Menschen, veränderte Ausgabe, Frankfurt 1980, S. 97.

[828] FRAMPTON 2003, S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: »(1) dass alle Arbeit phänomenologisch in Form von Material, Licht, Klima und Zeit erfahren worden ist, und (2) dass Architektur auf lineare, […] und volumetrische Elemente zu basieren ist, wie sie entweder in natürlicher oder in kultureller Form zu finden sind, von der Mikro-Fotografie von Kristallen und Plänen von architektonischen Archetypen widerhallend.«).

[829] Zit. nach Tuula Arkio in: HOLL/TIAINEN 1998, S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: »Nur die Architektur selbst bietet die taktilen Sinneswahrnehmungen von strukturierten Stein-Oberflächen und polierten hölzernen Bänken, die Lichterfahrung, die sich mit der Bewegung ändert, den Geruch und die widerhallenden Klänge eines Raumes, die körperlichen Relationen vom Maßstab und Proportion.«).

[830] (Dt. Übers. d. Verf.: »durch die Stille der perzeptorischen Phänomene«).

[831] (Dt. Übers. d. Verf.: »ist wie die Wechselwirkung zwischen Objektivem und Subjektivem oder, vereinfacht gesagt, zwischen Gedanke und Gefühl«).

und seine Konklusion ist dann vage, dass »challenge of architecture is to stimulate both inner and outer perception.«[832]

Die epistemologische Dimension von Steven Holls Theorien wird durch den modernen Usus der Metapher statuiert. Die Bedeutung der Metapher für das menschliche Sprechen und Denken und ihre »unersetzbare und kognitive Leistung« erhielt durch die Theorie von G. Lakhoff und M. Johnson in ihrem Werk »Metaphors we live by«[833] in den 80er-Jahren erst einmal in den USA eine uneingeschränkte Anerkennung und in der Folge eine fast schon populäre Aufmerksamkeit. Lakhoff/Johnson hatten gezeigt, »that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature.«[834] Eine unter diesem Aspekt vorgenommene Analyse der Museumsbauten von Holl zeigt, wie der Architekt seine Metaphorik entwickelt.

»Bei seinem Anbau an das Cranbrook Institute of Science in Bloomfield Hills, Michigan, war es der Begriff des fremden Lockenden, mit dem er das neue Gebäude in eine Beziehung zu dem bereits vorhandenen Komplex setzte. In Bellevue [*Bellevue Arts Museum* (Washington, seit 1997)] zieht sich die Idee der Dreiheit durch das gesamte Projekt. Sie ergibt sich aus den drei Elementen Kunst, Naturwissenschaft und Technik, die bei dem Museum im Vordergrund stehen sollen, sowie aus dessen Grundanliegen, die Erfahrungen aus Sehen, Ergründen und Produzieren von Kunst zusammenzubringen. Holl hat dieses Konzept der Dreiheit mit vielfältigen Facetten in das Projekt eingewoben.«[835]

Abseits aller metaphorischen Intentionen und Interpretationen lässt sich in Holls finnischer Museumsarchitektur selbstverständlich der Einfluss internationaler Architekten und ihrer genuinen Ideen erkennen: wie bei den Treppenkonstruktionen, die an Wrights *Solomon R. Guggenheim Museum* und die Häuser in Auteuil von Le Corbusier erinnern; oder der Konstruktion übereinander geschichteter Räume, die Bezug auf das System der von Rem Koolhaas in Rotterdam entworfenen Kunsthalle nimmt.

Die von Holl für das *KIASMA* entwickelten Prinzipien und Methoden finden sich auch in seinen späteren Bauprojekten wieder und scheinen dem Postulat nach Singularität eines Museumsbaus zu widersprechen. Eine komparative Analyse von *KIASMA* und *Bellevue Arts Museum* (Bellevue, Washington, seit 1997)[836] stellt sich diesem Problem, das in letzter Konsequenz den identitätstiftenden Aspekt von Museumsarchitektur berührt.

---

[832] Zit. nach Tuula Arkio in: HOLL/TIAINEN 1998, S. 7 (Dt. Übers. d. Verf.: »[die] Forderung an die Architektur darin besteht, die innere und äußere Perzeption zu stimulieren.«).
[833] Chicago: The University of Chicago Press, 1980 (im Folgenden zit. als LAKOFF/JOHNSON: We live by).
[834] LAKOFF/JOHNSON: We live by, S. 3.
[835] LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 200-206, hier S. 201.
[836] Zum *Bellevue Arts Museum* siehe neben ebd. auch ZEIGER 2006, S. 180ff.; Rouch, L.: Arcade, in: The Journal for Architecture and Design in Northwest, Winter 1997, S. 30; Seattle Civic Center, Museum Update, in: Arcade, September 1998, S. 3; Aaron, B.: Branded!, in: Metropolitan Home, September-Oktober 1999, S. 120-22; Bellevue Art Museum, in: Casabella, 673-74, December-January [1999/2000], S. 120-126; GA Document, 58, 1999, exhibition catalogue; Bellevue Art Museum to change Landscape, in: Seattle Times, 28. Dezember 2000, S. 1; Bellevue's New Museum Symbolizes New Era, in: The Seattle Times, 30. Dezember 2000; 2001 Design Awards, in: Oculus, Dezember 2001, S. 19 (BAM NY AIA Award issue for the Bellevue Art Museum); Raymund, R.: Un centro per la cittàconfine, in: Domus, 842, Novembre 2001, S. 64-67; GA Document, 66, Oktober 2001, S. 24-43; Three Part Invention: Steven Holl takes 'Tripleness' to the suburbs with his Bellevue Art Museum, in: Architectural Record, August 2001.

Skandinavische und finnische Museumsbauten hatten mittlerweile schon eine innere und äußere Disposition für das Licht entwickelt und in Helsinki spielte sogar die Krümmung des Gebäudes bei der Verteilung des Tageslichts eine wichtige Rolle: Das Konstruktionssystem fängt die Sonne ein, die in den nördlichen Breiten Helsinkis einen Einfallswinkel von höchstens 51 Grad aufweist, wodurch natürliches Licht in alle fünf Etagen gelangt. Der Grundriss reagiert auf die Sonnenbahn und die Ausrichtung des Gebäudes ist entsprechend der Öffnungszeiten des Museums, der maximalen Lichtausbeute zum Zeitpunkt der Öffnungszeiten, optimiert. Licht wird im *KIASMA* physikalisch, wissenschaftlich rational, und symbolisch emotional eingesetzt und die effektvolle Inszenierung steigert Form und Größe der individuellen Räume und des Museums als Skulptur.

Die Bedeutung des Lichts für ein Kunstmuseum beschränkt sich für Steven Holl selbstverständlich nicht auf das *KIASMA*. Die einmal, vor allem aus semiotischer Perspektive entwickelten Konzepte zum natürlichen Licht wendet er in metaphorisch akzentuierten Variationen bei seinen weiteren Entwürfen immer wieder an.

Das *Bellevue Art Museum* hat eine »South Light Gallery«, die »wie der Name bereits andeutet […] mit aus Süden einfallendem Licht erhellt [wird], das durch einen bogenförmigen Spalt in der Decke eindringt, der in etwa dem Lauf der Sonne auf dem 48. nördlichen Breitengrad, auf dem das Gebäude liegt, entspricht. Um ein ›zyklisches‹ Gefühl von Zeit zu erzeugen, folgt die Form der Galerie dem Bogen des daneben liegenden Lichthofs. […] Gegenüber von der ›South Light Gallery‹ ist die ›North Light Gallery‹. Dieser Raum erhält gleichmäßiges Nordlicht, das durch bündig in der Decke liegende Lichtkanäle eintritt, was das Lineare oder Fortschreitende der Zeit darstellen soll.«[837]

Auch die so typische skandinavische Fusion von Innen und Außen mit der damit verbundenen Transparenz hat im *KIASMA* immer ein stark intellektuelles Charakteristikum: Die Ausblicke aus den Fenstern der nördlich gelegenen Ausstellungssäle des dritten und fünften Obergeschosses auf die Finlandia-Halle und die Töölö Bucht und die Ausblicke von der »Pasta«-Treppe an der Westseite auf das Parlament und das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) sind ein Dialog zwischen alter und neuer Collagearchitektur. Darüber hinaus klären sie den Hinausschauenden über die Position innerhalb der Stadt Helsinki auf und sollen auf die imaginären Verbindungslinien verweisen: *KIASMA* – Natur, *KIASMA* – Stadt, *KIASMA* – Kultur.

Ein anderes Charakteristikum skandinavischer und finnischer Architektur sind die verwendeten Materialien und Farben, die sich weitestgehend in Parallelität zu den natürlichen Ressourcen bewegen. Holls Materialien für das *KIASMA* sollten ein Spiegelbild der natürlichen Farbtöne sein: mattgrauer Zink und helleres handgeschliffenes Aluminium, die Planken aus Glasbausteinen waren der Farbcode für das Eis in der Bucht. Die Verwendung der gleichen Materialien im *Bellevue Arts Museum* zeigt dann eigentlich nur noch die Ambivalenz von Farbcodes in der modernen Gesellschaft und deren Determination im kurzlebigen gesellschaftlichen Diskurs:

[837] LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999, S. 203f.

»Wie wichtig Holl Naturphänomene sowie durch Wetter und Licht entstehende Effekte sind, zeigt sich vor allem in den von ihm verwendeten Materialien. […] Diese [Wände] sind mit Aluminiumplatten verkleidet, deren Farbton sich mit einem kühlen Blau beschreiben läßt. Sie wurden mit der Hand abgeschliffen, geätzt und eloxiert, bis die elegante matte Oberfläche entstand.«[838]

Das *KIASMA* ist sicherlich in der intellektuellen Auseinandersetzung Steven Holls mit der nordischen und speziell mit der finnischen Architektur entstanden, doch in seiner eigenwilligen Synthese, die aus einem individuellen und globalen Architekturrepertoire gespeist wird, wahrt es eher eine kühle Distanz zur lokalen und regionalen Tradition.

»[…] Holl [konnte] durch sein jahrelanges Interesse an Phänomenen, die mit Raum, Licht und Material zusammenhängen, ein ganz eigenes Vokabular an baulichen Möglichkeiten entwickeln, bei denen intellektuelle und intuitive Ansätze wie selbstverständlich verschmelzen. Sein ›organischer‹ Ansatz, der in gewisser Weise an die Formensprache von Hugo Häring und Hans Scharoun erinnert, scheint besonders gut zu dem Bauprogramm eines zeitgenössischen amerikanischen Kunstmuseums zu passen, das Kenntnisse in der Ästhetik wie in der Naturwissenschaft praktisch vermitteln möchte.«[839]

Ähnlich radikal, wie die Architekten des angehenden 20. Jahrhunderts, jedoch ohne den sozialen Impetus äußerte sich Steven Holl in dieser Zeit:

»Um die Architektur für Fragen der Wahrnehmung zu öffnen, […] müssen wir alle Glaubenssätze aufgeben, die rational denkende Hälfte unseres Gehirns stilllegen und uns erlauben zu spielen und zu forschen. Vernunft und Skepsis müssen zu einem neuen Entdeckungshorizont führen. Auf Doktrinen kann man sich in diesem Kunstlabor nicht verlassen. Man muss sich dem kreativen Geist so lange stellen, bis alles ein glückliches Ende hat. Vor der Synthese muss eine Zeit des Forschens liegen.«[840]

Durch diese Auffassung von Architektur, »durch seine Aktualisierung der Philosophie, wonach Kunst Erfahrung ist,«[841] genau genommen ein völlig freies Experimentierfeld ist, unterschied sich Holl von vielen nordischen und auch finnischen Architekten, deren Engagement und Intention sich von der identitätsstiftenden Funktion der Architektur für ein modernes Gesellschaftsmodell *à la* Wohlfahrtsstaat noch nicht verabschiedet hatte.

E.I.3.6.2 Holl versus Aalto

Die räumliche Nähe zur Architektur eines Alvar Aaltos stellte für Holl beim Entwurf seines *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) in Helsinki eine der größten Herausforderungen dar. Wenngleich der Amerikaner trotz großem Respekt vor Aaltos Leistungen sich nie in der unmittelbaren Nachfolge des großen Baumeisters der Moderne sah, versuchte er, seinen Vorgänger zu achten. Statt sich der viel gerühmten Finlandia-Halle von Aalto anzunähern, schuf Holl ein Gebäude, das auf völlig gegensätzlichen Entwurfsprinzipien basierte. Er distanzierte sich zwar in der Zeitung *GA* (=global architecture) auch verbal von Aalto, konnte sich aber von der in Finnland

[838] Ebd., S. 204.
[839] Ebd., S. 204 und 206.
[840] Ebd., S. 206.
[841] Ebd.

allgegenwärtigen Aura Aaltos nicht *in toto* lösen. Auf den fächerförmigen Konzertsaal, die geradlinige Außenmauer und ein streng winklig komponiertes Volumen antwortet Holl mit einem gekrümmten Volumen, das von einem orthogonalen Baukörper durchdrungen wird. Die imaginären und realen Linien, die Holl zog, gab aber gerade Aaltos Bau vor und beide strebten eine möglichst optimale und vollständige Ausnutzung des Baugrundstücks an. Aus dem *KIASMA* heraus scheint der Besucher auf die Finlandia-Halle hinunterzublicken, aber außen überstrahlt der weiße Marmor der Finlandia-Halle die Umgebung und würde sich sogar noch in der Fassade des Museums spiegeln, wenn das Bahngebäude, wie geplant, abgerissen worden wäre. Die Nordfassade, eine Hauptfassade des Gebäudes, nimmt ganz bewusst in ganzer Breite und Höhe einen Dialog mit Aaltos finnischer Architektur auf. Jedoch findet sich die zur Finlandia-Halle gerichtete Fassade in Holls Erweiterungsbau des *Cranbrook Institute of Science* (Bloomfield Hills, Michigan/ Projekt: 1992-95, Bau: 1996-99) wieder, das gleichzeitig entstand.[842] Diese Tatsache scheint die Annahme zu relativieren, dass es eine einzigartige Relation zwischen dieser Fassadenseite und der finnischen Architektur sei. Noch verwickelter erscheint die architektonische Interdependenz, wenn der berühmte finnische Architekt Eliel Saarinen in die Betrachtung mit eingebracht wird; denn Saarinen verlieh dem Cranbrook Institute sein charakteristisches Profil, was dann wiederum für die symbolische Deutung spricht.

So individuell das *KIASMA* sich auch geben mag, reiht es sich doch gerade dadurch in die typische Architekturentwicklung mit ihren international verschiedenen Strömungen ein. Aus dem bereits schon beim *ARKEN Museum for Moderne Kunst* näher betrachteten Dekonstruktivismus mit der forcierten Integration von Computern auch schon in der Entwurfsphase konnte sich eine Art Neo-Expressionismus entwickeln. So können sehr individuelle, skulpturale Objekte nicht nur als Idee sondern eben auch als Bauwerk selbst entstehen, die in ihrer Ungewohntheit durchaus als *L'art pour l'art* erscheinen mögen.[843]

E.I.3.6.3 KIASMAs Museumsarchitektur und die kulturelle Identität Finnlands

Beim *KIASMA* ist das »X«, der griechische Buchstabe Chi, das alles dominierende Signum. Aus Holls individuellem, sich durch vielfältige kulturelle Interdependenzen auszeichnendem Repertoire stammend und »spontan« als Idee eingebracht, eröffnete das »X« als Ambiguität in dem Entwurfsprozess eine sowohl vehemente lexikalische als auch in den Skizzen violente formale Modifikation. Aus dem formalen Zeichen »X« ist nach einem Akt freier künstlerischer Interpretation zumindest das redundante Schema getilgt

[842] Siehe hierzu FRAMPTON 2003, Nr. 26, S. 258ff., 393; *Architecture*, Mai 1995, S. 43; Ristrutturazione e ampliamento del Cranbrook Institute of Science, in: Casabella, 644, April 1997, S. 28-35; Dunlap, D.: The Modern Master's Spirit Soars Anew, in: The New York Times, 3. Juni 1999; Ingersoll, R.: Between Typology and Fetish, in: Architecture, März 1999, S. 80-89; Cranbrook Institute of Science, in: Lotus, 102, 1999, S. 72-79; Space, 378, Mai 1999, S. 82-91; Cranbrook Institute of Science, in: Domus, 826, Mai 2000; Cranbrook Institute of Science, in: GA Document, 60, 2000, S. 44-57.

[843] Siehe [http://de.wikipedia.org/wiki/Architektur_(Deutschland)#Zeitgen.C3.B6ssische_Str.C3.B6mungen (25.10.2007]: Beispiel sind der Erweiterungsbau des Jüdischen Museums Berlin von Daniel Libeskind oder Frank O. Gehrys Bauten am sogenannten Medienhafen in Düsseldorf.

und es ergibt sich zwangsläufig das Problem, vorausgesetzt der griechische Buchstabe ist bekannt, das Jemandem zwar nicht ein X für ein U vorgemacht werden soll, aber die Konnotation erhält durchaus Präsenz, sobald die beiden Zeichen vertauscht werden. Wie auch der griechische Buchstabe Chi geht diese Redewendung auf die klassische Antike zurück, auch wenn in diesem Fall auf die römischen Zahlen.[844] Die Redewendung ist mit den betrügerischen Zeichenmanipulationen von Geldverleihern und Gastwirten verbunden und bekommt im aktuellen Kontext der Kommerzialisierung des Kunstmarktes und der Kunstmuseen eine neue Bedeutung. In Helsinki, vertreten von einer zum größeren Teil aus Architekten bestehenden Jury, wollte man, komme, was da wolle, einen Kunstmuseumsbau, der vor allem eins war: neuartig, einzigartig, noch nie da gewesen. Mit der Parallele zu »Keiserens Nye Klæder«[845] des dänischen Schriftstellers Hans Christian Andersen bekommt der Architekturwettbewerb nicht nur eine nordische, sondern auch eine unfreiwillig satirische Note. Die Initiatoren wollten mit ihrem Wettbewerb und dem Museum um jeden Preis auffallen, ein Zeichen in der globalen Kunstwelt setzen.

Da es um nichts Geringeres als finnische Identität ging, beschwor die »hymnische Beurteilung« der Jury fast zwangsläufig auch in professionellen Kreisen eine heftige Konfrontation herauf.

»Dabei richtete sich die Kritik – verständlicherweise – gegen das ganze Wettbewerbsergebnis, da neben anderen auch Coop Himmelb(l)au und Shinohara reichlich unförmige Solitäre vorgeschlagen hatten: Die Dokumentation des Verfahrens vermittelt gleichsam den Eindruck eines Hornberger Schießens. Die grundlegenden Einwände gegen Holls Entwurf faßte Marja-Riitta Norri, Direktorin des Finnischen Architekturmuseums, in der ›Architectural Review‹ (9/93) zusammen. Sowohl städtebaulich als auch innenräumlich habe Holl den Anspruch der Aufgabe verfehlt: Sein formal inszeniertes Gebäude habe weder eine Beziehung zum Kontext noch erfülle es die Funktion eines Museums, das doch der Kunst gewidmet sei und nicht der Selbstdarstellung eines Architekten. Als besonders problematisch bezeichnete sie die Belichtung der übereinander gestapelten Räume: ›Für ein Kunstmuseum ist die Lichtführung so entscheidend wie die Akustik für einen Konzertsaal.‹«[846]

Wieder taucht hier die Maxime vom Licht von Alvar Aalto auf; als ein finnisches Erbe, das seine Berechtigung sowieso jenseits aller Formalismen besitzt und dazu in seiner Formulierung noch eine besondere Prägnanz aufweist. Und auch die Raumkonzeption findet vor der gestrengen Marja-Riitta Norri keine Gnade:

»[…] So großzügig dieser Raum, der sich nach Süden und Norden durch Glaswände öffnet, samt Foyer, benachbarter Buchhandlung und Cafeteria wirkt – er ist ein falsches Versprechen. Hat man nämlich über die […] Rampe das 1. Obergeschoß erreicht, wird einem sofort klar, daß die große Geste hohl ist. Bescheidene bis winzige Räume für die Kunst sind über vier Geschosse gestapelt, verbunden durch Brücken, kurze Rampen und einen Seitengang, um die komplizierte Split-level-Organisation der vier

[844] So kann der Buchstabe V, welcher für die Zahl 5 steht, durch Verlängerung der Striche nach unten zum Buchstaben X umgeschrieben werden. Dieser steht wiederum für die Zahl 10, sodass eine (vermeintliche) Verdoppelung der Zahl entsteht.

[845] »Des Kaisers neue Kleider« erschien am 7. April 1837 in einer Ausgabe der Reihe »Eventyr fortalte for Børn« (Märchen, für Kinder erzählt).

[846] *Baumeister* 1998/8, S. 30; Anm. d. Verf.: Der letzte Ausspruch stammt von Aalto.

Ausstellungsebenen zu kaschieren.«[847]

Defizitäre Entwicklungen sah die professionelle Kritik in der Überbetonung der Eigenständigkeit der Architektur gegenüber der Funktionalität:

»Vorsichtig formuliert, sind es sakral gestaltete Räume mit häufig gebogenen Wänden oder im obersten Geschoß gerundeten Decken, mit zufällig wirkender Belichtung (mal seitlich, mal von oben, mal beides zugleich). mit willkürlich erscheinenden Zuschnitten, die der doppelt gewölbten Form des großen Baukörpers geschuldet sind. Dieses ambitionierte Schatzhaus ist das Gegenteil dessen, was der Frankfurter Museumsleiter Jean-Christophe Ammann (siehe BM 9/94) von einem Ausstellungsgebäude verlangt hat – es will selber Kunstwerk sein. […] Die [ausgestellte (Anm. d. Verf.)] Kunst wird zum Beiwerk, […].«[848]

Die durch das Kunstmuseum entfachte kontroverse Diskussion berührte aber auch sehr direkt die Problematik finnischer Identität und die damit verbundene Tradition. Noch im Eröffnungsjahr des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998, machte sich die führende Zeitung Helsinkis, Happens, zum Sprachrohr einer aufgewühlten finnischen Öffentlichkeit, die ihre Identität eindeutig infrage gestellt sah:

»[…] a new concept museum. It rejects intriguing existing sites and instead, insists on a radical new building of foreign – no Finnish – design. The new museum is sited on sacred ground, shifting and dwarfing a key, nationally symbolic monument, sparking a heated debate that brings disciplines and whole generations into conflict.«[849]

Im Jahr 1993, als Steven Holl den Wettbewerb gewonnen hatte, kursierten unter der finnischen Bevölkerung so charakterisierende Bezeichnungen für den Entwurf wie »›Komulaisen‹ U-Boot!«, »Nato-Rakete!«, »Amerikanischer Stahlkürbis!«, »Blechelefant!« oder »Stahlwurst«. Als die Bauphase begann, wurde eine Petition mit mehr als 20 000 Unterschriften gegen das Museum gesammelt und zumindest das Denkmal des Nationalhelden Mannerheim wurde nicht nach den Plänen Steven Holls verschoben. Von dem bekanntesten Cartoonist Finnlands kam eine sarkastische Visualisierung der Situation: Mannerheim hoch zu Ross ist überaus erfreut über die Errichtung des größten Müllcontainers, des Kunstmuseums, in seiner unmittelbaren Nähe.[850]

In dem Zeitungsartikel aus dem Eröffnungsjahr war die Architektur des Museums noch als typischer »›American‹ character, design, style« beschrieben worden, der nichts weniger als der Ausdruck eines »vulgar American commercialism« war und jeglichen »›European‹ character« vermissen ließ.[851] Die damalige Direktorin Tuula Arkio sprach sogar von einer »feindlichen Stimmung in der finnischen Bevölkerung« und so bekam das Museum eine überragende Position im kontrovers geführten gesellschaftlichen Diskurs: »Everyone was talking about the building.«[852] Ein Jahr vor der Eröffnung des Museums wurde eine große Marketingkampagne für die finnische Bevölkerung initiiert, in der erklärt wurde, warum das Museum gebaut worden war und welches Konzept dahinter stand.[853] Und auch hier

---

[847] Zit. nach *Baumeister* 1998/8, S. 31.
[848] Ebd.
[849] Siehe *Helsinki Happens 1998*, S. 14-19.
[850] Tuula Arkio, BALTIC International Seminar 2000, S. 35 – 53, hier S. 36f. Zu den Bezeichnungen des Entwurfs siehe UIMONEN 2003.
[851] Siehe *Helsinki Happens 1998*, S. 14-19, hier 17f.
[852] Tuula Arkio, BALTIC International Seminar 2000, S. 40.
[853] Ebd.

findet sich diese Nähe zu Hans Christian Andersens Märchen wieder, denn: »Die finnische Schule steht in einem legendären Ruf – seit die PISA-Studie dem Land internationales Bildungs-Renommee eingetragen hat.«[854] In dieser Phase des Museumsbaus taucht ein prozessuales Phänomen nationaler Identität auf: Die ästhetische *Ad-hoc*-Rezeption wird von einem rational begründeten und im Wesentlichen sozio-kulturell motivierten Ideenkonstrukt überlagert und verändert dadurch auch die fundamentale ethnische Basis. Bei relativ jungen Nationen mit einem hohen Bildungsniveau scheint dieser Prozess besonders dynamisch abzulaufen. Bis zur Eröffnung des Museums wurde in der Presse noch die finnische Identität beschworen und auch die desperate Usurpation finnischer Architekturtradition angeprangert: »In truth, many of these values have been incorporated and interpreted into the design, and contribute to the striking overall effect of this individual building. But the building is not an Aalto building, nor for that matter, is it a trademark Finnish building, […].«[855] Und schon vor der Eröffnung des Museums war die Einsicht in Helsinki zum Allgemeingut geworden, dass sich die Initiatoren im globalen Kulturnetzwerk profilieren wollten und der Museumsbau »indeed a profile building, a calling card, a signal« dafür war.

Der sich durch den Museumsbau anbahnenden »nationalen finnischen Identitätskrise« wurde in ganz moderner Manier mit einer großen Marketingkampagne und mit der höchstmöglichen Auszeichnung für den amerikanischen Architekten begegnet. Steven Holl wurde die achte Alvar Aalto Medaille[856] am 3. Februar 1998 – zum hundertsten Geburtstag Alvar Aaltos – verliehen. Die Preiszeremonie fand im *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) statt, das zur Zeit der Preisverleihung kurz vor der Vollendung stand. Das Komitee für die Vergabe der Medaille charakterisierte Steven Holl mit einer erstaunlichen Eloge, die potenzielle Kritiker zum Schweigen bringen musste, denn von nun ab stand das große finnische Ideal, Alvar Aalto, vor dem Kreuzfeuer einer zukünftigen Kritik:

»Steven Holl ist ohne Zweifel einer der interessantesten Architekten in unserem Zeitalter. Merkmale, die für Aaltos Architektur charakteristisch sind, wie die beständige Suche nach neuen Ansätzen, Lösungen, die aus den einzigartigen Merkmalen eines besonderen Standorts oder einer verfeinerten Verwendung von Materialien herauswachsen, zeigen sich auch in Holls Projekten wie dem Museum zeitgenössischer Kunst in Helsinki«[857]

---

[854] PFEIFER, Michael: Bildung auf Finnisch. Anspruch, Wirklichkeit, Ideal – nach PISA, Vorwort, München 2006.

[855] *Helsinki Happens* 1998, S. 19.

[856] Die Alvar Aalto Medaille wurde vom finnischen Verband der Architekten, dem Verein für das Museum finnischer Architektur und der architektonischen Gesellschaft von Finnland eingeführt. Die Medaille wurde von Aalto selbst gestaltet, und er war auch ihr erster Empfänger im Jahr 1967. Danach erhielten alle fünf Jahre nordische und nicht-nordische Architekten für ihren bedeutsamen Beitrag zu kreativer Architektur diese Auszeichnung. Zu den Medaillenträgern gehörten bereits: Hakon Ahlberg (Schweden) 1973, James Stirling (Großbritannien) 1978, Jörn Utzon (Dänemark) 1982, Tadao Ando (Japan) 1985, Alvaro Siza (Portugal) 1988, Glenn Murcutt (Australien) 1992. Siehe hierzu *Form Function Finland* 69/1/1998, S. 9.

[857] Siehe *Form Function Finland* 69/1/1998, S. 9 (Orig.-Zit.: »Steven Holl is without doubt one of the more interesting architects of our age. Features characteristic of Aalto's architecture, such as the continual search for new approaches, solutions which grow out of the unique features of a particular site or a refined use of materials, also manifest themselves in Holl's projects, such as […] the Museum of Contemporary Art in Helsinki.«).

Das Komitee lobte besonders Holls Arbeitsweise in der »world of senses and sensitivity«, sein Verständnis von Maß und von städtischen Dimensionen bis hin zu den kleinsten Details und die Klarheit seiner Architektur.[858] Die Marketingkampagne ging in einen publikumswirksameren Weg und deklarierte das Kunstmuseum zum »citizens' living room and a meeting place« und erklärte den Bürgern Helsinkis, dass das Kunstmuseum ihnen die Kunst als selbstverständlichen Teil ihres täglichen Lebens näher bringen wollte.[859] Das Marketingkonzept akzentuierte, nun wieder ganz nordisch im Sinne eines modernen Wohlfahrtstaatsmodells, den »demokratischen« Aspekt der Architektur: Das Museum sollte mehr ein Kulturzentrum mit »lots of events and happenings« als ein traditionelles Museum sein und der Eingangsbereich wurde publikumswirksam zur »free zone« erklärt.[860] Die Marketingkampagne hatte einen enormen Effekt und nachdem das *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) eröffnet wurde, wurde aus dem »häßlichen Entlein ein wunderschöner Zinkschwan«.[861] Bereits zur Einweihung wurde das *KIASMA* von den Finnen zum beliebtesten Museum in ganz Finnland gekürt und aus dem »großen Kürbis« wurde innerhalb von fünf Jahren ein Liebling des Volkes. »Eine Wiege der Kultur in Helsinki, ein Ort den alle kennen.«[862] Zweifelsohne wurden durch das Kunstmuseum traditionelle Werte finnischer nationaler Identität infrage gestellt, die sich in einem »nationalen« Assimilationprozess dann ganz signifikant wandelten.[863] Der Prozess der identitätsstiftenden Funktion des Museums wird in einer charakteristischen Variation durch die Direktorin Tuula Arkio im Kontext der Namensfindung für das *KIASMA* selbst geschildert:

»Many people ask, ›what does the word ›Kiasma‹ mean?‹ Actually it was the project title Steven Holl used in the competition and it was written with ›ch‹ at that point because that's the English version of the word. Kiasma is an old Greek word: it means crossing point among other things. It's also an optic nerve in the eye and when we realised what it meant, it seemed a perfect name for the museum so we adapted it. There were many people who said we were crazy trying to introduce such a new word to the Finnish vocabulary, that no one would learn it. But last year there was a poll, which showed that ninety-one per cent of Finnish people are familiar with the word.«[864]

Identitätswahrende und -stiftende Kriterien sind in den gesamten Entwurfs- und Bauprozess eines Museums involviert, sie entscheiden nachhaltig über die Faktoren der Ab- und Ausgrenzung von »fremden« Elementen sowie von Ideen zu Formen oder von Architekten. Beim *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) hatte der »fremde« Architekt durchaus freie Hand im Sinne eines unantastbaren Künstlertums; eine vom Architekturwettbewerb propagierte Auffassung, die eine aktuelle Tendenz in der Museumsarchitektur präsentiert und das »geniale Zeichen« zum Nonplusultra erklärt.

[858] Siehe hierzu ebd.
[859] BALTIC International Seminar 2000, S. 40.
[860] Siehe hierzu ebd., S. 41.
[861] *Helsinki Happens* 1998, S. 17f.
[862] Kommentar eines Besuchers in UIMONEN 2003.
[863] Die finnische Kontroverse stößt in Deutschland eher auf Verständnislosigkeit. Siehe Dieter Strunz: Jugend, Aufbruch, Neues. Mit einem hochmodernen Museum für zeitgenössische Kunst rüstet sich Helsinki für seine Rolle als Kulturstadt Europas, in: Berliner Morgenpost, Feuilleton, Freitag, 29. Mai 1998, S. 27.
[864] BALTIC International Seminar 2000, S. 38.

Funktionelle Aspekte der Architektur werden bei diesem Impetus fast zwangsläufig zu Banalitäten degradiert. Das Interieur des *KIASMA* stellt darin keine Ausnahme dar: So wird nicht nur an den von Steven Holl designten Stühlen und Tischen des Museumscafés, sondern auch an den Wasserhähnen und Waschbecken festgehalten, die sich nach fünf Jahren in Gebrauch als untauglich erwiesen haben, weil der Architekt es dem Museum nicht gestattet, sie durch »funktionalistischere« zu ersetzen.[865] Dieses scheint auch das *Punctum saliens* der fundamentalen architektonischen Prinzipien zu sein, die die Ideenwelten von zwei Architekten wie Steven Holl und Alvar Aalto nicht koinzidieren lassen. Aalto entwarf Exterieur und Interieur, Holl entwarf ebenfalls Exterieur und Interieur; aber was für eine Differenz in der Intention!: bei Aalto die in der Form vollendete Funktion, bei Holl das architektonische Zeichen in ungebändigter künstlerischer Freiheit. Da sind nicht nur menschliche Charaktere, sondern architektonische Welten und Zeitalter voneinander getrennt.

[865] Päivi Oja (Pressesprecherin im KIASMA), Interview mit d. Verf., Helsinki, November 2003.

Die Architekturanalyse der detaillierter behandelten drei großen Museumsbauten, *ARKEN Museum for Moderne Kunst*, *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* und *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), die am Ende des 20. Jahrhunderts entstanden, und die vergleichende Betrachtung der nordischen Museumsbauten der 1950er-, 60er- und 70er-Jahre im Kapitel D zeigen das hohe und für die nordische (Kunst)Museumsarchitektur außerordentlich innovative Niveau. Das nordische Kunstmuseum des 20. Jahrhunderts ist, darin gleicht es vielen anderen Museen rund um den Globus, eine hochkomplexe ästhetische, funktionale und metaphorische Bauaufgabe. Doch die nordische Architektur schuf bereits in den 1920er- und 30er-Jahren ein humanes Fundament gepaart mit einem Konzept der Einfachheit, dem eine identitätsstiftende und -wahrende Komponente innewohnt. Schon auf der Stockholm Ausstellung 1930 stellte der Norden sein Modell einer neuen modernen Gesellschaft vor und im Verlauf der 30er-Jahre formulierten schwedische Architekten das in die Zukunft weisende Manifest »acceptere!«[866]. Es war keine abstrakte Architektur- und Lebenstheorie, sondern ein mit konkreten Architektur- und Designobjekten demonstriertes Modell, das nicht abrupt mit der Tradition brach, sondern einen Mittelweg aufzeigt, der auch über die Landesgrenzen der nordischen Staaten hinaus akzeptiert und rezipiert wurde. Für die Bewertung der nordischen Museumsarchitektur des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist die erneute Vergegenwärtigung dieses Fakts von Relevanz, denn nur aus diesem Verständnis heraus können die auf den ersten Blick so unterschiedlich erscheinenden Museumsbauten als nordischer Beitrag im Medium der (Kunst)Museumsarchitektur verortet werden.

Als signifikante Architekturelemente und -prinzipien der nordischen Museumsbauten am Ende des 20. Jahrhunderts lassen sich die »umlaufende« Hauptfassade mit »versteckten Eingängen«, der asymmetrische Grund- und Aufriss, der »offene« Baukörper und ein modifiziertes Strukturkonzept benennen. Da alle diese Architekturelemente grundsätzlich auch in anderen Bautypen auftreten können, vermag allein ihr Vorhandensein für das nordische Kunstmuseum noch keine auszeichnende Qualität zu entfalten. Erst die Koinzidenz von Museumsarchitektur und Institution Museum, ihre Ausstattung und innere Struktur erheben die Architekturelemente mit der soziokulturellen Folie zu exklusiven Kennzeichen nordischen Bauens und das Museum zum Identitätssymbol einer nordischen Nation.

Die Hauptfassade des 19. Jahrhunderts ist weder beim *ARKEN Museum for Moderne Kunst*, noch beim *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* und schon gar nicht beim *KIASMA nykytaiteen museo* existent. Auf allen Seiten des Kunstmuseums erscheint dem Betrachter ein anderes Bild vom Museum. Das Museum ist nicht mehr der Kunsttempel, sondern ganz selbstverständlich das »demokratische Kulturzentrum einer Nation«: Für das *KIASMA* wurde diese These sogar zur Leitidee einer existenzrettenden

[866] »acceptere!«, siehe hierzu auch MATTSSON/WALLENSTEIN 2007.

Marketingkampagne für ein Museum, das sich in seinem individuellen Zeichenrepertoire kaum auf redundante Elemente des nordischen Architekturrepertoires stützte. In einem durch unterschiedlichste Medien forcierten Assimilationsprozess fand ein mit dem Museumsbau einhergehendes kommunikatives und interaktives Verhalten statt, das die allgemeingültige These von der starken Tendenz zur Auflösung der differenzierenden kulturellen Werte in der modernen Industrie- und Konsumgesellschaft stützt, während traditionell kulturelle Identität auf einer positiven Identifizierung mit der Kultur eines regional (Heimat) oder klassenspezifisch (z. B. Bauernkultur) definierten Milieus beruht. Die Historie des *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) ist ein instruktives Exempel dafür, dass nationale Identität nicht mehr als statisches Prinzip verstanden werden kann, sondern als fließender, durch seine Abhängigkeit von politischer Theorie und Praxis bestimmter Prozess, worin auch die nationalen Institutionen, wie eben die präsentierten Kunstmuseen, als Part dieser sich stets modifizierenden Konditionen einzuordnen sind.

Die alte Schaufassade im Singular existiert nicht mehr, nun dominiert der Plural mit vielen »Schauseiten«; so einfach wie bei den frühen monumentalen Museumsbauten mit der überschaubaren Geometrie, dem Portal und den regelmäßigen Fensterachsen, erschließt sich die innere Struktur der Museumsbauten am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr. Das Umschreiten des Gebäudes kann, muss aber nicht mehr erste Anhaltspunkte liefern. Auch wenn die Jury bei der Vergabe der Aalto-Medaille an Steven Holl von »Klarheit seiner Architektur« sprach, so kann bei einer komparativen Analyse dieser Argumentation kaum gefolgt werden, denn sonst wäre die Option auf den passenden Terminus für die Architektur Alvar Aaltos nicht mehr existent. Das *KIASMA nykytaiteen museo* scheint der Superlativ dieser Architekturtendenz zu sein und das betrifft ganz allgemein den unübersehbaren Wunsch der Bauherren und ihrer Architekten, der äußeren Gestalt eines Museums, unabhängig vom erreichten Maß an Geschlossenheit der Grundkörper, einen vielgliedrigen Anblick zu verleihen. Der freie Grundriss, Asymmetrie im Grund- und Aufriss dominieren in einer diffizilen Körperlichkeit die Ästhetik der Architektur ebenso wie komplexe Strukturen.

In den Strukturkonzepten und der Abbildung der Chronologie zeigt sich bei allen Differenzen auch der Zeitgeist. Schon im eingeschossigen *ARKEN Museum for Moderne Kunst* ist die klassische Raumstruktur nicht mehr präsent und die Abbildung der Chronologie löst sich auf. Im *Moderna Museet* findet sich eine in Clustern organisierte Struktur wieder, die wiederum auf einem funktionellen Konzept basiert. Das *KIASMA nykytaiteen museo* weist rudimentär eine vertikale Abbildung der Chronologie auf, doch das tiefer liegende Raumkonzept ist auf Attraktion für das Publikum ausgelegt. Für Auftraggeber und Architekten scheint die Funktion der Museen, eine »einfache Abbildung der Chronologie der Kunst respektive Kunstgeschichte« zu präsentieren, zugunsten der identitätsstiftenden Funktion des Museums in den Hintergrund zu treten. Die ebenfalls in dem regional definierten kulturellen Milieu Nordeuropas stattfindenden Auflösungsvorgänge provozieren auch das Gegenteil: das Bedürfnis und das Streben nach

einer gemeinsamen modifizierten kulturellen Identität, die globale Architekturentwicklungen mit einbezieht.

F. Zusammenfassung

Schon die Antezedenzien der Kunstmuseen in Nordeuropa legen eine manifeste Relation zwischen den Kunstsammlungen und der kulturellen Identität nahe, wobei sich innerhalb der europäischen Sphäre unvermutet frühe öffentliche Kunstmuseen in Schweden und Dänemark bildeten. Daraus entwickelt sich ein Phänomen nordischer Architektur: ein Prozess von monarchischer über nationaler zu supranationaler Identität. Komplexität und Differenzen aller unter dem Begriff Norden vereinten Länder sind bei exakter Analyse der länderspezifischen Topografie und Historie deutlich, doch gibt es ein latentes identitätsstiftendes Moment: die Natur des Nordens. Am Ende des 20. Jahrhunderts kulminiert dieser Prozess und das Missing Link supranationaler kultureller Identität erhält durch das komplexe Ideenkonstrukt für das Bauensemble der Nordischen Botschaften ein nordisches globales Bekenntnis.

Das Kapitel C analysiert die Nationalmuseen als Orte der Genese und Konstituierung nationaler kultureller Identitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in das beginnende 20. Jahrhundert. In allen nordischen Ländern lässt sich *nolens volens* ein neuer Typus, das »autopoietische« Museum, finden, in dem die nationale Identität in einem ganz eigenen Sinn ihre Personifikation erfährt. Dieser sich dem gesamten Œuvre nur einer Künstlerpersönlichkeit widmende Museumstyp kommt realiter in zwei Arten vor: als das Gebäude des Künstlers, samt Wohnung und Atelier, das postum zum Museum wird, oder als das neue, eigens für die Werke des Künstlers errichtete Museum, wobei die Architektur in einer starken Wechselbeziehung zu den von ihr bewahrten Kunstwerken stehen kann. Die nordische monumentale Museumsarchitektur partizipierte an der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelnden repräsentativen und monumentalen Museumsarchitektur Europas mit dem Formenrepertoire des Historismus und einer Prävalenz des renaissancistischen Formenrepertoires. Die beiden, den Unabhängigkeitserklärungen vorausgehenden, vom Bildungsbürgertum getragenden Museumsbauten Norwegens (*Nasjonalgalleriet*, Oslo, 1881) und Finnlands (*Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum), Helsinki, 1887) erscheinen jedoch schon in einer modifizierten, historistischen Formensprache, die einen neuen Symbolgehalt verkörpert, der in der nordischen nationalromantischen Bewegung und im Skandinavismus des 19. Jahrhunderts seine spezifische Ausprägung findet. Das *Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum, 1912) in Helsinki ist das bekannteste nationale Monument aus der Zeit der finnischen Nationalromantik. Die Nationalromantik, eine der europäischen Stilrichtungen der Jahrhundertwende, mit extraordinären nationalen Formenrepertoires, fand in den nach neuer nationaler Identität strebenden Staaten des Nordens auf der Basis gemeinsamer Historie und Geografie sowohl eine integrierende als auch durch Adaption wiederentdeckter ethnischer Traditionen eine differenzierende Ausprägung. Die Freilichtmuseen, aufbauend auf einem eigenständigen, nordischen museumspädagogischen Konzept, waren die ersten originären nordischen Museen mit einem eindeutigen

identitätswahrenden und identitätsstiftenden Auftrag und dieser Idee schlossen sich viele der dortigen Museumspädagogen, Architekten und Auftraggeber an. Eine komparative Analyse rückt als Abschluss des Kapitels C einige Aspekte ins Bewusstsein, die die nordische Museumsarchitektur um 1900 als eine hochkomplexe ästhetische, funktionale und metaphorische Bauaufgabe kennzeichnen.

Die historische Dramatik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirkte sich auch auf die konventionell anerkannten Museumsstrukturen aus. Die durch die Zäsur der nationalistischen Diktaturen und den folgenden Zweiten Weltkrieg zwangsläufig unterbrochene Progression des Internationalen Stils hatte in den 50er- und 60er-Jahren seinen weltweiten Durchbruch. Zwei Inkunabeln der Kunstmuseumsarchitektur, die beide in den 1950er- und 60er-Jahren in Dänemark erschaffen worden waren und deren museale Architekturkonzepte die Welt eroberten, dominieren das Kapitel D: das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und das *Nordjyllands Kunstmuseum.* Ihre eigenen kulturellen Traditionen integrierend und den modernen politischen und sozialen Gesellschaftsstrukturen des Nordens entsprechend, schufen sie ein nordisches Konzept moderner Kunstmuseumsarchitektur. Es sollten keine traditionellen Museen sein und sich von den Museen der europäischen und nordamerikanischen Metropole unterscheiden; und es wurden »dänisch menschenfreundliche« und dennoch radikale Gegenentwürfe. Das *Louisiana Museum for Moderne Kunst* liegt in der ländlichen Idylle von Humlebæk und zählt zu den weltweit bekanntesten und in seiner exzeptionellen Konzeption zu den überragenden Kunstmuseen im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts. Es spiegelte ein originäres Gesellschaftsmodell wider, das sich in jener Zeit nur in Skandinavien schon so progressiv entwickelt hatte und von anderen Ländern, auch jenseits des Atlantiks, enthusiastisch verfolgt und auf differenzierte Art und Weise adaptiert wurde. Was die Öffentlichkeit sah und bewunderte, war eine Synthese von Natur und Kunst, möglich geworden durch eine Architektur von großer Klarheit und Ikonizität. Das *Nordjyllands Kunstmuseum*, vom »Magus des Nordens« Alvar Aalto als metaphorische »nordische Polis« für die Stadtlandschaft von Aalborg entworfen, fand aufgrund seiner radikal modernen Formensprache und der Raffinesse der Lichtführung ein vielfaches Echo und weiterführende Adaptionen. Aaltos Architektur wich ab von dem Ethos des dogmatischen Modernismus und repräsentierte so ein freies architektonisches Verständnis, wo jeder Raum oder ein Teil des Gebäudes intuitiv komponiert wurde und damit in Spannung oder in Balance mit der Totalität des Bauwerks gebracht wird.

Der Chronologie folgend gibt das erste Unterkapitel einen Überblick zur allgemeinen Architekturentwicklung in den einzelnen nordischen Ländern mit den drei prävalenten Strömungen Klassizismus, Nationalromantik/Regionalismus und Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Im zweiten Unterkapitel wird innerhalb dieser Strömungen speziell das für die nordischen Kunstmuseen verwendete architektonische Repertoire vorgestellt, wobei die »autopoietischen« Museen wegen ihres Privilegiums im Norden hervorgehoben werden. Der Bedeutung des *Louisiana Museum for Moderne Kunst* und des *Nordjyllands*

Kunstmuseum als moderne Archetypen in der internationalen Museumsarchitektur wird im dritten Unterkapitel mithilfe rezeptionsgeschichtlicher Methoden nachgegangen.

Das Phänomen der aktuellen nordischen Museumslandschaft, zu welcher die drei hier vorgestellten Protagonisten in Dänemark (*ARKEN Museum for Moderne Kunst*, 1996), in Schweden (*Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, 1998) und schließlich in Finnland (*KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst), 1998) zählen, partizipiert am europäischen und internationalen Museumsboom der 90er-Jahre des 20. Jahrhunderts mit seinen avantgardistischen Museumsbauten. Die nordische Architektur wird mit der allgegenwärtigen Präsenz und Ästhetik international renommierter Architektur und Architekten, wie Frank O. Gehry, Richard Meier oder Renzo Piano, und ihren spektakulären Hightechkonstruktionen konfrontiert. Gleichfalls bereichern internationale Architekten, wie José Rafael Moneo Vallés und Steven Holl, mit ihren Ideen und Bauten die nordeuropäische Architektur. Generell stellt sich auch kunsthistorisch die Frage immer wieder neu, wie Architekten auf ganz unterschiedliche kulturelle Kontexte reagieren: Ob sie mit brachialer Gewalt ihr individuelles Architekturrepertoire global über die Welt verstreuen, ob sie einfach dem Mainstream oder der Tradition folgen oder sich auch noch dem kleinsten abseitigen kulturellen Reservat anpassen. Die sich architektonisch abzeichnende Polarität zwischen individueller und gesellschaftlicher Identität wurde in den letzten Jahrzehnten zu einem eklatant globalen Phänomen.

Im Kontext einer gegenwärtig vom Begriff der Globalisierung geprägten Welt, scheinen sich kulturelle und regionale Besonderheiten nordischer Kunst und Architektur mit dem Konzept von Modernität und Funktionalität und einer intensiven Naturverbundenheit als Konstante kultureller Identität innerhalb der internationalen Architektur im Allgemeinen und in der Museumsarchitektur im Besonderen – trotz der offensichtlichen Tendenz zum individuellen, auf dem schwankenden Untergrund eines »fehlenden Postulats stilistischer Einheitlichkeit« mit seinem durch exaltierte Form- und Farbgebung determinierten Architekturrepertoire – behaupten zu können.

Das *Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, das *ARKEN Museum for Moderne Kunst* und das *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) sind drei Ideenkonzepte von erfahrenen und weniger erfahrenen Architekten, die aufgrund ihrer Geburt oder im Laufe ihrer beruflichen Entwicklung mit den nordischen Ländern verbunden sind: José Rafael Moneo fand durch den zunehmend freien Rückgriff auf die Vergangenheit, auf historische Stile oder das Formenrepertoire der klassischen Moderne, und eine sensible Verbundenheit zu spezifischen Orten und zu einer eigenen kulturellen und architekturhistorischen Tradition zu außergewöhnlichen formalen Lösungen für seine Kunstmuseumsbauten, wie dem *Museo de Arte Romano de Mérida* (1986) und eben dem *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* in Stockholm (1998). Mit dem Stockholmer Kunstmuseum entwickelte Moneo nun als Krönung seiner Karriere in einem der beiden Länder, deren originäre und vor allem moderne Architektur ihn als jungen Architekten so entscheidend geprägt hatte, ein architektonisches Repertoire mit vielen Reminiszenzen an

seine nordischen Lehrmeister. Diese in Moneos Œuvre immanenten Ideen äußern sich auch in dem Stockholmer Ensemble: Das Museum dominiert keineswegs die bereits vorhandenen Kasernengebäude der ehemaligen Militärinsel, sondern ist ein imposantes Exempel für die harmonische Integration eines nach außen durchaus wirkenden Museumsbaus in die vorhandene historische Architektur und Umgebung. Die Museumsarchitektur, eine Absage an jegliche, sei es tradierte oder auch moderne Machtdemonstration, rekurriert auf den ursprünglichen Ideengehalt der klassischen Moderne innerhalb der skandinavischen Architektur und Kunst.

Der Architekturstudent Søren Robert Lund entwarf ein Kunstmuseum in einer dekonstruktivistischen Formensprache, die auf den ersten Blick kaum etwas mit der klassisch dänischen Architekturästhetik, die auf Klarheit, Einfachheit und Harmonie beruhte, gemein hatte. Doch die internationale Präsenz des Dekonstruktivismus zog Ende der 1980er-Jahre auch durch die dänischen Hochschulen und sprengte die konstruktive Logik des traditionellen dänischen Architekturverständnisses und dennoch schuf Lund mit einer »dänischen Metamorphose« des internationalen Dekonstruktivismus ein neuartiges dänisches Kunstmuseum. Für die architektonische Ausformulierung ergaben sich vielmehr relevante Anknüpfungspunkte aus der mit identifikatorischen Relationen behafteten räumlich-kontextuellen Situation des Ortes. Die Eigenheiten des Ortes bezog Lund auf seine architektonische Form und schuf daraus einen Museumsbau, der seine spezifische Qualität aus dem Dialog mit dem *Genius loci* und seiner architektonischen Autonomie bezieht. Darauf basiert auch der horizontal gelagerte Baukörper mit seiner Anpassung an die topografische Struktur von Strandparken. War auch die Bauweise äußerst modern, unter einem globalen Blickwinkel für die repräsentative Architektur geradezu *en vogue*, so eignet sie sich mit ihren aus der maritimen Architektur entlehnten Details durchaus als luzides Medium für die intendierte Präsentation dänischer Kultur und Historie. Dabei war die Metapher vom Schiffswrack signifikant für Lunds Interpretation der Landschaft. Die Architektur des *ARKEN Museum for Moderne Kunst* ist keine Mimesis, keine Schiffsarchitektur, auch kein Schiffswrack – sondern schafft sich selbst als moderne ambivalente ikonografische Einheit, bedient sich dabei der weit gestreuten Fragmente kulturellen Codes aus der dänischen Historie und moderner Architektur, immer mit einer Akzentuierung des schicksalhaften Einsseins von Natur und Mensch.

Auch der amerikanische Architekt Steven Holl hatte zuvor noch nie ein Kunstmuseum entworfen und inmitten von Stilikonen der finnischen Architektur erscheint das *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) als exaltierter Repräsentationsbau, der in seinem Aussehen und in seiner Raumkonzeption die Grenzen zwischen Architektur und Plastik aufhebt. Die expressive und artifizielle Ausdrucksweise der symbolbeladenen städtischen Großskulptur negiert die Limitation tradierter Architektur vehement und zeigt damit eine zeittypische Strömung innerhalb der Repräsentationsarchitektur, die ein individualisiertes künstlerisches Repertoire mit subsidiären Hightech-Materialien und Methoden zelebriert. Beim Kunstmuseum in Helsinki hatte der »fremde« Architekt durchaus freie Hand im Sinne eines unantastbaren Künstlertums; eine vom

Architekturwettbewerb propagierte Auffassung, die eine aktuelle Tendenz in der Museumsarchitektur präsentiert und das »geniale Zeichen« zum Nonplusultra erklärt. Die Kunstmuseumsarchitektur sollte die herrschenden Auffassungen und Denkweisen über die Museumsarchitektur in Zweifel ziehen, hinterfragen und neue Betrachtungsweisen und Dimensionen zu Essenz und Prestige von Kunst totalitär einführen. Beim *KIASMA* ist das »X«, der griechische Buchstabe Chi, das alles dominierende Signum. Aus Holls individuellem, sich durch vielfältige kulturelle Interdependenzen auszeichnendem Repertoire stammend und »spontan« als Idee eingebracht, eröffnete das »X« als Ambiguität in dem Entwurfsprozess eine sowohl vehemente lexikalische als auch in den Skizzen violente formale Modifikation.

Das Helsinkier Kunstmuseum ist sicherlich in der intellektuellen Auseinandersetzung Steven Holls mit der nordischen und speziell mit der finnischen Architektur entstanden, doch in seiner eigenwilligen Synthese, die aus einem individuellen und globalen Architekturrepertoire gespeist wird, wahrt es eher eine kühle Distanz zur lokalen und regionalen Tradition. Die auf einem künstlerisch-intellektuellen Konstrukt basierende intendierte Semantik wird im visuellen Erscheinungsbild der Museumsarchitektur nicht unmittelbar sichtbar, nur in Kenntnis der Gedankengänge und des Kunstmuseumskonzeptes des Künstlers lassen sich die Verbindungslinien zur finnischen Kultur, Natur und Architektur nachvollziehen. So wurden die von den finnischen Initiatoren des Kunstmuseums und dem Architekten provozierte Zäsur in der finnischen Architekturtradition und der Bau des spektakulären Kunstmuseums von einem durch die Massenmedien forcierten gesellschaftlichen Diskurs begleitet, der eine radikale Modifikation der Architekturrezeption darstellt und letztendlich identitätsstiftend für die aktuelle finnische Kultur wurde. Holls Auffassung von Architektur, wonach Kunst Erfahrung und damit genau genommen ein völlig freies Experimentierfeld ist, unterscheidet sich von der vieler nordischer und auch finnischer Architekten, deren Engagement und Intention sich von der identitätsstiftenden Funktion der Architektur für ein modernes Gesellschaftsmodell *à la* Wohlfahrtsstaat noch nicht verabschiedet haben und in deren Architektur das Bedürfnis und das Streben nach einer gemeinsamen modifizierten kulturellen Identität abgebildet wird.

An den drei großen Museumsbauten des ausgehenden 20. Jahrhunderts in Helsinki, Kopenhagen (Ishøj) und Stockholm wird der künstlerisch-individuelle und gesellschaftliche Prozess von dem ästhetischen Bedürfnis nach einem Museum zum architektonischen Typus nachgezeichnet, um ihre unterschiedlichen Positionen innerhalb der internationalen Museumslandschaft zu verorten und sowohl ihre Ähnlichkeiten als auch ihre Unterschiede sowie Diskontinuität und Kontinuität in der Konstruktion kultureller Identitäten in den drei nordischen Ländern zu konstatieren.

G Abstract

The antecedents of art museums in Northern Europe were already inferring a manifest relation between art collections and cultural identity, whereby public art museums in Sweden and Denmark originated surprisingly early within the European sphere. Consequently a phenomenon of Nordic architecture emerged: a process involving a shift from monarchal via national to supranational identity. The complexity and differences of all countries united under the term »North« become apparent through a precise analysis of country-specific topography and history, yet a latent moment of identity creation exists: the nature of the North. At the end of the twentieth century this process reached its culmination, and the missing link of supranational cultural identity was granted a Nordic global acknowledgment with the complex construct of ideas for the building ensemble of the Nordic Embassies.

In chapter C, the national museums are analysed as having been sites for the genesis and evolvement of national cultural identities during the second half of the nineteenth century all the way into the early twentieth century. In all Nordic countries a new class can be found nolens volens, namely, the »autopoietic« museum, where national identity meets its personification in a very specific, personal way. This type of museum, dedicated to the entire oeuvre of one particular artist personality, in reality exists in two variants: as the artist's building, including living space and studio, that is posthumously turned into a museum; or the new museum specifically established to show the artist's work, whereby the museum architecture may oftentimes display a strong intercorrelation with the artwork it houses. Nordic monumental museum architecture was subsumed in the representative and monumental museum architecture of Europe, as was in development during the first half of the nineteenth century, with a repertoire of historicist forms and a prevalence of the repertoire of Renaissance forms. The two respective museum buildings in Norway (*Nasjonalgalleriet* [National Gallery], Oslo, 1881) and in Finland (*Ateneumin taidemuseo* [Ateneum Art Museum], Helsinki, 1887) – precursory to the declarations of independence and supported by the intelligentsia – already appeared, however, in a modified, historicist form language, embodying a new symbolic value, the specificity of which could be found in the Nordic National Romantic movement and in the Scandinavianism of the nineteenth century. The *Suomen kansallismuseo* (Finland's National Museum, 1912) in Helsinki is the most famous national monument from the Finnish National Romantic period. The National Romanticism – a prominent European style at the turn of the century with extraordinary national repertoires of form – experienced in the Nordic countries that were striving for new forms of national identity based on a common history and geography, an articulation that was both integrating and differentiating through the adaptation of rediscovered ethnic traditions. The open-air museums, which were founded upon an independent, Nordic museum-pedagogical concept, were the first original Nordic museums with a mission explicitly designed to create and preserve identity, and this idea found resonance with

many of the museum educators, architects, and sponsors in the region. Concluding the chapter C, a comparative analysis brings to light some of the aspects characterising Nordic museum architecture around 1900 as a highly complex aesthetic, functional, and metaphorical construction enterprise.

The historical drama taking place during the first half of the twentieth century also impacted the conventionally accepted museum structures. The international style, whose progression was inevitably disrupted by the National Socialist dictatorship and the subsequent Second World War, accomplished its global breakthrough in the nineteen-fifties and sixties. Two incunabula of art museum architecture – both of which were created in Denmark during the nineteen-fifties and sixties, with their architectural concepts for museums going on to conquer the world – dominate chapter D: the *Louisiana Museum for Moderne Kunst* and the *Nordjyllands Kunstmuseum* (Nordjylland's Museum of Modern Art). Integrating their own cultural traditions and reflecting the modern political and social structures prevalent in the North, these museums spawned a Nordic concept for the modern architecture of art museums. The aim was not to create traditional museums but rather to differentiate from museums in European and North American metropolises; and, to this aim, »Danish philanthropic« and nevertheless radical counter-designs were created. The Louisiana Museum for Moderne Kunst is situated in the rural idyll of Humlebæk and counts among the most prominent art museums worldwide and, in its exceptional conception, also among the most outstanding of the third quarter of the twentieth century. It is representative of an original societal model, which at that time had only in Scandinavia seen such progressive development but which was soon to be enthusiastically observed and subsequently adapted in a range of different ways by other countries, including those on the far side of the Atlantic. What the public saw and admired was a synthesis of nature and art, made possible through architecture of great clarity and iconicity. The Nordjyllands Kunstmuseum, designed by »magus of the north« Alvar Aalto as a metaphorical »Nordic Polis [Polis = ancient Greek city-state]« for the urban landscape of Aalborg, generated multiple echoes and perpetuating adaptations due to its radically modern form language and its innovative treatment of light distribution. Aalto's architecture deviated from the ethos of dogmatic Modernism and as such represented a free understanding of architecture, whereby each room or building section has been intuitively composed and thus set in tension or in balance with the totality of the structure.

Chronologically speaking, the first subchapter provides an overview on the general development of architecture in the individual Nordic countries in view of the three prevalent currents at the beginning of the twentieth century: Classicism, National Romanticism/Regionalism, and Modernism. The second subchapter is especially dedicated, in respect to these currents, to an introduction of architectural repertoire employed by the Nordic art museums, with emphasis being placed on the »autopoietic« museums because of their privileged status in the Nordic countries. In the third subchapter, the significance of the *Louisiana Museum for Moderne Kunst* and the *Nordjyllands*

Kunstmuseum as modern archetypes in international museum architecture is traced with the aid of reception-historical methods.

The phenomenon of the present-day Nordic museum landscape – including the three protagonists introduced here in Denmark (ARKEN Museum for Moderne Kunst, 1996), in Sweden (Moderna Museet och Arkitekturmuseet [Modern Museum and Architecture Museum], 1998), and finally in Finland (KIASMA nykytaiteen museo [Museum of Contemporary Art Kiasma], 1998) – participated in the European and international museum boom in the final decade of the twentieth century, with its avant-gardist museum structures. Nordic architecture has been confronted by the omnipotent presence and aesthetics of internationally renowned architecture and architects, such as Frank O. Gehry, Richard Meier, or Renzo Piano, and their spectacular high-tech constructions. In the same way, international architects like José Rafael Moneo Vallés and Steven Holl have enhanced Northern European architecture with their ideas and structures. Art historically speaking, the broader question as to how architects react to totally different cultural contexts is repeatedly posed anew: whether they globally scatter their individual architectural repertoires throughout the world with brute force, or whether they simply follow the mainstream or established traditions, or even adapt to the tiniest obscure cultural reserve. The emerging architectural polarity between individual and societal identity has become a blatant global phenomenon over the past decades.

In the context of a world presently actuated by the concept of globalisation, the cultural and regional distinctions pertaining to Nordic culture and architecture appear to be able to assert themselves – with the concept of modernity and functionality accompanied by an intensive affinity with nature – as constants of cultural identity within the realm of international architecture in general and of museum architecture in particular. And this despite the obvious tendency towards a distinctive repertoire of architecture that is defined by its exalted habit of bestowing form and colour against the vacillating backdrop of an »absent postulate of stylistic uniformity«.

The *Moderna Museet och Arkitekturmuseet*, the *ARKEN Museum for Moderne Kunst*, and the *KIASMA nykytaiteen museo* represent three ideational concepts by both experienced and less inexperienced architects, who share a connection with the Nordic countries arising either from birthplace or in the course of their professional development. José Rafael Moneo achieved extraordinary formal solutions for his art museum structures – such as the *Museo de Arte Romano de Mérida* (1986) and, as particularly thematised here, the *Moderna Museet och Arkitekturmuseet* in Stockholm (1998) – through increasingly open recourse to the past, to historical styles, or by touching on the repertoire of Classical Modernist forms, as well as through a sentient connectedness with especial locales and with an individual cultural and architectural-historical tradition. With the Stockholm art museum, Moneo thus developed – as culmination of his career in one of the two countries whose original and, most particularly, modern architecture had so decisively influenced him as a young architect – an architectural repertoire in many aspects reminiscent of his

Nordic masters. The ideas immanent in Moneo's oeuvre can also be discerned in the Stockholm ensemble: the museum by no means dominates the already existing barracks of the former military island but instead embodies an imposing instance of the harmonious integration of a museum structure that is positively projecting outwards into the existing historical architecture and environs. The museum architecture – a negation of any demonstration of power, be it traditional or modern – draws on the original ideational conceptions of Classical Modernism in the scope of Scandinavian architecture and art.

The architecture student Søren Robert Lund designed an art museum in a Deconstructivist form language that, at first glance, seems to have almost nothing in common with classical Danish architecture aesthetics, which are predicated upon clarity, simplicity, and harmony. Yet in the late nineteen-eighties the international presence of Deconstructivism was starting to permeate Danish universities as well, undermining the constructive logic of the traditional Danish understanding of architecture – yet Lund was nevertheless successful in creating a novel Danish art museum with a »Danish metamorphosis« of international Deconstructivism. Supporting this architectural expression, in fact, were relevant points of departure arising from the spatial-contextual facets of the specific site which was associated with identificatory relationships. The idiosyncrasies of the site were integrated by Lund into his architectural form, with him thus creating a museum structure that draws its special character from the dialogue with the *genius loci* and its architectural autonomy. On this is also based the horizontally positioned structural shell with its alignment to the topographical composition of Strandparken. While the construction design was exceptionally modern and, from a global perspective, downright *en vogue* for representative architecture, the structure also proved befitting, with its details borrowed from maritime architecture, as a lucid medium for the intended presentation of Danish culture and history. Significant here for Lund's interpretation of the landscape was the metaphor of the shipwreck. The architecture of the *ARKEN Museum for Moderne Kunst* is not mimesis, not maritime architecture, nor is it a shipwreck – rather, it creates itself as an ambivalent, modern, iconographic unit, while availing itself of the widely strewn fragments of cultural codes from both Danish history and modern architecture, always accompanied by an accentuation of the fateful oneness of nature and human.

Neither had American architect Steven Holl previously designed an art museum – and, amidst the icons of style in Finnish architecture, the *KIASMA nykytaiteen museo* materialises as an exalted representational structure suspending the boundaries between architecture and sculpture with its appearance and its spatial conception. The expressive and stylised enunciation of the symbol-laden urban mega-sculpture vehemently negates the limitations of conventional architecture, thus reflecting a current typical for representational architecture of the time, where an individualised artistic repertoire was celebrated with subsidiary high-tech materials and methods. In designing the art museum in Helsinki, the »foreign« architect was given carte blanche in the sense of inviolable artistic freedom – a view propagated by architectural competition, which represents a

current trend in museum architecture and reflects the ne plus ultra of »ingenious signs«. Ideally, art museum architecture will challenge the prevalent perception and mindset on museum architecture and intemperately introduce new approaches and dimensions on the essence and prestige of art. At *KIASMA*, the »X« – the Greek letter *chi* – represents the all-dominating signum. Stemming from Holl's individual repertoire, which is characterised by variegated cultural interdependencies, and »spontaneously« introduced as an idea, the »X« opened as ambiguity in the design process a formal modification that was, in equal measure, vehemently lexical and also violently visible in the drafts.

The Helsinki art museum doubtlessly emerged from Steven Holl's intellectual exploration of Nordic, and in particular Finnish, architecture. Yet through his self-willed synthesis, activised from a both individualistic and global repertoire of architecture, the museum in effect maintains an aloof distance to local and regional traditions. The intended semantics, based on an artistic-intellectual construct, are not immediately apparent in the visual countenance of the museum architecture; only with knowledge of the architect's thought processes and concept for the art museum can be traced the associative parallels to Finnish culture, nature, and architecture. As such, the schism in Finnish architectural tradition provoked by the Finnish initiators of the art museum and by the architect as well as the construction of the spectacular art museum were accompanied by social discourse impelled by the mass media, in which a radical modification of architecture reception was asserted and ultimately ended up fostering identity for current Finnish culture. Holl's conception of architecture – art as experience and thus, strictly speaking, a totally free space for experimentation – differs from that of many Nordic architects in general and Finnish in particular, whose efforts and intentions have not yet deviated from the identity-creating function of architecture for a modern societal model à la welfare state, and whose architecture depicts the need for and pursuit of a collaboratively modified cultural identity.

By example of the three main museum buildings from the end of the twentieth century in Helsinki, Copenhagen (Ishøj), and Stockholm, the artistic-individual and societal process is tracked from the aesthetic desire for a museum to its completed architectural form. This approach serves to localise their respective positions within the international museum landscape as well as to highlight both their similarities and differences along with the discontinuity and continuity in the construction of cultural identities in these three Nordic countries.

H. Anhang

Abbildungsverzeichnis

1. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, a: Hauptfassade, b: Haupt- und Nordfassade
2. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Grundriss
3. Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Blick in den nördlichen Korridor
4. Stockholm, Nationalmuseum, Entwurf von Friedrich August Stüler, Grundriss, 1. Geschoss, 1847/48
5. Stockholm, Nationalmuseum, Fassade, aquarellierte Tuschzeichnung von Friedrich August Stüler, 1847/48
6. Stockholm, Nationalmuseum, Hauptfassade, aquarellierte Tuschzeichnung von Friedrich August Stüler, 1847/48
7. Stockholm, Nationalmuseum, Querschnitt durch das Vestibül von Friedrich August Stüler, 1847/48
8. Stockholm, Nationalmuseum, Querschnitt durch den Treppenraum von Friedrich August Stüler, 1847/48
9. Stockholm, Nationalmuseum, Hauptfassade
10. Stockholm, Nationalmuseum, obere Treppenhalle, 1954
11. Oslo, Nasjonalgalleriet, Fassade, Grafik um 1900
12. Oslo, Nasjonalgalleriet, Fassade, Detail
13. Oslo, Nasjonalgalleriet, Grundriss Erdgeschoss
14. Helsinki, Ateneumin taidemuseo (Kunstmuseum Ateneum), Fassade
15. Helsinki, Ateneumin taidemuseo (Kunstmuseum Ateneum), Grundriss
16. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Südfassade, 1896
17. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Lageplan von Vilhelm Dahlerup und Georg E. W. Møller
18. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Grundriss von Vilhelm Dahlerup
19. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Treppenhaus, um 1902
20. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Südfassade, Mittelrisalit
21. Stockholm, Nationalmuseum, Fresken der Nordwand, Fotografie nach der Reinigung von 1991
22. Stockholm, Nationalmuseum, Fresken der Südwand, Fotografie nach der Reinigung von 1991
23. Carl Larsson, Gustav Wasas Einzug in Stockholm, erste Skizze, 1891, Öl auf Leinwand, 76 x 136 cm (Privatbesitz)
24. Carl Larsson. Mittwinteropfer, vierte Skizze, 1915, Öl auf Leinwand, 123 x 199 cm, Privatbesitz
25. Helsinki, Suomen kansallismuseo (Finnlands Nationalmuseum), Vogelperspektive, r. im Bild Finlandia-Halle von Alvar Aalto
26. Finnischer Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1900 von Gesellius, Lindgren und Saarinen
27. Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Außenansicht
28. Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Innenansicht
29. Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Grundriss
30. Trondheim, Trondheim Kunstmuseum, Außenansicht
31. Göteborg, Röhs'sches Museum, Außenansicht

32. Bergen, Bergen Kunstmuseum/Rasmus Meyers samlinger, Ansicht vom Lille Lungegårdsvann
33. Bergen, Bergen Kunstmuseum/Rasmus Meyers samlinger, Grundriss
34. Karlstad, Värmlands Museum, Lageplan
35. Karlstad, Värmlands Museum, Außenansicht
36. Oslo, Vigeland-museet og Vigelandsparken, Außenansicht
37. Mora, Zornmuseet, Außenansicht
38. Oslo, Munch-museet, Außenansicht
39. Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Außenansicht
40. Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Außenfassade (Details)
41. Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Grundriss 1. Obergeschoss
42. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Brun'sche Villa von 1855, Rückseite
43. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Die Entwicklung der Bauphasen 1958–1991/92
44. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Glaskorridor im Nordflügel
45. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Weg von der Villa zum mittleren Teil des Nordflügels
46. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, die ersten Museumsgebäude von 1958
47. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Giacometti-Raum
48. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Eingangshalle des Grafikflügels
49. Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst, Calder-Terrasse mit Blick über den Sund
50. Aalborg, Aalborg Museum, um 1893
51. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Boldt Dams Entwurf – Kunstmuseum 1937 (1. Preis)
52. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Projektskizze für den Wettbewerbsentwurf von Alvar Aalto, Elissa Aalto und Jean Jacques Baruël
53. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Grundrisse, o.: Hauptgeschoss, u.: Untergeschoss
54. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Schnitt durch den großen Ausstellungssaal, Berechnungen des Einfallswinkels der Sonne
55. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Schnitt durch die Ausstellungssäle, Deckenkonstruktion
56. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Eingangsfront von der Kong Christians Allé
57. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Gesamtansicht vom Skulpturenpark
58. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Korridor mit Seitenlicht, Blick in den Skulpturenpark
59. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Ausstellungssäle, o.: mit Oberlicht, u.: großer Ausstellungssaal
60. Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Umgang
61. Holstebro, Holstebro Kunstmuseum, Grundriss
62. Holstebro, Holstebro Kunstmuseum, Außenansicht vom Skulpturenhof
63. Kolding, Trapholt, »Trapholt Mauer«
64. Kolding, Trapholt, Vogelperspektive
65. Kolding, Trapholt, Grundriss
66. Kolding, Trapholt, Innenansicht, »Museumsstraße«

67. Kolding, Trapholt, »Museumsstraße« mit Ausstellungsnischen
68. Kolding, Trapholt, Ausstellungssaal
69. Kolding, Trapholt, zentraler Saal
70. Kolding, Trapholt, Café mit Aussicht, gesehen vom Balkon
71. Kolding, Trapholt, Innenansicht, Möbelmuseum, Rotunde, gesehen vom oberen Niveau der spiralförmigen Rampe
72. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ansicht von Norden
73. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ansicht von Süden
74. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Grundriss
75. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Innenansicht, Museumsstraße mit der heiligen Quelle, die durch das Gebäude fließt
76. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Museumsstraße von Osten
77. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Eingang, flankiert vom oktogonalen Aussichtsturm
78. Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ausstellungssäle
79. Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Außenansicht
80. Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Grundriss
81. Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, 9-eckiger Ausstellungssaal
82. Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Innenansicht, Ausstellungssaal mit »Amphitheater«
83. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Wettbewerbsareal
84. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf von Søren Robert Lund, 1. Preis
85. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf von Birgit Skovfoged Østergaard, Cort Ross Dinesen und Dan Reese, 2. Preis
86. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf vonFogh & Følner, Steensen & Warming, 2. Preis
87. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf 1990
88. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, korrigierter Projektentwurf zum Bezirksplan (lokalplan)
89. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, neuer Bauplatz
90. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf 1992
91. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Vogelperspektive
92. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Grundriss
93. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Nord-Westen
94. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Norden
95. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Nord-Nord-West
96. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süden
97. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süd-Süd-Ost
98. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süd-Ost
99. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entree, Blick auf die Eingangstür
100. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Kunstakse, rote vorkragende Wand deutet den Verlauf der Biakse an
101. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer, Blick auf den Granitblock
102. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer, Blick von der Reling zum Eingang
103. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer, Detail Fußbodenmosaik darüber rundes Oberlicht

104. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer, Blick auf Stahltür des Konzertsaals
105. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Kunstakse, Blick in die Biakse
106. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Biakse, Blick zurück auf die Kunstakse
107. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Durchblick, (l.) Weg zur Store Galleri Fenster nach draußen, nach Osten, (M.) Weg zur Store Galleri Fenster nach innen zum Innenhof, (r.) Kunstakse Blick in den kleinen Innenhof
108. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Blick von der Kunstakse in die Lille Galleri
109. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Restaurant, l.: Interieur, Blick nach Südosten, r.: Exterieur
110. Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Restaurant, Blick nach Südwesten, Deckendetail
111. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Wettbewerbareal
112. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Wettbewerbareal, Vogelperspektive, Luftaufnahme von Skeppsholmen vor Moneos Neubau
113. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Entwurf »Telemachos« von José Rafael Moneo, Madrid (Spanien), 1. Preis
114. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Entwurf »Nature Art Human Harmony« von Tadao Ando
115. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Entwurf »Murbräcka« von White Arkitekter (Karl Alexanderson, Anders Annerstedt, Anna Hjort, Per Wigow, Brigitta Leine), Stockholm, 3. Preis
116. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Entwurf »Aldebaran« von Månsson Dahlbäck Arkitektkontor (Marianne Dahlbäck, Goran Månsson), Lund, 3. Preis
117. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Skizze von Moneo
118. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Blick von Djurgården auf Skeppsholmen
119. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Grundrissplan
120. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Modell, überarbeiteter Entwurf mit dem späteren Annexbau
121. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Lageplan, Außenansicht der Dachlaternen, Luftaufnahme
122. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Eingang Westseite
123. Stockholm, Moderna Museet, vor der Eingangstür, Blick nach Norden, l.: Ostasiatisches Museums
124. Stockholm, Moderna Museet, Ostfassade, l.: Ausstellungspavillons mit Fenster und ohne Fenster, r.: Raum zwischen den Ausstellungspavillons
125. Stockholm, Moderna Museet, Ostfassade, Blick von Nordosten, Detail Ausstellungspavillon und Restaurant
126. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Eingang Ostseite, Eingang von der Ost- bzw. Wasserseite, Restaurant-Dach (Detail)
127. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Blick von der Restaurant-Terrasse auf die ehem. Exerzierhalle samt Annex
128. Stockholm, Arkitekturmuseet, Annex
129. Stockholm, Arkitekturmuseet, Blick vom Garten mit Picasso-Skulpturen auf den Innenhof und die Terrasse zwischen Exercisscolan und Annex

130. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer, Blick nach geradeaus zum Restaurant
131. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer, Blick nach links zum Moderna Museet
132. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer, Blick nach rechts zum Arkitekturmuseet
133. Stockholm, Moderna Museet, Blick auf den Eingang
134. Stockholm, Moderna Museet, l.: Korridor, M.: Blick von einem Ausstellungspavillon zum gegenüberliegenden, r.: Blick vom Korridor in einen Ausstellungspavillon
135. Stockholm, Moderna Museet, Ausstellungssaal
136. Stockholm, Arkitekturmuseet, Exercisscolan, Ausstellungssäle
137. Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Treppen zu den unteren Etagen
138. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Wettbewerbsareal
139. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »NEW-SEUM« vom Architektenbüro Coop Himmelb(l)au, Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, angekauft, Modell
140. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »Lähteellä« von Vesa Helminen, Tampere, 2. Preis, Modell und Grundriss
141. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »Stages« von Kazuo Shinohara, Japan, 2. Preis, Modell und Grundriss
142. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »CHIASMA« von Steven Holl, USA, 1. Preis, o.: Modell, u.: Aquarellzeichnungen
143. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, (a) Intertwining, (b) Sun path reversal, (c) Light catching section
144. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Vogelperspektive, Museum im Bau
145. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Vogelperspektive aus Südosten
146. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Blick von Nordwesten
147. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Nordfassade, Detail: Nordostseite und Nordwestseite
148. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Nordfassade, r.: Querschnitt
149. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Südfassade, Detail: Eingang mit Baldachin und Glaskörper
150. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Ostfassade, l.: Detail: glatte Fläche, r.: Detail: Durchgang und Dachfenster
151. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Fassade, Südwestseite, l. im Bild Reiterstatue des Marschalls Mannerheim
152. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Westfassade Detail
153. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, zentrale Halle, Rampe zur ersten Ausstellungsebene
154. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Rampenschema
155. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Pasta-Treppe
156. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo. zentrale Halle, o.: von Norden, 1. Etage, u.: von oben Süden
157. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo. zentrale Halle, Schiebetüren
158. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Grundrisse, (a) 1. Etage, (b) 2. Etage, (c) 3. Etage
159. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Blick vom Ausstellungssaal (3. Etage) nach

draußen (in Richtung Finlandia-Halle), r.: Aquarell von Steven Holl
160. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Grundrisse, (a) 4. Etage, (b) 5. Etage
161. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Ausstellungssäle, u.: »Bauch des Wals«
162. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, »bow-tie«-Fenster
163. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Kunstlichter
164. Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Details: Fenster- bzw. Türgriff, Waschbecken

Abbildungsnachweis

Susanne Fiedler: 1, 9, 12, 20, 32, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 147, 149 r., 150 o., 152, 153, 155 o., 156, 157 u., 159 l., 161 o., 163, 164
AALTO/BARUËL 1999: 50, 51, 54
ANDERSEN 1998: 64, 71
ARKEN Museum for Moderne Kunst/Ausstellungsprogramm 2002, Faltblatt: 91, 92
ARKKITEHTI 4-5 1993: 142 u./r.
ARKKITEHTUURIKILPAILUJA 5/1993: 139, 140, 141, 142 o.
Baumeister 2/1995: 15
Bergen Kunstmuseum/Museumsfaltblatt: 33
Bornholms Kunstmuseum/Museumsfaltblatt: 74
BRAWNE 1993: 43
CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998: 27, 28, 29, 31, 34, 35, 135
DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998: 16, 17, 18, 19
FLEIG 1999: 41, 52, 53, 55
Form Function Finland 69/1/1998: 149 l.
FRAMPTON 2003: 145
GA 1996: 142 u./l., M., 143c, 154 r.
GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON u. a. 1995: 6, 10
GUNNARSSON (Hg.) 1992: 21, 22, 23, 24
Helsinki, MusFinArchit.A/(Ausschreibung: The museum of contemporary art. Brief for an open nordic/baltic design competition, 15.9.1992-15.2.1993/Appendix): 25, 138
HOLL/TIAINEN 1998: 143/a, b
JENSEN 1991: 47, 48, 49
Kopenhagen, Kbhamt/uk/((9) Konkurrence om et Museum for Moderne Kunst i Strandparken. (13) Pjece over vinderprojekt/ (2) Formandsmeddelelse ØK den 6. juni 1990)): 84, 85, 86, 88, 89
LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999: 121
Living Architecture, Bornholm: 77
Living Architecture (16), Moderna Museet: 134
LUND 1994: 83, 87, 90
Moderna Museet/Ausstellungsprogramm 2005: 119
MONEO/MÅRTELIUS 1998: 117, 120
Nasjonalgalleriet (Oslo)/Museumsfaltblatt: 13
NEWHOUSE 1998: 154 l.
NIKULA 1993b: 26
NORBERG-SCHULZ 1993: 61, 62
PLAGEMANN 1967: 4, 5, 7, 8
pr 78: 144, 146, 148, 150 u., 151, 155 u., 157 o., 158, 159 r., 160, 161 u., 162
Rogaland Kunstmuseum Stavanger/Museumsfaltblatt: 80
SARAJAS-KORTE/LINDSTRÖM 1971: 14
SAR:s Dokumentation 11/1991: 111, 112, 113, 114, 115, 116
Thorvaldsens Museum/Museumsfaltblatt: 2, 3
(Kunstmuseet) Trapholt/Ausstellungsprogramm 2005: 65
Trondheim Kunstmuseum/Ausstellungsprogramm 2006: 30
Vigeland-museet og Vigelandsparken/Museumsfaltblatt: 36
WILLOCH 1981: 11
Zornmuseet/Museumsfaltblatt: 37

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Anm.	Anmerkung
Ausst.	Ausstellung
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb.	bearbeitet
bez.	bezeichnet
dat.	datiert
d. h.	das heißt
Dt.	Deutsch, deutsche
ebd.	ebenda
gegr.	gegründet
Hg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
Kat.	Katalog
l.	links
M.	Mitte
Nr., Nrn.	Nummer, Nummern
o.	oben
o. O.	ohne Ort
Orig.-Zit.	Original-Zitat
r.	rechts
S.	Seite
u.	unten
u. a.	unter anderem
v. a.	vor allem
Verf.	Verfasser
vgl.	Vergleich
z. B.	zum Beispiel
zit.	zitiert

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Bergen
- Bergen Kunstmuseum Archiv
  - Baupläne, Akten
- Universitetet i Bergen
  - Zu Ole Landmark: Rommetveit, Knut: Det signerte huset. Ole Landmarks arkitektur i Bergen og Haugesund 1914 – 1924, (Hovedfagsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Bergen) Våren 2003

Helsinki
- KIASMA nykytaiteen museo arkisto (KIASMA Archiv)
  - Baumonografien
  - Zeitschriftenarchiv
    - OPM Press (Opetusministeriö) Helsinki 18. Juni 1993, Results of the competition for the museum of contemporary art
  - Video
- Suomen rakennustaiteen museo arkisto (MusFinArchit.A)
  - Holls Architekturmodell (Original)
  - Wettbewerbsunterlagen, Ausschreibung, Juryprotokolle
  - Fotoarchiv der Wettbewerbsmodelle

Kopenhagen
- Københavns Amt/UNDERVISNINGS- OG KULTURFORVALTNINGEN (Kbhamt/uk)
  - (1) Internt notat til Henning Thomsen den 19. marts 1992. Orientering af hidtidigt forløb af sagen om etablering af Et Museum for Moderne Kunst i Strandparken.
  - (2) Formandsmeddelelse ØK den 6. juni 1990.
  - (3) Brev vedr. Konkurrence om et Museum for Moderne Kunst i Køge Bugt Strandpark. Den 14. juni 1989.
  - (4) Statusnotat af 6. oktober 1989 ved Museet for Moderne Kunst i Strandparken.
  - (5) Pressemeddelelse af 18. februar 1988. »Nyt Museum for Moderne Kunst i Vestegnen. Konkurrence om museets udformning«.
  - (6) Brev vedr. arkitektkonkurrencen om et Museum for Moderne Kunst i Strandparken. Den 17. juni 1988.
  - (7) Pressemeddelelse den 24. juni 1988.
  - (8) Brev vedr. arkitektkonkurrence om et Museum for Moderne Kunst i Strandparken – Konkurrenceprogrammet. KF's J.nr. 6.47.72.6.1.
  - (9) Konkurrence om et Museum for Moderne Kunst i Strandparken. Dommerbetænkning.
  - (10) Papir om Museum for Moderne Kunst – tegninger.
  - (11) En tegning over Museet.
  - (12) Museet for Moderne Kunst i Strandparken. Tegning i forbindelse med udarbejdelse lokalplan.
  - (13) Pjece over vinderprojekt.
  - (14) Forslag over lokalplan (tegninger mangler).
  - (15) Artiklen: ARKEN – fra ide til statsanerkendelse. Kort historisk oversigt.
  - (16) Konkurrence om et Museum for Moderne Kunst.
  - (17) Museet for Moderne Kunst. Strandparken, Køge Bugt.
  - (18) Pjece om Museet for Moderne Kunst i Strandparken (j.nr. 6-47-74-6-3).
  - (19) Papir om det politiske grundlag for gennemførelsen af byggeriet.
  - (20) Organisationsoversigt over København Amt og Museet for Moderne Kunst.
  - (21) Mødesag: Forslag om nedsættelse af en INITIATIVGRUPPE vedr. etablering af ET MUSEUM FOR MODERNE KUNST I KØGE BUGT STRANDPARK. 12. august 1986 (j.nr. 6-47-72-6).

(22) Museet for Moderne Kunst i Strandparken. Nogle tanker omkring projektets profil og dannelse af organisation. 19.12.88.
(23) Brev til direktør Henning Thomsen vedr. bl.a. stikord til status for Museumsprojektet den 15. april 1992 (j.nr. 6-47-72-6-3).
(24) Museet for Moderne Kunst i Strandparken – projektstatus – sammenfatning, juli 1992.
(25) Brev til medlemmerne af initiativgruppen for etablering af Museet for Moderne Kunst i Strandparken, d. 14. august 1992 (j.nr. 6-47-72-6-3) vedr. mødet den 18. august 1992.
(26) Museet for Moderne Kunst i Strandparken – gennemførelse af etablering. 12. oktober 1992
(27) Notat om retlige spørgsmål i relation til etablering og kunstmuseet fra jurist Stig Nordskilde. Den 4. januar 1993.
(28) Mødesag. Undervisnings- og Kulturudvalget den 14. januar 1993. Indeholder bl.a. ændringsforslag til vedtægter for »Fonden, Museet for Moderne Kunst i Strandparken«, mødesagsbilag vedr. Museet for Moderne Kunst i Strandparken, - beslutning om etablering 18. januar 1993.
(29) Brev til Indenrigsministeriet af 30. marts 1993.
(30) Mødesag anlægsbevilling for Museet for Moderne Kunst i Strandparken.
(31) Vedtægter for »Fonden, Museet for Moderne Kunst i Strandparken« af 23. september 1993.
(32) Handlingsplan for virksomheden i Museet for Moderne Kunst i Strandparken. 2. december 1992.
(33) Papir om amtets organisering omkring museet, notat om opgaver, organisation og problemer i forbindelse med Museet for Moderne Kunst m.m.
(34) Notat af 8. juni 1995 om Museet for Moderne Kunst i Strandparken »Lidt historie«.
(35) Museet for Moderne Kunst – Navn. På UKU den 16/1-96.
(36) En kronologisk fortegnelse over museumsprojektet (6-47-72-6-3).
(37) Forslag til ændring af vedtægteer for Arken Museum for Moderne Kunst. 22. september 1998.

Kopenhagen (Ishøj)

ARKEN Museum for Moderne Kunst

ARKENs Arkitektur, Fbl.-Mus. ARKEN Museum for Moderne Kunst, o. J.

Stavanger

Stavanger Kommune (Stadt- und Bauamt/ Bauzeichnungen Rogaland Kunstmuseum)

Kommunalavdeling byutvikling, Plan 1716. Tomt for Rogaland Kunstmuseum ved Mosvatnet, 1998-1999

Kultur og byutvikling, GNR/BNR 58/1232 (Fradeling av tomt til museum

Kommunalavdeling byutvikling, byggesaksavdelingen Gnr/Bnr 57/1332, Stavanger faste galleri, byggesak, 1989, 1992, 1993

Stockholm

Moderna Museet arkiv (ModMusA)

F 5:14: Moderna Museet, NYA MM: Arkitekttävlingen, Utställningen, MONEOs förslag, Övriga tävlingsförslag (museets byggnad och inventarer) 1990-1998

F 5:8: Moderna Museet, NYA MM: Eddie Figges Stiftelse (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer) 1986, 1988-1993

F 5:13: Moderna Museet, NYA MM: Fotografier på tävlingsförslag. Grattis till nytt MM! MM i Kulturhuset. Idéer och förslag till lokaler och utrustning. Program för konsthall i Halmstad och för Konsthögskolan (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer) 1989-1994

F 5:23: Moderna Museet (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer, Spårvagnshallarna) 1993-1996

F 5:11: Moderna Museet (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer) 1990-1995

F 5:16: Moderna Museet, Nya Moderna Museet (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer) 1990-1995

F 5:12: Moderna Museet, Nya Moderna Museet (Handl. rörande, museets byggnad och inventarer) 1990-1992

Pressklipp 1990, ETT NYTT Moderna Museet 1990
Pressklipp 1992, NYA Moderna Museet 1992
Pressklipp, Nya Moderna Museet, -bygget, mm
Pressklipp, Nya MM, 97-08-12 – 97-12-14
Pressklipp, Moderna Museet, 97.09.03, 98.02.11
Pressklipp, Moderna Museet, 98.02.21
Pressklipp, Moderna Museet, 98.02.12, 98.02.20
Utländsk press 1998
Artiklar om, Byggnaden, Inredningen
Artiklar om: Arkitektur Museet, Kulturhuvudstadsåret 1998, Chiasma

Arkitekturmuseet arkiv (Archit.A)

Fotoarchiv Wettbewerbsmodelle

Gedruckte Quellen und Literatur

A&V 71/1998
Frampton, Kenneth: La luz es el tema: Museo de Arte Moderno, Estocolmo/ Light is the Theme: Museum of Modern Art, Stockholm, in: A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda, 1998, Nr. 71, S. 12-27.

A&V 36/1992
Nordic Profile = Perfil Nordico, in: A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda, n° 36, julio-agosto 1992, S. 108-111.

AALTO/BARUËL 1999
Aalto, Elissa & Alvar/Baruël, Jean-Jacques (Hg.): Nordjyllands Kunstmuseum, København 1999.

Aamulehti Group Annual Report 1996
Aamulehti Group Annual Report 1996, S. 2f.

ABEL 2000
Abel, Chris: Architecture and identity : responses to cultural and technological change, 2. Aufl., Oxford [u. a.] 2000.

ABEL 1984
Abel, Ulf: Nationalmuseum Stockholm, Höganäs 1984.

ABEL 1980
Abel U.: Carl Milles. Form, idé, medaljkonst, Diss. Stockholm 1980.

Abitare 376/1998
ABITARE, 376, Settembre 1998, S. 168-175.

afo 2007
Aura & Co. Museumsbauten in und aus Österreich seit 2000, hrsg. von afo architekturforum oberösterreich, Linz 2007.

AMMANN 1992
Ammann, Jean-Christophe: Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart, Hannover 1992.

AMSONEIT 1994
Amsoneit, Wolfgang: Contemporary European Architects, Köln 1994.

ANDERSEN 1998
Andersen, Sven Jørn: Bogen om Trapholt, Kolding 1998.

ANDERSSON/BEDOIRE 1986
Andersson, Henrik O/Bedoire, Fredric: Svensk Arkitektur. Ritningar 1640-1970. Stockholm 1986.

ARCADIUS 1997
Arcadius, Kerstin: Museum på svenska, Stockholm 1997.

Architectural Record 08/1998
Architectural Record 08/1998, S. 86ff.

Architecture 1/1994
Works in Progress. (Peter Buchaban). *Architecture*, nº 1, enero 1994, S. 48-51.
Architektur und Technik 11/1998
Architektur und Technik 11/98, S. 12ff.
Architektur Zentrum Wien (Hg.) 1995
Architektur Zentrum Wien (Hg.): Neues Bauen heute. Europäische Architektur der neuziger Jahre, Basel/Bosten/Berlin 1995.
Architese 5/1991
Domínguez, Martín: Das Objekt im städischen Umfeld, Architese, nº 5, septiembre-octubre 1991, S. 39-48.
Arkitekten 1993
Statens Museum for Kunst, in: Arkitekten 1993, S. 277.
Arkitektur 2/1998
Frampton, Kenneth: Ljuset som tema = Light is the theme, in: arkitektur 2/1998, S. 48-53.
Thurfjell, Kasten: Med historien som lärare, in: arkitektur 2/1998, S. 54-55.
Arkitektur 6/1993
Hultin, Olof: Museum i tiden, in: arkitektur 6/1993, S. 2;
Moneos Stockholm (Interview: Olof Hultin mit Rafael Moneo), S. 4;
Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Arkitekt Rafael Moneo, (S. 5, Skizzen) S. 6-13
Modellfotos, Grund- und Aufrissfotos;
Staden, huset, konsten. Ett samtal om Moderna Museet, in: arkitektur 6/1993, S. 14-21.
Arkitektur 1/1992
Moneo's möten. (Johan Mårtelius), in: *Arkitektur*, nº 1, enero 1992, S. 32-38.
Moderna Museet och Arkitekturmuseet; Stockholm. Arkitektur Tävlingar, nº 11, 1991, S. 3. 8-13.
Arkitektur 6/1991
Håll Hårt i Holmen! (Aleksander Wolodorski). Arkitektur, nº 6, agosto 1991, págs. 42-49.
Arkitektur dk 1998
Statens Museum for Kunst, in: Arkitektur dk, 8, 1998.
Arkitektur dk 1989
Thorvaldsens Museum, in: Arkitektur dk 1989, S. 162.
Arkitektur dk 1981
Thorvaldsens Museum, in: Arkitektur dk 1981, S. 223.
Arkitektur dk 2004
AroS Århus Kunstmuseum, in: Arkitektur dk 4 2004; 48. Jg., Juni 2004.
ARKKITEHTI 4-5 1993
ARKKITEHTI/finsk arkitekturtidskrift/finnish architectural review, 4-5 1993, S. 17-22, 23ff.
ARKKITEHTUURIKILPAILUJA 5/1993
ARKKITEHTUURIKILPAILUJA/architectural competitions in finland, nykytaiteen museon yleinen laajennettu pohjoismainen suunnittelukilpailu/The Open Nordic/Baltic Design Competition for the Museum of Contemporary Art, Helsinki, 5/1993.
ARNHEIM 1978
Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges, Berlin 1978.
Arquitectura Viva 18/1991
Arquitectura Viva, 1991, Nr. 18, S. 26-31.
Arredamento Mimarlik 1998
Arredamento Mimarlik 1998/07-08, S. 130.
Arredamento Mimarlik Eylül 1998
Arredamento Mimarlik Eylül 1998/09, S. 104ff.
Arredamento Mimarlik Eylül 1998/0-08, S. 130.
ASENSIO CERVER 2002
Asensio Cerver, F.: The architecture of museums, New York 2002.
ASSMANN 1999a
Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

ASSMANN 1999b
Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1999.
ASSMANN/FRIESE (Hg.) 1998
Assmann, Aleida/Friese, Heidrun: Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität, 3, Frankfurt a. M. 1998.
ASSMANN/HARTH (Hg.) 1991
Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung, Berlin 1991.
AU 1996
AU, Juni/Juli 1996
AURASMAA 1999
Aurasmaa, Anne: Muistimatka museon historiaan, olipa kerran Kiasma, Helsinki/Keuruu 1999.
BACKER 1995
Backer, Lars: Arkitektur i Norge, Oslo 1995.
BADSTÜBNER 1997
Badstübner, Ernst: Antizipationen von Industriearchitektur um 1900 im Entwurfsœuvre von Karl Friedrich Schinkel, in: Mythos Bauakademie. Die Schinkelsche Bauakademie und ihre Bedeutung für die Mitte Berlins, hrsg. von Frank Augustin, Berlin 1997, S. 91-102.
BADSTÜBNER 2006
Badstübner, Ernst: Baugestalt und Bildfunktion. Texte zur Architektur- und Kunstgeschichte, hrsg. von Tobias Kunz u. Dirk Schumann, Berlin 2006.
BÄTSCHMANN 1988
Bätschmann, Oskar: Anleitung zur Interpretation. Kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: BELTING/DILLY/KEMP u.a. (Hg.) 1988, S. 191-221.
BAHNS 1977
Bahns, Jörn: Kunst- und kulturgeschichtliche Museen als Bauaufgabe des späten 19. Jahrhunderts, in: Deneke, Berward/Kashnitz, Rainer (Hg.) Das kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd.39, München 1977.
BAK 1999
Bak, Aase: Kampen for Nordjyllands Kunstmuseum. The struggle for Nordjyllands Kunstmuseum, in: AALTO/BARUËL 1999, S. 7-33.
BALSIGER 1970
Balsiger, B. J.: The Kunst- und Wunderkammer. A Cat. Raisonné of Collecting in Germany, France and England 1565-1750, Diss. Pittsburgh 1970.
BALTIC International Seminar 2000
New Sites – New Art, First BALTIC International Seminar 7-9 April 2000, [the producers: contemporary curators in conversation, ed. by Susan Hiller and Sarah Martin, published by BALTIC and University of Newcastle, Fine Art Department, 2000], Presentation 2, Tuula Arkio, director, Kiasma, Museum of contemporary art, Helsinki, S. 35-53.
BARRENECHE 2005
Barreneche, Raul A.: New Museums, London [u. a.]2005.
BARTHELMEß 1988
Barthelmeß, Stephan: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 26), München 1988.
BAU 1991
Bau, J.: Restaurering af en gipsafstøbning (Kunstmuseets Årsskrift), København 1991, S. 16-22.
BAUM 1948
Baum, Julius: Museen und Kunstpflege, München 1948.
Baumeister 10/1996
Baumeister 10/1996, S. 15-20 (Kopenhagen), S. 21-26 (ARKEN Museum für Moderne Kunst).
Baumeister 9/1998
Baumeister 9/98, S. 26ff. (Helsinki).

BAUSINGER/JEGGLE/KORFF 1978
Bausinger, Hermann/Jeggle, Utz/Korff, Gottfried [u. a.]: Grundzüge der Volkskunde (Grundzüge, Bd. 34), Darmstadt 1978.
Bauwelt 14/1998
Geipel, Kaye: Lichtdom auf Skeppsholmen. Kunst- und Architekturmuseum, Stockholm, in: Bauwelt 1998, Heft 14, S. 768-774.
BECKER 1996
Becker, Christoph: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung (Deutsche Hochschulschriften, 1103), Egelsbach/Frankfurt/St. Peter Port 1996.
BELTING 1998
Belting, Hans: Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.
BELTING 1999
Belting, Hans: Identität im Zweifel, Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999.
BELTING/DILLY/KEMP u.a. (Hg.) 1988
Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 3. erw. Aufl., Berlin 1988.
BELTING/KRUSE 1994
Belting, Hans/Kruse, Christiane: Die Erfindung des Gemäldes, München 1994.
BENEVOLO 1990
Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1, 5. Aufl., München 1990.
BENNETT 1995
Bennett, Tony: The birth of the museum. History, theory, politics, London/New York 1995.
BERG 2002
Berg, Stephan: Museumsarchitektur als Kunstverhinderung – Eine Polemik, in: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, hrsg. v. Hubertus Butin, Köln 2002.
BERGMANN 1995
Bergmann, P.: Schweizer Kunstmuseen: Bauten und Projekte 1980-1994, Biel 1995.
Berliner Morgenpost 1998
Strunz, Dieter: Jugend, Aufbruch, Neues. Mit einem hochmodernen Museum für zeitgenössische Kunst rüstet sich Helsinki für seine Rolle als Kulturstadt Europas, in: Berliner Morgenpost, Freitag, 29. Mai 1998, S. 27, Feuilleton.
Betoni 1/1998
betoni 1 98, S. 14ff.
BEUTLER 1973
Beutler, Christian: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, München 1973.
BIRKEBÆK/BORRE/LAUENBORG 1994
Birkebæk, Frank/Borre, Tove/Lauenborg, Michael: Museumsguide Danmark, Viborg 1994.
BJURSTRÖM 1992
Bjurström, Per: Die Entstehung der Nationalgalerien im 18. Jahrhundert. Aspekte der Gründungsgeschichte des Schwedischen Nationalmuseums, in: PLESSEN 1992, S. 134-141.
BJURSTRÖM (Hg.) 1993
Bjurström, Per (Hg.): The genesis of the art museum in the 18th century (papers given at a symposium in Nationalmuseum Stockholm, June 26, 1992, in cooperation with the Royal Academy of Letters, History and Antiquities) (Nationalmusei skriftserie, N.S.,12, Stockholm 1993.
BLASER 2001
Blaser, W.: Tadao Ando: Architektur der Stille. Basel 2001.
BLIGAARD 1992
Bligaard, Mette: Die Gründung des Museums für Dänische Nationalgeschichte in Schloß Frederiksborg, in: PLESSEN 1992, S. 117-125.
BLOCH 1994
Bloch, P.: Berlins Museen: Geschichte und Zukunft, München 1994.
BLOMBERG 1994
Blomberg, Barbro: Svensk Konstguide, Stockholm 1994.

Blueprint 151/1998
Is this the new Bilbao? Helsinki's new museum of contemporary art, in: Blueprint. Architecture, Design & Contemporary Culture, June 1998, No 151, S. 23-26.
BOCK 1993
Bock, Henning: Fürstliche und öffentliche Kunstsammlungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland, in: BJURSTRÖM (Hg.) 1993, S. 112-130.
BÖRSCH-SUPAN/MÜLLER-STÜLER 1997
Börsch-Supan, Eva/Müller-Stüler, Dietrich: Friedrich August Stüler 1800-1865. München/Berlin 1997.
BÖRSCH-SUPAN 1992
Börsch-Supan, Helmut: Die Kunst im Herzen der Stadt – Schinkels Idee vom Museum (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. Bd. 88), Wien 1992, S.21-38.
BÖRSCH-SUPAN 1977
Börsch-Supan, Eva: Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-70 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd.25), München 1977.
BÖRSCH-SUPAN 1993
Börsch-Supan, Helmut: Kunstmuseen in der Krise. Chancen, Gefährdungen, Aufgaben in mageren Jahren, München 1993.
BOESEN 1967a
Boesen, Gudmund: Königliche Sammlung auf Schloß Rosenborg, in: Weltstädte der Kunst, Kopenhagen, Leipzig 1967, S. 12-14.
BOESEN 1967b
Boesen, Gudmund: Zur Geschichte und Organisation des dänischen Museumswesens, in: Weltstädte der Kunst, Kopenhagen, Leipzig 1967, S. 7-11.
BOESEN 1966
Boesen, Gudmund: Danish Museums, Copenhagen 1966.
BOËTIUS 1954
Boëtius, G.: Anders Zorn. London 1954.
BOGNAR 1990
Bognar, Botond: Die neue japanische Architektur, Stuttgart [u. a.] 1991.
BOLDUAN 1982
Bolduan, Dieter: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1982.
BONNET/KOPP-SCHMIDT (Hg.) 1995
Bonnet, Anne-Marie/Kopp-Schmidt, Gabriele (Hg.): Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute, München 1995.
BORBEIN (Hg.) 1995
Borbein, Adolf H. (Hg.): Das alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen, München 1995.
BOTT (Hg.) 1970
Bott, Gerhard (Hg.): Das Museum der Zukunft (Festschrift zur 150-Jahrfeier der Verkündung der Stiftungsurkunde des Hessischen Landesmuseums, Darmstadt, 1820 – 1970), Köln 1970.
BOULLEE 1987
Boullée, Etienne-Louis: Architektur. Abhandlung über die Kunst, hrsg. v. Beat Wyss Zürich/München 1987.
BOYLAN (Hg.) 1992
Boylan, Patrick J. (Hg.): Museums 2000: politics, people, professionals and profit, London 1992.
BRAUNFELS 1992
Braunfels, S.: Räume für Kunst: europäische Museumsarchitektur der 90er Jahre. Eine Ausstellung des Förderkreises der Leipziger Gelerie für Zeitgenössische Kunst e.V., Leipzig 1992.
BRAUSCH/EMERY 1995
Brausch, Marianne/Emery, Marc (Hg.): Fragen zur Architektur. 15 Architekten im Gespräch, Basel/Boston/Berlin 1995.

BRAWNE 1982
Brawne, M.: Das neue Museum und seine Einrichtung. Stuttgart 1982.
BRAWNE 1993
Brawne, Michael: Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert – Louisiana Museum, Humlebæk. Tübingen/Berlin 1993.
BREDEKAMP 1993
Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 41), Berlin 1993.
BROCK 2002
Brock, Bazon: Der Barbar als Kulturheld, Köln 2002.
BRUGGEN 1999
Bruggen, C.: Guggenheim Museum Bilbao, New York 1999.
BÜRGI/ CAHN/ CURIGER 1992
Bürgi, B./Cahn, M./Curiger, B.: Denkraum Museum. Über die Rezeption von Architektur und Kunst. Baden 1992.
Building Design 1039/1991
John Welsh: Swedish Success; in: Building Design, 1991, Nr. 1039, 14. Juni, S. 18 u. 20.
BURCKHARDT 1994
Burckhardt, Martin: Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung, Frankfurt a.M./New York 1994.
BURKE 1994
Burke, Peter: Reden und Schweigen. Zur Geschichte der sprachlichen Identität, Berlin 1994.
BUSCH 1991
Busch, Günter: Die Museifizierung der Kunst und die Folgen für die Kunstgeschichte, in: Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier u. a., Wiesbaden 1991, S. 219-229.
Business Finland 1999
business Finland 1999, S. 76f.
Byggekunst 6/1924
Rasmus Meyers samlinger nye bygning i Bergen, in: byggekunst 6/1924, S. 33-36.
CALDENBY/LINDVALL/WANG (Hg.) 1998
Caldenby, Claes/Lindvall, Jöran/Wang, Wilfried (Hg.): Architektur im 20. Jahrhundert. Schweden, (anlässlich der Ausstellung im Deutschen Architektur-Museum Frankfurt am Main 4.5.-28.6.1998), München/New York 1998.
CASTELLS 2002
Castells, Manuel: Die Macht der Identität, Teil 2 der Trilogie: Das Informationszeitalter – Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur, Opladen 2002.
CERVER 2000
Cerver, Francisco Asensio: Zeitgenössische Architektur, Köln 2000.
CLADDERS 1988
Cladders, J.: Kunstmuseumsarchitektur als Vermittlungsform. Studien zur Geschichte der Innengestaltung von Museen unter besonderer Berücksichtigung der Kunstmuseumsneubauten in der Bundesrepublik Deutschland, Diss. Osnabrück 1988.
CLADDERS 1986
Cladders, J.: Museum und Architektur – Positionen zwischen den Stühlen (Wallraf-Richartz-Jahrbuch), Köln 1986.
COHEN 2006
Cohen, Jean-Louis: Le Corbusier : 1887 – 1965. Die Lyrik der Architektur im Maschinenzeitalter, Köln [u. a.] 2006.
COHEN 1995
Cohen, Jean-Louis: Ludwig Mies van der Rohe, Basel [u. a.] 1995.
Connaissance des arts 556/1998
Connaissance des arts No 556 Décembre 1998, S. 103ff.

CONRADS 2001
Conrads, Ulrich: Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (Bauwelt Fundamente, 1), Basel/Boston/Berlin 2001.
CONRADS/NEITZKE (Hg.) 1998
Conrads, Ulrich/Neitzke, Peter (Hg.): Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts&Crafts als Lebensreform. Programmatische Texte, erläutert von Gerda Breuer (Bauwelt Fundamente, 112), Braunschweig/Wiesbaden 1998.
CORNELL 1965
Cornell, E.: Ragnar Ostberg, svensk arkitekt, Stockholm 1965.
CROOK 1972
Crook, Joseph M.: The British Museum. A Case Study in Architectural Politics, Harmondsworth/Middlesex 1972.
DAMUS 2000
Damus, Martin: Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne. Reinbek bei Hamburg 2000.
DAVIS 1991
Davis, D.: Museum Impossible: Architecture and Culture in the Post-Pomidou Age. New York 1991.
DAVIS 1990
Davis, Douglas: The museum transformed: design and culture in the post-Pompidou age, New York 1990.
De Architect 1999
de Architect, april 1999, S. 60ff.
DENEKE/KAHSNITZ (Hg.) 1978
Deneke, Bernward/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 39), München 1978.
Designlexikon Skandinavien 1999
Designlexikon Skandinavien, hrsg. von Bernd Polster, Köln 1999.
DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998
Dirckinck-Holmfeld, Kim (Hg.): Statens Museum for Kunst. The Danish National Gallery, Copenhagen 1998.
DOLGNER 1973
Dolgner, D.: Die nationale Variante der Neurenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts (Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Jg. 20, H. 2), Weimar 1973.
Domus 1998
domus (Architecture Design Art Communication, december 1998 /810/ The nordic spirit, S. 12ff.
DONNELLY 1992
Donnelly, M. C.: Architectur in the Scandinavian Countries, Cambridge 1992.
DONZEL 1998
Donzel, C.: New museums. Paris 1998.
DREYER 1993
Dreyer, Gröndal [u. a.]: Linie und Raum. 20 norwegische Architekten, Oslo 1993.
DuMont's Künstlerlexikon 1997
DuMont's Künstlerlexikon. Von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. Herbert Edward Read, aktualisiert von Nikos Stangos, Köln 1997.
DÖHMER 1976
Döhmer, Klaus: »In welchem Style sollen wir bauen?« Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 36, München 1976.
ECO 1977
Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk, Frankfurt a. M. 1977.
ECO 1984
Eco, Umberto: Die ästhetische Botschaft, in: Theorien der Kunst, hrsg. v. Dieter Henrich u. Wolfgang Iser, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1984.

ECO 1991
Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, 7. unveränderte Aufl., München 1991.
ECO 1995
Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen, Leipzig 1995, S. 378.
EDER 2000
Eder, Klaus: Kulturelle Identität zwischen Tradition und Utopie. Soziale Bewegungen als Ort gesellschaftlicher Lernprozesse, Frankfurt/Main [u. a.] 2000.
EDSON/DEAN 1994
Edson, Gary/Dean, David: The handbook for museums, London/New York 1994.
EH&I 11/1998
EH&I (Eigenhuis & interieur) Nr. 11, November 1998.
El Croquis 2003
Steven Holl, in: El Croquis Editorial, 2003, Nr. 78+93+108.
El Croquis 2000
Rafael Moneo, in: El Croquis Editorial, 2000, Nr. 20+64+98.
ELLIOTT/HAHR/HÅRLEMAN 1998
Elliott, David/Hahr, Teresa/Hårleman, Carl-Fredrik u. a.: Moderna Museet – Modern Museum, London 1998.
David Elliott: Sponge, Mirror and Knife, S. 6-10.
EMCKE 2000
Emcke, Carolin: Kollektive Identitäten. Sozialphilosophische Grundlagen, Frankfurt 2000.
ERBER-GROIß 1992
Erber-Groiß, M.: Kult und Kultur des Ausstellens. Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums, Wien 1992.
ERNIUS 1992
Ernius, Christine: Telemachos och Tävlingen om det nya Moderna Museet och Arkitekturmuseet (Konstvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet), [Stockholm] 1992. [MM, F 5:14 (5)]
ESPELAND/LAURITZEN/SVEEN 1993
Espeland, Else/Lauritzen, Eva Mæhre/Sveen, Kåre: Museer i Norge, Oslo 1993.
EVERS/THOENES/LAMERS-SCHÜTZE 2003
Evers, Bernd/Thoenes, Christof/Lamers-Schütze, Petra: Architektur-Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln [u. a.] 2003.
FABER 1978
Faber, Tobias: A history of danish architecture, Copenhagen 1978.
FABER 1963
Faber, T.: Dansk arkitektur, Kopenhagen 1963.
FEIREISS (Hg.) 1989
Feireiss, Kristin (Hg.): 14 x Amerika-Gedenkbibliothek. Architekten aus den Vereinigten Staaten planen für Berlin, Berlin 1989.
FLEIG 1999
Fleig, Karl: Alvar Aalto, Basel/Bosten/Berlin 1999.
FLEISCHHAUER 1976
Fleischhauer, W.: Die Geschichte der Kunstkammer der Herzöge von Württemberg in Stuttgart, Stuttgart 1976.
FLIEDl (Hg.) 2000
Fliedl, Gottfried (Hg.): Museumsideen und Ausstellungswesen, Wien 2000.
FLUSSER 1996
Flusser, Vilém: Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen, München 1996.
Form Function Finland 69/1/1998
[KIASMA] Form Function Finland, No 69/ 1/1998, S. 6ff.
FORSSMAN 1981
Forssman, Erik: Karl Friedrich Schinkel. Bauwerke und Baugedanken, München 1981.
FRAMPTON 1992
Frampton, Kenneth: modern architecture. A critical history, 2. Aufl., London 1992.

FRAMPTON 1993
Frampton, Kenneth: Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen, hrsg. von John M. Cava, München/Stuttgart 1993.
FRAMPTON 2003
Frampton, Kenneth: Steven Holl Architect. Milano 2003.
FRIIS (Hg.) 1996
Friis, Eva (Hg.): 100 Mesterværker, Statens Museum for Kunst, [København] 1996.
FRITSCH 1995
Fritsch, H.: Kunstmuseen in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1995.
FUCHS (Hg.) 2000
Fuchs, Eckhardt (Hg.): Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, Leipzig 2000.
FUHRER/JOSEPHS 1999
Fuhrer, Urs/Josephs, Ingrid E.: Persönliche Objekte, Identität und Entwicklung, Göttingen 1999.
FUHRMANN 1999
Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters, 1. Aufl., Frankfurt a. M./Leipzig 1999.
FUHRMANN 2002
Fuhrmann, Manfred: Bildung. Europas kulturelle Identität, Stuttgart 2002.
GA 1996
GA (=global architecture) Document Extra 06; Steven Holl, Tokyo, Japan 1996, S. 92-107 (Museum of Contemporary Art, Helsinki).
GAERTNER 1984
Gaertner, Hannelore: Schinkel-Studien. Leipzig 1984.
GALLET 1983
Gallet, Michel: Claude-Nicolas Ledoux. Leben und Werk des französischen Revolutionsarchitekten, Stuttgart 1983.
GEORGE/SHERRELL-LEO 1986
George, Gerald/Sherrell-Leo, Cindy: Starting Right. A Basic Guide to Museum Planning, Nashville/Tennessee (American Association for State and Local History) 1986.
GERSTER 1999
Gerster, Lorenzo: Zur Architektur der sogenannten Mitte. Bauen im Zwiespalt mit der Tradition und im Zwiespalt mit der Moderne, vor allem aber nicht im Zwiespalt mit der Politik, Zürich 1999.
GIEBELHAUSEN (Hg.) 2003
Giebelhausen, Michaela (Hg.): The architecture of the museum. Symbolic structures, urban contexts, Manchester/New York 2003.
GIEDION 1969
Giedion, Sigfried: Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur, Tübingen 1969.
GIEDION 2000
Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, 6. unveränd. Nachdr., Basel/Boston/Berlin 2000.
GOMBRICH 1993
Gombrich, Ernst H.: Kunst und Kritik, Stuttgart 1993.
GOMBRICH 1986
Gombrich, Ernst: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart/Zürich 1986.
GRANATH/CAVALLI-BJÖRKMAN/OLAUSSON u. a. 1995
Granath, Olle/Cavalli-Björkman, Görel/Olausson, Magnus [u. a.]: Nationalmuseum Stockholm, London 1995. [Kat. London 1995]
GRASSKAMP 1981
Grasskamp, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.
GREUB (Hg.) 2006
Greub, Suzanne u. Thierry (Hg.): Museen im 21. Jahrhundert. Ideen – Projekte – Bauten (Kat. Ausst., Art Centre Basel, Schweiz), München/Berlin/London [u. a.] 2006.

GRIECO/ING 2001
Grieco, D./Ing, W.: CAC: Hadid Studio Yale: Contemporary Art Center, Zaha Hadid Studio 2000, Yale School of Architecture, New York 2001.
GRIFFITHS 1993
Griffiths, Tony: Scandinavia, Kent Town 1993.
GRONDIN 1991
Grondin, Jean: Einführung in die philosophische Hermeneutik, Darmstadt 1991.
GROPIUS 1965
Gropius, Walter: Die Neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption, Mainz/Berlin 1965.
GROPIUS 1967a
Gropius, Walter: Apollo in der Architektur, Mainz/Berlin 1967.
GROPIUS 1967b
Gropius, Walter: Gestaltung von Museumsgebäuden (1946), in: Gropius, Walter: Apollo in der Architektur, Mainz/Berlin 1967.
GROSSMANN/KRUTISCH (Hg.) 1992
Grossmann, G. Ulrich/Krutisch, Petra (Hg.): Renaissance der Renaissance : ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert (Schriften des Weserrenaissance-Museums Schloß Brake, Bd. 5-6), München 1992.
GROTE (Hg.) 1994
Grote, Andreas (Hg.): Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800, Opladen 1994.
GRÖNVOLD 1995
Grönvold, Ulf: Arkitektur i Norge, Oslo 1995.
GUNDESTRUP 1991–1995
Gundestrup, Bente: Det kongelige danske Kunstkammer 1737. The Royal Danish Kunstkammer 1737, Kopenhagen 1991–1995.
GUNDESTRUP 1990
Gundestrup, Bente: Det kongelige danske Kunstkammer 1737. The Royal Danish Kunstkammer 1737, Kopenhagen 1990, 1. Bd., S. XV.
GUNNARSSON (Hg.) 1992
Gunnarsson, Torsten (Hg.): Carl Larsson. Ausstellungsbuch Nationalmuseum Stockholm 7. Februar bis 10. Mai 1992 und Göteborgs Konstmuseum 6. Juni bis 30. September 1992, Königstein im Taunus 1992.
GUNNARSSON 1992
Gunnarsson, Torsten: Der Monumental-Maler, in: GUNNARSSON (Hg.) 1992, 193-229.
GÜNTER/JOHN 2000
Günter, Bernd/John, H.: Besucher zu Stammgästen machen! Neue kreative Wege zur Besucherbindung, Bielefeld 2000.
GÖßWALD/ KLAGES (Hg.) 1996
Gößwald, Udo/ Klages, Rita (Hg.): Stadtkultur im Museum. Ein Haus in Europa, Leverkusen 1996.
GÖßWALD 1996
Gößwald, Udo: Museum und kultureller Dialog, in: GÖßWALD/ KLAGES (Hg.) 1996.
GÖßWALD 1991
Gößwald, Udo: Erinnerungsstücke. Das Museum als soziales Gedächtnis, Berlin 1991.
GÖTZ 2003
Götz, Norbert: Norden. Structures that do not make a region, in: European Review of History – Revue Européenne d'Histoire, Vol 10, No. 2, London [u. a.] 2003, S. 323-341.
HABERLIK 2001
Haberlik, Christina: 50 Klassiker Architektur des 20. Jahrhunderts. Hildesheim 2001.
HABERMAS 1992
Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1992.
HABERMAS 1985
Habermas, Jürgen: Moderne und postmoderne Architektur, in: ders.: Die Neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt a. M. 1985.

HABERMAS 1999
Habermas, Tilmann: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung, Frankfurt 1999.
HADID 1998
Hadid, Zaha: Das Gesamtkunstwerk, Stuttgart 1998.
HAHN 2000
Hahn, Alois: Konstruktion des Selbst, der Welt und der Geschichte, Frankfurt 2000.
HAIKO 1992
Haiko, Peter: Das kunsthistorische Museum als Monumentalbau. Architektur zwischen bürgerlichem Selbstverständnis und imperialer Selbstdarstellung (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. Bd. 88), Wien 1992, S.141-155.
HALBWACHS 1967
Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis, Frankfurt 1967.
HANSSON 1969
Hansson, Hans: Nordisches Museum, in: Nordenfalk 1969, S. 34-36.
HARTMANN 1978
Hartmann, Jørgen Birkedal: Dansk Arkitektur, København 1978.
Havard Architecture Review 10/1998
Steven Holl: Intertwining with the City. Museum of Contemporary Art in Helsinki, in: Havard Architecture Review 10, 1998.
HASKELL 1987
Haskell, Francis: The Artist and the Museum. In: New York Review of Books, 3. Dezember 1987, S. 38-42.
Helsinki Happens 1998
BICKERT, Jeff: Kiasma, the new Museum of Contemporary Art: the country's controversial cultural calling card under the ambitious direction of Tuula Arkio, in: Helsinki, Happens, April May 1998, S. 14-19.
HELSTED/JØRGENSEN 1967
Helsted, Dyveke/Jørgensen, Lisbet Balslev: Thorvaldsen-Museum, in: Boesen (Hg.) 1967, S. 37f.
HENDERSON 2001
Henderson, J.: Museum architecture, Gloucester/Mass. 2001.
HENNINGSEN (Hg.) 2001
Henningsen, Bernd (Hg.): Die inszenierte Stadt: zur Praxis und Theorie kultureller Konstruktionen, Berlin 2001.
HENNINGSEN 1985
Henningsen, Bernd: Nordeuropa – Zusammenarbeit ohne Integration : Darstellung und Bewertung des Nordischen Rates, Ebenhausen 1985.
HENNINGSEN (Hg.) 2000
Henningsen, Bernd (Hg.): Begegnungen : Deutschland und der Norden im 19. Jahrhundert (Wahlverwandtschaft - der Norden und Deutschland ; 1), Berlin 2000.
HENNINGSEN 2002
Henningsen, B.: Der Norden. Eine Einführung. Das europäische Projekt einer regionalen Identität, in: Ders. (Hg.): Das Projekt Norden. Essays zur Konstruktion einer europäischen Region, Berlin 2002, S. 17-36.
HENNINGSEN/WULFF 2001
Henningsen, Bernd/Wulff, Reinhold: Der Norden: Norwegen, Schweden, Dänemark, Finnland, München 2001.
HENSE 1990
Hense, Heidi: Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspekte einer neuen pädagogischen Neubestimmung, Frankfurt 1990.
Hinge 1996
[KIASMA Hinge, 28, 1996
HITCHCOCK/JOHNSON 1985
HITCHCOCK, Henry-Russell/JOHNSON, Philip: Der Internationale Stil 1932, Braunschweig 1985.

HOCHREITER 1994
Hochreiter, Walter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914, Darmstadt 1994.
HOLL 1998
Holl, Steven: Luonnoksia-Sketches, Helsinki 1998.
HOLL/TIAINEN 1998
Holl, Steven/Tiainen, Jussi: museum of contemporary art, Helsinki 1998.
HOLL 1995
Holl, Steven: Kiasma, working process (Architectural League of New York), New York 1995.
HOLZ (Hg.) 1982
Holz, Elizabeth G. (Hg.): The art of all nations : 1850-73. The emerging role of exhibitions and critics, Princeton 1982.
HOOPER-GREENHILL (Hg.) 1999
Hooper-Greenhill, Eilean (Hg.): The educational role of the museum, London 1999.
HUDSON 1975
Hudson, Kenneth: A social history of museums. What the visitors thought, London [u. a.] 1975.
HULTIN/JOHANNSSON/MÅRTELIUS 1998
Hultin, Olof/Johannsson, Bengt OH/Mårtelius, Johan u.a.: The Complete Guide to Architecture in Stockholm, Stockholm 1998.
HÄRING 1925
Häring, Hugo: Wege der Form, in: Die Form, Heft 1, Oktober 1925, abgedruckt in: Schwarz, Felix/Gloor, Frank (Hg.): Die Form. Stimme des Deutschen Werkbundes 1925-34 (Bauwelt Fundamente, 24) Gütersloh 1969.
HÖRISCH 1998
Hörisch, Jochen: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik, erw. Nachaufl., Erstausg., Frankfurt a. M. 1998.
ILONEN 2000
Ilonen, Arvi: Helsinki. An architectural guide, Helsinki 2000.
ILVAS (Hg.) 1996
Ilvas, Juha (Hg.): Akseli Gallen-Kallelan, sanan ja tunteen voimalle kirjeitä. A self-portrait in words.The letters of Akseli Gallen-Kallela (Kuvataiteen keskusarkisto, 3), Helsinki/Rauma 1996.
IMPEY/MACGREGOR 1986
Impey, O./MacGregor, A.: The Origins of Museum: The Cabinet of Curiosities in 16th and 17th Century Europe, New York 1986.
ISAACS 1983
Isaacs, Reginald R.: Walter Gropius : Der Mensch und sein Werk, 1: Die Grundlagen : Die Zeit bis zum Weggang aus Deutschland, Berlin 1983.
JA 35/1999
JA the japan architect, 35, Autumn, 1999.
JENCKS/KROPF 1997
Jencks, Charles/Kropf, Karl: Theories and manifestoes of contemporary architecture, Chichester 1997.
JENCKS 1981
Jencks, Charles: Spätmoderne Architektur. Beiträge über die Transformation des Internationalen Stils, Stuttgart 1981.
JENCKS 1978
Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition, Stuttgart 1978.
JENSEN 1992
Jensen, Jørgen: Die Gründung des Dänischen Nationalmuseums, in: Plessen (Hg.) 1992, S. 126-133.
JENSEN 1991
Jensen, Knud W.: Mein Louisiana-Leben. Werdegang eines Museums, Klagenfurt 1991.

JODIDIO 2005
Jodidio, Philip: Architecture now!/ Architektur heute/ L'architecture d'aujourd'hui, Jubiläumsausgabe, Köln [u. a.] 2005.
JODIDIO 1997
Jodidio, Philip: New Forms. Architektur in den 90er Jahren, Köln/London [u. a.] 1997.
JOEDICKE 1998
Joedicke, Jürgen: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Von 1950 bis zur Gegenwart, Stuttgart/Zürich 1998.
JOHANSSON 1998
Johansson, Ejner: Historie og Forvandling, in: DIRCKINCK-HOLMFELD (Hg.) 1998, S. 12-20.
JOHNSON/WIGLEY (Hg.) 1988
Johnson, P./Wigley, M. (Hg.): Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988.
JOKINEN, MAURER (Hg.) 1998
Jokinen, Teppo; Maurer, Bruno (Hg.): Der Magus des Nordens. Alvar Aalto und die Schweiz. Zürich 1998.
JOSEPHSON 1930-31
Josephson, Ragnar: Tessin. Nicodemus Tessin d. y. Tiden, mannen, verket, 2 Bde., Stockholm 1930-31.
Julkaisu UUTISET 6/1998
Julkaisu UUTISET Publikationsnyheter 6/98, Edita, S. 4ff.
JUNG 2001
Jung, Matthias: Hermeneutik zur Einführung. Hamburg 2001.
JØRGENSEN 1984
Jørgensen, Lisbet Balslev: Thorvaldsen's Museum: A Display of Life and Art, 1848-1984, in: International Journal of Museum Management and Curatorship, 3, 1984, S. 237-250.
JØRGENSEN 1972
Jørgensen, Lisbet Balslev: Thorvaldsen's Museum, a National Monument, in: Apollo, September 1972, S. 24-31.
JØRGENSEN/VILLADSEN 1995
Jørgensen, Henning/Villadsen, Villads: Tradition og surrealisme (Ny Dansk Kunsthistorie, 7), København 1995.
KALLIO 1994
Kallio, Veikko: Finland : a cultural outline, Porvoo/Helsinki/Juva 1994.
KAMPHAUSEN 1980
Kamphausen, A.: Dänemark. Ein Führer, München 1980.
KAMPHAUSEN 1956
KAMPHAUSEN, Alfred: Deutsche und skandinavische Kunst. Begegnungen und Wandlung, Schleswig 1956.
KARVONEN-KANNAS 2000
Karvonen-Kannas, Kerttu: Axel Gallén. Akseli Gallen-Kallela – ein nationaler Kosmopolit, in: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen, 32, 2000.
KASCHUBA 1999
Kaschuba, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie, München 1999.
Kat. Baden/Schweiz 2002
Steven Holl: Idee und Phänomen, Kat. Ausst.: Idea and Phenomena. Steven Holl, Architekturzentrum Wien (11.4.-5.8.2002), Baden/Schweiz 2002.
Kat. Bergen 1980
Rasmus Meyer's Collection, hrsg. v. Bergen Kunstmuseum, Kat. Mus., Bergen 1980.
Kat. Bergen 1997
Stenersen Collection. Selected works, hrsg. v. Bergen Kunstmuseum, bear. v. Knut Omhaug, Kat. Mus., Bergen 1997.
Kat. Bergen 2003
Bergen Kunstmuseum Lysverket, bear. v. Knut Ormhaug (Publikation anlässlich der Eröffnung von Lysverket – 125. Jubiläum vom Bergen Kunstmuseum, 20. Mai 2003), Kat. Mus., Bergen 2003.

Kat. Berlin 2002
Das Licht kommt jetzt von Norden – Jugendstil in Finnland = Now the light comes from the North – Art Nouveau in Finland, hrsg. v. Bröhan-Museum Berlin, konzipiert v. Ingeborg Becker, Kat. Ausst. (2.11.2002-2.3.2003), Berlin 2002.
Kat. Berlin 1997
Wahlverwandtschaft : Skandinavien und Deutschland, 1800 bis 1914, hrsg. v. Bernd Henningsen, Janine Klein, Helmut Müssener, Solfrid Söderlind, Kat. Ausst., Berlin {Deutsches Historisches Museum} 25.10.1997-6.1.1998, Berlin 1997.
Kat. Berlin 1982
Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, hrsg. v. den Staatlichen Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR, Kat. Ausst., Berlin 1982.
Kat. Berlin 1981
Karl Friedrich Schinkel Architektur, Malerei, Kunstgewerbe, hrsg. v. Helmut Börsch-Supan, Kat. Ausst., Orangerie des Schlosses Charlottenburg (13.3.-13.9.1981), Berlin 1981.
Kat. Berlin 1975
Von Schinkel bis Mies van der Rohe : zeichnerische Entwürfe europäischer Baumeister, Raum- und Formgestalter 1789-1969, Kat. Ausst., Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, bearb. v. Ekhart Berckenhagen, Berlin 1975.
Kat. Berlin 1981
Die Brandenburg-Preussische Kunstkammer. Eine Auswahl aus den alten Beständen, Kat. Ausst., Berlin 1981.
Kat. Birmingham 1986
Zorn. Paintings, Graphics and Sculpture, Kat. Ausst., Birmingham Museum of Art, Birmingham 1986.
Kat. Bonn 1990
Architektur, Kunsthandwerk, Malerei: Finnland 1900-1990, Kat. Ausst., München {Villa Stuck} 1990, Bonn 1990.
Kat. Genf 1983
Anders Zorn, Estampes, Cabinet des estampes, bear. V. Eugène Carrière, Kat. Ausst., Musée d'art et d'histoire, Genf 1983.
Kat. Hannover 1988
Barocke Sammellust. Die Bibliothek und Kunstkammer des Herzogs Ferdinand Albrecht zu Braunschweig Lüneburg (1636–1687), hrsg. von der Herzog-August-Bibliothek, Kat. Ausst., Wolfenbüttel {Zeughaus} 1998, Hannover 1988.
Kat. Heidelberg 1998
Landschaft als Kosmos der Seele. Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch 1880 – 1910, hrsg. Götz Czymmek, Kat. Ausst., Köln {Wallraf-Richartz-Museum} 1998, Heidelberg 1998
Kat. [Helsinki] 2003
Alvar Aalto Architect. The complete architectural works of Alvar Aalto, hrsg. v. Alvar Aalto Academy, Kat. Ausst., [Helsinki] 2003.
Kat. Helsinki 1996
Akseli Gallén-Kallela (Ateneum, 77) Helsinki 1996, S. 163.
Kat. Helsinki 1986
Saarinen Suomessa – Saarinen in Finland, hrsg. von Friman, Kimmo/Komonen, Markku, Kat. Ausst., Helsinki {Museum für Finnische Architektur und Finnischer Kunstgewerbeverein} 1986, Helsinki 1986.
Kat. Helsinki 1981
Lars Sonck 1870-1956, hrsg. von Paula Kivinen, Kat. Ausst., Musem für Finnische Architektur, Helsinki 1981.
Kat. Innsbruck 1977
Kunsthistorisches Museum, Sammlung Schloß Ambras, Die Kunstkammer, Kat. Mus., Innsbruck 1977.

Kat. Jyväskylä 1992
In Berührung mit Alvar Aalto : Alvar Aalto Museum 1992, organisiert v. Alvar Aalto Museum, Pirkko Tuukkanen-Beckers, Kat. Ausst., Düsseldorf {Stadtmuseum} (18.3.-31.5.)1992, Karlsruhe {Landesgewerbeamt Baden-Württemberg} (12.6.-26.7.)1992, Jyväskylä 1992.
Kat. Jyväskylä 1982
Alvar Aalto –Museo 1973 (Alvar Aallon arkkitehtuuria n:o 6 | Architecture by Alvar Aalto no. 6), Jyväskylä 1982.
Kat. Kopenhagen 2002
Marebalticum Østersøen – myte historie kunst I 1000 år | marebalticum The Baltic Sea – 1000 years of myth, historie and art, Kat. Ausst., Nationalmuseet (19.9.2002-26.1.2003), Kopenhagen 2002.
Kat. London/New Haven 2002
Utopia & Modernity. Modernity in Sweden 1900-1960, hrsg. Von Cecilia Widenheim, Kat. Ausst., Stockholm {Moderna Museet}, London/New Haven 2002.
Kat. London 1995
Nationalmuseum Stockholm, Kat. Mus., London 1995.
Kat. München 1990
Anders Zorn, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Kat. Ausst., München 1990.
Kat. München 2004
250 Jahre Museum. Von den fürstlichen Sammlungen zum Museum der Aufklärung, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, Kat. Ausst. (29.4.-22.8.2004), München 2004.
Kat. Münster 1998
1648 – Krieg und Frieden in Europa (26. Europaratsausstellung), hrsg. von Klaus Bußmann u. Heinz Schilling, Kat. Ausst., Münster {Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte} 24.10.1998-17.1.1999, Münster 1998.
Kat. Mönchengladbach 2001
Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Ein kommentierter Bildband, hrsg. v. Museum Abteiberg Mönchengladbach Hannelore Kertsing, Kat. Ausst., Mönchengladbach 2001.
Kat. New York 1982
New American Art Museums, hrsg. v. Helen Searing, Kat. Ausst., Whitney Museum of American Art, New York 1982.
Kat. New York 1988
Deconstrutivist Architecture, hrsg. V. Wigley Mark, Kat. Ausst., Museum of Modern Art, New York 1988.
Kat. Nürnberg/Wien 1973
Finnland 1900. Finnischer Jugendstil. Malerei, Architektur, Kunstgewerbe, hrsg. von Curt Heigl, Kat. Ausst., Nürnberg {Kunsthalle} 1973, Nürnberg/Wien 1973.
Kat. Ostfildern-Ruit 1996
Die großen Sammlungen IV, Moderna Museet zu Gast in Bonn, hrsg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Kat. Ausst., Bonn {Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland } 4.7.1996-12.1.1997, Ostfildern-Ruit 1996. Pontus Hultén: Fünf Fragmente aus der Geschichte des Moderna Museet, S. 9-25; Olle Granath: Kunstsammeln in den 80er Jahren, S. 28-30; Björn Springfeldt: In den 90er Jahren: Der Traum von einem Neubau und ein ›Catch-22‹, S. 31-34; Rafael Moneo: Zum Neubau, S. 35.
Kat. Oslo 1997
A history of buildings. 1000 years of Norwegian Architecture, Kat. Ausst., Oslo 1997.
Kat. Oslo 1996
Historiens hus. Norsk arkitektur gjennom 1000 år, Kat. Mus., Norsk Arkitekturmuseum, Oslo 1996.
Kat. Oslo 1998
Munch im Munch-Museum, Kat. Mus., Oslo 1998.

Kat. Oslo 2001
Norsk samtidsarkitektur 1995-2000 – 50 utvalgte bygninger | Contemporary Norwegian Architecture 1995-2000 – 50 selected buildings, Ausst.-Kat., (The Norwegian Museum of Architecture and Byggekunst), Oslo 2001.
Kat. Stavanger
Lars Hertervig helt I det blå. En Stavangermaler (Museumsbroschüre), hrsg. vom Rogaland Kunstmuseum Stavanger o. J.
Kat. Stockholm 1993
Rafael Moneo. Byggnader och Projekt. 1973-1993, hrsg. v. Karin Winter, Kat. Ausst., Stockholm {Svenska Arkitekturmuseet}, Stockholm 1993.
Kat. Stuttgart 1993
Rafael Moneo. Bauen für die Stadt, hrsg. v. Peter Nigst, Kat. Ausst., Wien {Akademie der bildenden Künste}, Stuttgart 1993.
Kat. Tallinn 2003
Architecture 1900. Stockholm, Helsinki, Tallinn, Riga, St. Petersburg, hrsg. von Jeremy Howard, Kat. Ausst., Tallinn {Museum für Estnische Architektur} 2003, Tallinn 2003.
KAUFMANN 1995
Kaufmann, Thomas DaCosta: Court Cloister and City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800. Chicago 1995, S. 444.
KAUFMANN 1998
Kaufmann, Thomas DaCosta: Höfe, Klöster und Städte. Kunst und Kultur in Mitteleuropa, 1450-1800, Köln 1998.
KAUFMANN 2002
Kaufmann, Thomas DaCosta: National stereotypes, prejudice and aesthetic judgments in the historiography of art, in: Art history, aesthetics, visual studies, Williamstown 2002, S. 71-84.
KAUFMANN 2003a
Kaufmann, Thomas DaCosta: Art and architecture in Central Europe 1550–1620 – an annotated bibliography (Studien zur Kultur der Renaissance, 2), Marburg 2003.
KAUFMANN 2003b
Kaufmann, Thomas DaCosta: Nicodemus Tessin the Younger – Sweden's First Art Historian, Konsthistorisk tidskrift, Bd. 72 (2003), 1, S. 16 – 22 (Stockholm (u.a.)).
KEITZ 1995
Keitz, Kay von: Orte der Kunst, Signaturen der Kultur: Museumsbauten der 80er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland, Hildesheim 1995.
KEMP (Hg.) 1992
Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992.
KEMP 1988
Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz; in: BELTING/DILLY/KEMP u. a. (Hg.) 1988, S. 240-257.
Kenchiku Bunka 621/1998
Kenchiku Bunka Vol. 53 No. 621 July 1998, S. 23ff.
KENT 1999
Kent, Neil: The soul of the North: a social, architectural and cultural history of the Nordic countries. 1700–1940, London 1999.
Kestner-Gesellschaft 1993
Kestner-Gesellschaft: Räume für Kunst. Europäische Museumsarchitektur der Gegenwart. Hannover 1993.
KEUPP (Hg.) 1999
Keupp, Heiner [u. a.] (Hg.): Identitätskonstruktionenen. Das Patchwork der Identität in der Spätmoderne, Reinbek 1999.
KEY 1912
Key, Ellen: Die Wenigen und die Vielen – Neue Essays von Ellen Key, Berlin 1912.
KIRSCH 1996
Kirsch, Karin: Die Neue Wohnung und das Alte Japan. Architekten planen für sich selbst, Stuttgart 1996.

KJERSGAARD 1967
Kjersgaard, Erik: Nationalmuseum, in: Weltstädte der Kunst. Kopenhagen, Leipzig 1967, S. 15-21.
KLAUS 1996
Klaus, Jan Philipp: Vom Dilettantismus zur Zensur. Zur Geschichte der Architekturkritik, Stuttgart 1996.
KLEIN 1990
Klein, Hans-Joachim: Der gläserne Besucher – Publikumsstrukturen einer Museumslandschaft (Berliner Schriften zur Museumskunde, 8), Berlin 1990.
KLEIN/BACHMAYER 1981
Klein, Hans-Joachim/Bachmayer, Monika: Museum und Öffentlichkeit. Fakten und Daten, Motive und Barrieren (Berliner Schriften zur Museumskunde, 2), Berlin 1981.
KLINGE 1992
Klinge, Matti: Geschichte Finnlands im Überblick, (dt. Fassung: Justa Holz-Mänttäri), 3., überarb. Aufl., Helsinki 1992.
IMBER/TIETZE 1995
Imber, W./Tietze, W.: Norwegen, Augsburg 1995.
KLOTZ 1987
Klotz, Heinrich: Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart 1960-1980, Braunschweig, Wiesbaden 1987.
KLOTZ/KRASE 1988
Klotz, H./Krase, W.: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, 2. erw. Aufl., Frankfurt a. M. 1988.
KONRAD 1954
Konrad, Gatz: Treppen und Treppenhäuser, München 1954.
Konstperspektiv 4/1998
[KIASMA] Konstperspektiv 4.98 / årgång 26, S. 18ff.
KORFF/ROTH (Hg.) 1990
Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik, Frankfurt 1990.
KORVENMAA 1991
Korvenmaa, Pekka: Innovation Versus Tradition. The Architect Lars Sonck – Works and Projects 1900-1910 (Publication series of the Finnish Antiquarian Society, 96), Helsinki 1991.
KRAMER 1996
Kramer, Dieter: Sozialer Wandel und kulturelle Identitäten im Museum, in: GÖßWALD/ KLAGES (Hg.) 1996.
KRAUS 2000
Kraus, Wolfgang: Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne, Herbolzheim 2000.
KRETSCHMER 1999
Kretschmer, Winfried: Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt a. M. [u. a.] 1999.
KRILLER/KUGLER 1991
Kriller, Beatrix/Kugler, Georg: Das kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstellung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes, Wien 1991.
KRUFT 1995
Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, 4.Aufl., München 1995.
KRUTISCH 2001
Krutisch, Petra: Aus aller Herren Länder, Weltausstellungen seit 1851, hrsg. v. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001.
KRÜGER 2001
Krüger, Klaus: Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit, München 2001.
KUHLMANN (Hg.) 1999
Kuhlmann, Dörte (Hg.): Mensch und Natur. Alvar Aalto in Deutschland, Weimar 1999.

KULTERMANN 2003
Kultermann, Udo: Die Architektur im 20. Jahrhundert, 6. Aufl., Wien/New York 2003.
Kunst og kultur 12/1925
Shetelig, Haakon: Rasmus Meyers samlinger, in: Kunst og kultur 12/1925, S. 198-209.
KUNTZ 1996
Kuntz, Andreas: Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbewegung 1871-1918, Münster 1996.
KUTZ/WEYLAND 2000
Kutz, Martin/Weyland, Petra: Europäische Identität? Versuch, kulturelle Aspekte eines Phänomens zu beschreiben, Bremen 2000.
KÄHLER 1995
Kähler, Gert: Einfach schwierig – eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993-1995 (Bauwelt-Fundamente, 104), Braunschweig/Wiesbaden 1995.
KÄHLER 1993
Kähler, Gert: Schräge Architektur und aufrechter Gang – Dekonstruktion: Bauen in einer Welt ohne Sinn? (Bauwelt-Fundamente, 97), Braunschweig/Wiesbaden 1993.
KÄHLER (Hg.) 1990
Kähler, Gert (Hg.): Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? – Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? (Bauwelt-Fundamente, 90), Braunschweig/Wiesbaden 1990.
LACLOTTE 1992
Laclotte, Michel: Der Louvre – von den königlichen Sammlungen zum nationalen Museum, in: PLESSEN (Hg.) 1992, S. 33-44.
LAMPUGNANI (Hg.) 2000
Lampugnani, Vittorio Magnago (Hg.): Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt, Stuttgart/München 2000.
LAMPUGNANI (Hg.) 1998
Lampugnani, Vittorio Magnago (Hg.): Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 1998.
LAMPUGNANI 1991
Lampugnani, Vittorio Magnago: Museum architecture in Frankfurt, 1980-1990, München 1991.
LAMPUGNANI/SACHS (Hg.) 1999
Lampugnani, Vittorio Magnago/Sachs, Angeli (Hg.): Museen für ein neues Jahrtausend, München/London/New York 1999.
LAVIN (Hg.) 1995
Lavin, Irving (Hg.): Meaning in the visual arts: views from the outside : a centennial commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968), Princeton 1995.
LE CORBUSIER 1982
Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur, Braunschweig/Wiesbaden 1982.
LE CORBUSIER 1995
Le Corbusier: Der Modular. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab, Stuttgart 1995.
LEIJONHUFVUD (Hg) 1915
Leijonhufvud, Sigrid Amalia (Hg.): Carl Gustaf Tessins Dagbok 1748 – 1752, Stockholm 1915.
LEPIK/SCHUSTER/HOLAN 2000
Lepik, A./Schuster P.-K./Holan, G.: Masterplan Museumsinsel Berlin: ein europäisches Projekt, Berlin 2000.
LESNIKOWSKI 1991
LESNIKOWSKI, Wojciech: Die neue französische Architektur, Stuttgart [u. a.] 1991.
Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts
Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani, Ostfildern-Ruit 1998.
Lexikon der Kunst 1994
Lexikon der Kunst, 12 Bde., Erlangen 1994.
Lexikon der Weltarchitektur 1992
Lexikon der Weltarchitektur, hrsg. v. Nikolaus Pevsner, München 1992.

LIEBELT 1981
Liebelt, U.: Museumsarchitektur für den Besucher, Hannover 1981.
LIND/LUND 1996
Lind, Olaf/Lund, Annemarie: Architektur-Guide Kopenhagen, Kopenhagen 1996.
LINDBLOM 1946
Lindblom, Andreas: Sveriges konsthistoria från forntid till nutid, Bd. 3: Från Gustav III till våra dagar, Stockholm 1946.
LINDOW/ NIEDERMEIER 1998
Lindow, Frank/Niedermeier, Martin: Präsentation von zeitgenössischer Kunst: aktuelle Museumsbauten für Kunst der Gegenwart im Vergleich, Hamburg 1998.
LINDROOS 2001
Lindroos, Pihla: Kiasma – the Museum of Contemporary Art. An investigation of the corporate identity, De Montfort 2001. [KIASMA Archiv]
LINDVALL (Hg.) 1992
Lindvall, Jöran (Hg.): The Swedish Art of Building. Stockholm 1992.
LINZER/HAREITER 2001
Linzer, H./Hareiter, A.: Ortner & Ortner - the architecture of the MQ = die Architektur des Museumsquartiers, Wien 2001.
Living Architecture, Kiasma
Living Architecture [No. 16], S. 88ff, S. 50ff.
Living Architecture, Bornholm
Bornholm, Living Architecture Magazine (special reprint), Copenhagen o.J.
Møller, Henrik Sten: The Art Museum of Bornholm, in: *Living Architecture*, Bornholm, S. [53-65].
Living Architecture, Nordic Embassies
The Nordic Embassies in Berlin | Die Botschaften der Nordischen Länder in Berlin (Living Architecture), Copenhagen o.J.
LUND 1997
Lund, Søren Robert: Atmosphere as inspiration, in: Berlingske Tidende, 23. August 1997, (section 2), S. 6.
LUND 1994
Lund, Søren Robert: Museum for Moderne Kunst, in: ARKITEKTEN, Nr. 4, Jg. 96, März 1994, S. 138-145.
LUND 1991
Lund, Nils Ole: Nordisk arkitektur, København 1991.
LUND (Hg.) 1977
Lund, Hakon (Hg.): Danmarks arkitektur, 2. Aufl., Bd. 1-6, København 1977.
LUNDAHL (Hg.) 1980
Lundahl, G. (Hg.): Nordisk Funktionalism, Stockholm 1980.
LÖNNROT 1985
Lönnrot, Elias: Kalevala – Das finnische Epos, Stuttgart 1985.
MAAZ 1999
Maaz, B.: Die Alte Nationalgalerie, Berlin 1999.
MACK 1999
Mack, Gerhard: Kunstmuseen. Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert, Basel/Bosten/Berlin 1999.
MAIER-SOLGK 2002
Maier-Solgk, Frank: Die neuen Museen, Köln 2002.
MAJA 4/1998
[KIASMA] MAJA 4 1998 (20), S. 62ff.
MALMBORG 1941
Malmborg, Boo von: Nationalmusei byggnad. Ett bifrag till dess tillkomsthistoria, Nationalmusei Arsbok, NS 11. Jg., 1941, S. 7-154, 106 Abb.
MARTIN 1983
Martin, Otto: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des zweiten Kaiserreiches. Bauformen und Bildprogramme der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, Diss. Mainz 1983.

MARX/MAGIRIUS 1992
Marx, H./Magirius, H.: Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alter Meister. Der Bau Gottfried Sempers, Leipzig 1992.
MATTSSON/WALLENSTEIN 2007
Mattsson, Helena/Wallenstein, Sven-Olov: acceptera! Der schwedische Modernismus am Scheideweg, in: documenta 12 Magazin, N° 1, Modernity?, hrsg. von documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel (16.6.-23.9.2007), Köln 2007, S. 60-77.
MATURANA/VARELA 1990
Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Lizenzausg., München 1990.
MATURANA/VARELA 1980
Maturana, Humberto R./Varela, Francisco J.: Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living, Boston 1980.
MAURIÈS 2002
Mauriès, Patrick: Das Kuriositätenkabinett, Köln 2002.
MCCLELLAN 1994
McClellan, Andrew L.: Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris, Cambridge 1994.
MEDINA 1996
Medina, Carmen Díez: »Das Gefühl des Wissens« als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo, 3 Bde., Diss. Wien 1996 (Ms.).
MENZHAUSEN 1977
Menzhausen, J.: Dresdener Kunstkammer und Grünes Gewölbe, Leipzig 1977.
MERLEAU-PONTY 2004
Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, hrsg. v. Claude Lefort, 3. Aufl., München 2004.
MERTENS 1987
Mertens, Sabine: Seesturm und Schiffbruch. Eine motivgeschichtliche Studie (Schriften des Deutschen Schiffahrtsmuseums, Bd. 16), Hamburg 1987.
MESEURE/TSCHANZ/WANG 1998
Meseure, A./Tschanz, M./Wang, W.: Architektur im 20. Jahrhundert, Bd. 5: Schweiz, München [u. a.] 1998.
MESSAGE 2006
Message, Kylie: New museums and the making of culture, Oxford [u.a.] 2006.
MICHALSKY (Hg.) 1995
Michalsky, Krysztof (Hg.): Identität im Wandel. Castelgandolfo-Gespräche, Stuttgart 1995.
MIKKOLA 1992
Mikkola, Kirmo: Der Denker Aalto, in: Kat. Jyväskylä 1992, S. 17.
MIKKOLA 1981
Mikkola, Kirmo: Architecture in Finland in the 20th century, Helsinki 1981.
MILDE 1981
Milde, K.: Neurenaissance in der deutschen Architektur. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit, Dresden 1981.
MILLER LANE 2000
Miller Lane, Barbara: National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries, Cambridge 2000.
MONEO/MÅRTELIUS 1998
Moneo, Rafael/ Mårtelius, Johan: Moderna Museet och Arkitektur-Museet i Stockholm = Modern Museum and Swedish Museum of Architekture in Stockholm, Stockholm 1998.
MONTANER / OLIVERAS 1987
Montaner, J. M./Oliveras, J.: Die Museumsbauten der neuen Generation = The museums of the last generation, Stuttgart/Zürich 1987.
MONTANER 1990
Montaner, Josep: Neue Museen. Räume für Kunst und Kultur, Stuttgart, Zürich 1990.

MOORE/RYAN 2000
Moore, Rowan /Ryan, Raymund: Building Tate Modern. Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott, London 2000.
MOORHOUSE 1998
Moorhouse, Jonathan: Helsinki Jugendstil/Art Nouveau – Promenades, Helsinki 1998.
MOORHOUSE/CARAPETIAN/AHTOLA-MOORHOUSE 1987
Moorhouse, Jonathan/Carapetian, Michael/Ahtola-Moorhouse, Leena: Helsinki Jugendstil Architecture 1895–1915, Helsinki 1987.
MORAVANSZKY 1998
Moravánszky, Ákos: Competing visions : aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867 - 1918, Cambridge/Mass. [u. a.] 1998.
MOSER 1952
Moser, Werner Max: Frank Lloyd Wright. Sechzig Jahre lebendige Architektur = sixty years of living architekture (ein Bildbericht), Winterthur 1952.
MULLER 1989
Muller, Jeffrey M.: Rubens. The Artist as Collector. Princeton 1989, S. 38, 71.
Museums JOURNAL 1998
[KIASMA] Museums JOURNAL October 1998, S. 29.
MÜLLER 2003
Müller, Matthias: Nietzsche und die Architektur. Rezensionen, in: Nietzsche-Studien, Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung, hrsg. von Günter Abel, Josef Simson, Werner Stegmaier, Bd. 32, Berlin/New York 2003, S. 526-530.
MÜLLER 2004
Müller, Matthias: Daniel Libeskind und das Gedächtnis der Architektur. Baukunst als geschichtsphilosophischer Entwurf, in: Depkat, Volker/Müller, Matthias/Sommer, Andreas Urs (Hg.): Wozu Geschichte(n)? Wozu Geschichte(n)? : Geschichtswissenschaft und Geschichtsphilosophie im Widerstreit, Stuttgart 2004, S. 171-204.
NAGEL/LAMPUGNANI (Hg.) 2000
Nagel, Wolfgang/Lampugnani, Vittorio M. (Hg.): Deutsche Architektur im 20. Jahrhundert, Berlin 2000.
NERDINGER (Hg.) 1999
Nerdinger, Winfried (Hg.): Alvar Aalto. Toward a Human Modernism, Munich/London/New York 1999.
NERDINGER 1996
Nerdinger, Winfried: Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin, 2., erw. u. durchges. Aufl., Berlin 1996.
NEUMEYER 1986
Neumeyer, Fritz: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin 1986.
NEWHOUSE 1998
Newhouse, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998.
NEWHOUSE 2005
Newhouse, Victoria: Art and the power of placement, New York 2005.
NIELSEN (Hg.) 1991
Nielsen, Anne Marie (Hg.): Kunstmuseum Dänemark, Kopenhagen 1991.
NIETHAMMER 2000
Niethammer, Lutz: Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur, Reinbek 2000.
NIKULA 1993a
Nikula, Riitta: Architecture and landscape : the building of Finland, Helsinki 1993.
NIKULA 1993b
Nikula, Riitta: Bebaute Landschaft. Finnlands Architektur im Überblick, Helsinki 1993.
NORBERG-SCHULZ 1996
Norberg-Schulz, Christian: Nightlands – Nordic Building, Cambridge/London 1996.

NORBERG-SCHULZ 1993
Norberg-Schulz, Christian: Skandinavische Architektur. Neue Tendenzen im Bauen der Gegenwart, Stuttgart 1993.
NORBERG-SCHULZ 1986
Norberg-Schulz, Christian: Modern Norwegian Achitecture, Oslo 1986.
NORBERG-SCHULZ 1983
Norberg-Schulz, Christian: Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme, Norsk arkitektur 1914-1940 (Norges kunsthistorie, Bd. 6), Oslo 1983.
NORBERG-SCHULZ 1961
Norberg-Schulz, Christian: Norsk arkitektur gjennom femti år (Byggekunst 3), Oslo 1961.
NORDENFALK 1969
Nordenfalk, Carl: Nationalmuseum, in: Weltstädte der Kunst. Stockholm, Leipzig 1969, S. 10-18.
Nordeuropa Handbuch
Nordeuropa Handbuch, hrsg. v. Edeltraut Felfe, Peter Philipp, Heiner Schönecker u. a., Greifswald 1992. (Architektur und bildende Kunst: Dänemark, S. 91-96; Finnland, S. 141-145; Norwegen, S. 219-222; Schweden, S. 269-272)
Nordisk familjebok
Nordisk familjebok. Konversationslexikon och Realencyklopedi, 38 Bde., Stockholm 1876-1926.
Norges kunsthistorie 1983
Norges kunsthistorie, Bd. 6, Oslo 1983.
NORTH (Hg.) 2002
North, Michael (Hg.): Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert (Aufklärung und Europa, 8), Berlin 2002.
NORTH 1992
North, Michael: Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien 1992.
Norwegen 2003
Norwegen, bear. von Snorre Evensberget [u. a.] (DK-Kunstführer), München 2003.
NYGAARD/KNUDSEN/ZAHLE (Hg.) 1992
Nygaard, Erik/Knudsen, Gøsta/Zahle, Karen [u. a.] (Hg.): Nyt dansk boligbyggeri, Copenhagen 1992.
NYSTRÖM 1996
Nyström, Bengt: Museer i Sverige, Stockholm 1996.
O'DOHERTY 1996
O'Doherty, B.: In der weißen Zelle. Inside the white cube: The Ideology of the Gallery Space, Berlin 1996
O'GORMAN 1987
O'Gorman, James F.: Henry Hobson Richardson. Architectural forms for an American society, Chicago 1987.
OSTERBURG 2000
Osterburg, M.: Eine Architektur für das Museum für werdende Kunst, Wien 2000.
OTTO 1983
Otto, M.: Zur Ikonologie der deutschen Museumsarchitektur zu Beginn des zweiten Kaiserreiches: Bauformen und Bildprogramme der kunst- und kulturgeschichtlichen Museen in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, Mainz 1983.
PAAVILAINEN (Hg.) 1982
Paavilainen, Simo (Hg.): Nordisk klassicism 1910-1930, Helsingfors 1982.
PALLASMAA (Hg.) 2000
Pallasmaa, Juhani (Hg.): Hvitträsk – The Home as a Work of Art, Helsinki/Keuruu 2000.
PALM 1954
Palm, Bertil: Arkitekten Carl Westman 1866-1936, Stockholm 1954.
PANOFSKY 1995
Panofsky, Erwin: Meaning in the visual arts, New York 1955 (Repr. {Nachdr.} Chicago 1995).

PANOFSKY 1992
Panofsky, Erwin: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1992.
PANOFSKY 1978
Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978.
PAPADAKIS (Hg.) 1989
Papadakis, Andreas (Hg.): Dekonstruktivismus. Eine Anthologie, Stuttgart 1989.
PAULSSON 1916
Paulsson, Gregor: Den nye arkitektur, Stockholm 1916.
PAULSSON 1958
Paulsson, Thomas: Scandinavian Architecture, London 1958.
PAULY 1997
Pauly, Daniele: Die Kapelle von Ronchamp, Basel/Berlin 1997.
PEDERSEN 1957
Pedersen, J.: Arkitekten Arne Jacobsen, Kopenhagen 1957.
PEHNT 1983
Pehnt, Wolfgang: Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesem Jahrhundert. Ideen – Bauten – Dokumente, Berlin 1983.
PEHNT 1989
Pehnt, Wolfgang: Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage (kunststück, 3934), Frankfurt am Main 1989.
PELKONEN 2008
Pelkonen, Eeva Liisa: Alvar Aalto. The Geopolitics of Architecture, New Haven/Conn. [u.a.] 2008.
PELKONEN 2006
Pelkonen, Eeva Liisa: Eero Saarinen: shaping the future, New Haven/Conn. [u.a.] 2006.
PESCHKEN 1976
Peschken G: Der Beamtenbürger und sein Museum. Schinkels Altes Museum in Berlin und Sempers Kunsthistorisches Museum in Wien als architektonischer Ausdruck bürgerlicher Kunstideologie, in: Kunst und Unterricht Sonderheft (1976), S. 78-86.
PESCHKEN 2001
Peschken, Goerd: Karl Friedrich Schinkel. Das Architektonische Lehrbuch, München/Berlin 2001.
PETERS 1982
Peters, P. H.: Museumsbauten - Schrittmacher einer neuen Architektur, in: Baumeister 1982, Nr. 10, S. 954.
PETRAS 1987
Petras, R.: Die Bauten der Berliner Museumsinsel. Berlin 1987.
PEVSNER 1998
Pevsner, Nikolaus: Funktion und Form. Die Geschichte der Bauwerke des Westens, Frankfurt a. M. 1998.
PITKÄNEN/SUOMINEN 1977
Pitkänen, M./Suominen, T.: The Finnish Landscape, Espoo 1977.
PLAGEMANN 1967
Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870 (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 3), München 1967.
PLAMPER 1998
Plamper, Andrea: Von der Kulturlandschaft zur Wunschlandschaft : die visuelle Konstruktion von Natur in Museen (Internationale Hochschulschriften, 271), Münster [u. a.] 1998.
PLESSEN (Hg.) 1992
Plessen, Marie-Louise von (Hg.): Die Nation und ihre Museen, Frankfurt am Main/New York 1992.
POCHAT 1986
Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986.
POOLE 1992
Poole, Scott: Die neue finnische Architektur, Stuttgart 1992.

POWER 2000
Power, M.: Superstructure, London 2000.
pr 78
pr 78, KIASMA, Projektilehti – Project Magazine, [Helsinki 1998].
PRAT/RASSEM (Hg.) 1995
Prat, Enrique H./Rassem, Mohammed (Hg.): Kunst und Ethos : Deutungsprobleme der modernen Kunst, Frankfurt a. M./Berlin/Bern u. a. 1995.
PREIß 1993
Preiß, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Bonn 1993.
PREIß/STAMM/ZEHNDER (Hg.) 1990
Preiß, Achim/Stamm, Karl/Zehnder, Frank Günter (Hg.): Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren (Festschrift Hugo Borger), München 1990.
PREZIOSI 1979
Preziosi, Donald: Architecture, Language and Meaning. The Origins of the Built World and its Semiotic Organization (Approaches to Semiotics, 49), Paris/New York 1979.
PRINZ 1970
Prinz, Wolfram: Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien, Berlin 1970.
Progressive Architecture 1993
[KIASMA] Progressive Architecture, September 1993.
Progressive Architecture 1995
Progressive Architecture, Oktober 1995
Projekti Uutiset 1/1998
[KIASMA] Projekti Uutiset, Rakennusalan Ammattilehti, 11. Vuosikerta, No 1/1998, S. 4 ff.
QUETGLAS 2001
Quetglas, Josep: Der gläserne Schrecken. Mies van der Rohes Pavillon in Barcelona, Basel/Bosten/Berlin 2001.
RANDEL 2000
Randel, M.: Wege zum Masterplan, Berlin 2000.
RAU/SCHWERHOFF 2004
Rau, Susanne/Schwerhoff, Gerd: Zur Heuristik einer historischen Analyse öffentlicher Räume, in: Öffentliche Räume in der Frühen Neuzeit, hrsg. von Susanne Rau und Gerd Schwerhoff, Köln [u. a.] 2004, S. 48-52.
RAVE 1960
Rave, Paul Ortwin: Schinkels Museum in Berlin oder die klassische Idee des Museums, in: Museumskunde, Bd. 29, 1960, Heft 1.
REDER 1991
Reder, C.: Neue Sammlungspolitik und Neue Architektur, Wien 1991.
REIßER/WOLF 2003
Reißer, Ulrich/Wolf, Norbert: Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert, Bd. II, Stuttgart 2003.
REUTHER 1978
Reuther, Hans: Die Museumsinsel in Berlin, Frankfurt/Berlin/Wien 1978.
RICHARDSON 2001
Richardson, Vicky: Avantgarde und Tradition : die Architektur des kritischen Regionalismus, Stuttgart 2001.
RICHTER 2000
Richter, Klaus: Prestel-Taschenlexikon Architektur des 20. Jahrhunderts. München [u. a.] 2000.
RICKES 1997
Rickes, P.: Special Planning for Special Spaces, Ann Arbor, Mich. 1997.
RIEGL 1923
Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 2. Aufl., Berlin 1923.
RINGBOM 1987
Ringbom, Sixten: Stone, style and truth. The vogue for national stone in Nordic architecture 1880-1910 (Finska fornminnesföreningens tidskrift, 91), Helsinki 1987.

ROBBINS 1997
Robbins, Edward: Why Architects draw. Interviews with Edward Cullinan, Spencer de Grey, Jorge Silvetti, Renzo Piano, Alvaro Siza, John Young, Itsuko Hasegawa, William Pedersen, Rafael Moneo, Rod Hackney, Peter Rice, Cambridge/Mass. [u. a.] 1997.
ROGERS 1948
Rogers, M. R.: Carl Milles an interpretation of his work, New Haven 1948.
ROJAS/CRESPÁN/TRALLERO 1977
Rojas, Roberto/Crespán, José Luis/Trallero, Manuel: Museen der Welt. Vom Musentempel zum Aktionsraum, Reinbek b. Hamburg 1977.
ROSDAHL 1991
Rosdahl, Johan: Museum midt på dagen: 80er-digtere skriver erindringer i utide, København 1991.
ROSENBLATT 2001
Rosenblatt, Arthur: Building type basics for museums, New York/Weinheim 2001.
[S. 60-67 Kiasma Holl/ Lighting]
ROSENTHAL 2002
Rosenthal, Norman: Jenseits des kulturellen Gedächtnisses. Neue Perspektiven für Museen im beginnenden Jahrhundert, in: Brücken in die Zukunft – Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert (18. Sinclair-Haus-Gespräche), Bad Homburg 2002.
RÜCKERT/KUHRAU (Hg.) 1998
Rückert, Claudia/Kuhrau, Sven (Hg.): »DER DEUTSCHEN KUNST« Die Berliner Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998, Amsterdam/Dresden [u. a.] 1998.
RÄTHZEL 1997
Räthzel, Nora: Gegenbilder. Nationale Identität durch Konstruktion des Anderen, Leverkusen 1997.
SABBAGH 2000
Sabbagh, K.: Power into art (Creating the Tate modern, Bankside), London 2000.
SAFRAN 2002
Safran, Yehuda E.: Steven Holl: Idee und Methode, in: Kat. Baden/Schweiz 2002, S. 72-83.
SANTAKARI 1979
Santakari, Esa: The Medieval Stone Churches of Finland, Helsinki 1979.
SAR:s Dokumentation 11/1991
Arkitektur Tävlingar, SAR:S Dokumentation, Nr 11, 1991 [Stockholm, ModMusA].
SARAJAS-KORTE/LINDSTRÖM 1971
Sarajas-Korte, Salme/Lindström, Aune: Ateneumin taidetta. Helsingissä 1971, Abb. S. 225.
SARNITZ 1992
Sarnitz, A.: Museums-Positionen. Bauten und Projekte. 10 Museen – 10 Positionen, Salzburg 1992.
SCHEICHER 1979
Scheicher, Elisabeth: Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien [u. a.] 1979.
SCHILGEN 1992
Schilgen, Jost: Neue Häuser für die Kunst. Museumsbauten in Deutschland, 2., erw. u. aktualisierte Aufl., Dortmund 1992.
SCHLEE 1965
Schlee, E.: Die Kunstkammer im Jahrhundert der Universitätsgründung, Kiel 1965.
SCHLOSSER 1908
Schlosser, Julius von: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens, Leipzig 1908.
SCHMIDT-HERWIG/WINTER (Hg.) 1992
Schmidt-Herwig, Angelika/Winter, Gerhard (Hg.): Museumsarbeit und Kulturpolitik. Bildungs- und Vermittlungsfragen im Schnittpunkt kultureller Interessen, Frankfurt a. M. 1992.
SCHMIRBER/MAI 1994
Schmirber, Gisela/Mai, Ekkehard (Hg.): Kunst und Manipulation – Die Moderne zwischen Markt und Meinung (Berichte und Studien der Hanns-Seidel-Stiftung e. V., Bd. 68), München 1994.

SCHMÜCKER (Hg.) 2003
Schmücker, Reinold (Hg.): Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst Paderborn 2003.
SCHNEEDER (Hg.) 1999
Schneeder, Uwe M. (Hg.): Museum 2000. Erlebnispark und Bildungsstätte, Köln 1999.
SCHRIEFERS 1999
Schriefers, Thomas: Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen, Hagen 1999
SCHUBERT 1986
Schubert, Hannelore: Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz, Stuttgart 1986.
SEDLMAYR 1996
Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst, Köln 1996.
SEIFFERT 1992
Seiffert, Helmut: Einführung in die Hermeneutik. Die Lehre von der Interpretation in den Fachwissenschaften, Tübingen 1992.
SELING 1952
Seling, Helmut: Die Entstehung des Kunstmuseums als Aufgabe der Architektur, Diss. Freiburg 1952 (Ms).
SELWOOD 2002
Selwood, Sara: What difference do museums make? Producing evidence on the impact of museums, in: critical quarterly, vol. 44, no. 4, 2002, S. 65-81.
SEMPER 1860
Semper, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik, 1. Bd. Frankfurt 1860.
SEROTA 1996
Serota, Nicholas: Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art, London 1996.
SHEEHAN 2002
Sheehan, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München 2002.
SHERMAN 1989
Sherman, Daniel, J.: Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France, Cambridge 1989.
SIECK 1990
Sieck, Frederik: Dansk Møbelkunst, Nutidig dansk møbeldesign, København 1990.
SJÖLUND 2003
Sjölund, Robert: Museiguiden : [550 museer i Sverige], Stockholm 2003.
SLESSOR 2001
Slessor, Catherine: Treppenhäuser, München 2001.
SLESSOR 2000
Slessor, Catherine: Concrete regionalism, London 2000.
Slow space 1998
[KIASMA] Slow space 1998, S. 385.
SONCK 1982
Sonck, Lars: The Arrangement of our Small Towns / Pikkukapunkiemme järjestelystä, in: abacus3 (Yearbook of the Museum of Finnish Architecture), Helsinki 1982.
Space 1998
[KIASMA] Space, 7, monthly – architecture arts design – since 1966, 9807/368, S. 78ff.
STARK (Hg.) 1993
Stark, Ulrike (Hg.): Architekten – Rafael Moneo, Stuttgart 1992.
STARK (Hg.) 1995
Stark, Ulrike (Hg.): Architekten – Steven Holl, Stuttgart 1995.
STECKNER 1994
Steckner, Cornelius: Museen im Zeichen der Französischen Revolution: vom evolutionären zum revolutionären Museum, in: GROTE (Hg.) 1994, S. 817-853.

STEELE 1994
Steele, J.: Museums Builders, London 1994.
STEFFENSEN-BRUCE 1998
Steffensen-Bruce, Ingrid A.: Marble palaces, temples of art: art museums, architecture and American culture, 1890–1930, Cranbury [u. a.] 1998.
STEINER/PIRKER/RITTER (Hg.) 2001
Steiner, Dietmar/Pirker, Sasha/Ritter, Katharina (Hg.): Größere Gegner gesucht. Kulturbauten im Spannungsfeld von Politik - Medien – Architektur = Stronger Opponents Wanted, Basel/Boston/Berlin 2001.
STEINER (Hg.) 1995
Steiner, Dietmar (Hg.): Neues Bauen heute. europäische Architektur der neunziger Jahre (1. Wiener Architektur-Kongreß, 11.-14.11.1993, 2. Wiener Architektur-Kongreß, 4.-6.11.1994), Basel [u.a.] 1995.
STERN 1990
Stern, Robert A. M.: Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart, Stuttgart 1990.
STERNAU 1999
Sternau, S.: Museums: masterpieces of architecture, New York 1999.
STILLER (Hg.) 2000
Stiller, Adolph (Hg.): Finnland : Architektur im 20. Jahrhundert (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Ausstellungszentrum der Wiener Städtischen Allgemeinen Versicherung AG in Wien, 6.12.2000-19.1.2001), Salzburg/München 2000.
STOCK 1995
Stock, Wolfgang Jean: Ateneum in Helsinki, in: Baumeister 2/1995, S. 28-31.
Stockholm 2001
Stockholm, bear. von Kaj Sandell [u. a.] (DK-Kunstführer), München 2001.
STRECKENBACH 1983
Streckenbach, K.: Museumsbauten, in: Berlin und seine Bauten, Bd. 5, Berlin/München 1983, S. 13-37.
STRENGELL/FROSTERUS 1982
Strengell, Gustaf/Frosterus, Sigurd: Architecture: a Challenge to our Opponents, in: abacus3 (Yearbook of the Museum of Finnish Architecture), Helsinki 1982.
SULLIVAN 1991
Sullivan, C.C.: Spanish hat-trick in Stockholm; in: Architectural Record, 1991, Nr. 1132, S. 4.
svenska Museer 3/1994
svenska Museer 3/1994, S. 14f, S. 23.
Svenskt biografiskt Handlexikon 1906
Hofberg, Herman: Svenskt biografiskt Handlexikon, 2 Bde., (Neuauflage von Frithiof Heurlin, Viktor Millqvist, Olof Rubenson), Stockholm 1906.
SØRENSEN/BÆKGAARD (Hg.) 2004
Sørensen, Jens Erik/Bækgaard, Bjarne (Hg.): ARoS Aarhus Kunstmuseum. ARoS – The Building, Aarhus 2004.
SØRENSEN/STRÅTH (Hg.) 1997
Sørensen, Ø./Stråth, B. (Hg.): The Cultural Construction of Norden, Oslo 1997.
Tate 1998
tate, the art Magazine/ issue 16/ Winter 1998, S. 7.
TAUSS 1998
Tauss, Susanne: »…daß die Räuberei das alleradeligste Exercitium ist …« – Kunstschätze als Beute im Dreißigjährigen Krieg, in: Kat. Münster 1998, Textbd. II: Kunst und Kultur, Kapitel XI., S. 281-288.
THAU/VINDUM 2002
Thau, Carsten/Vindum, Kjeld: Arne Jacobsen, Copenhagen 2002.
The Architectural Review 1998
1218 The Architectural Review August 1998, Modern Institutions, S. 46ff.
The New York Times 1995
The New York Times, 18. August 1995.

The Studio 6/1896
The Artistic Movement in Finland, in: The Studio (an illustrated Magazine of Fine and Applied Art), Vol. 6, London 1896.
THIEL-SILING (Hg.) 1998
Thiel-Siling, Sabine (Hg.): Architektur! Das 20. Jahrhundert, München/London/New York 1998.
TIKKANEN 1906
Tikkanen, J.J.: Gesellius, Lindgren und Saarinen, (Schweizerische Bauzeitung, No. 1) Zürich 1906.
Topos - European Landscape Magazine 2002
Landschaftsarchitektur in Skandinavien : Projekte aus Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Island = Landscape architecture in Scandinavia : projects from Denmark, Sweden, Norway, Finland and Iceland, hrsg. v. Topos - European Landscape Magazine, München [u. a.] 2002.
TRULOVE 2000
Trulove, J. G.: Designing the new museum, building a destination, Gloucester, Mass. 2000.
TÜMPEL 1986
Tümpel, Christian: Rembrandt. Mythos und Methode, Antwerpen 1986.
UIMONEN 2003
Uimonen, Anu: Suuresta kurpitsasta tuli kansan suosikki, in: Helsingin sanomat, Torstaina 6. Marraskuuta 2003, kultturi, c 7.
VANDENBERG/BRAWNE 1999
Vandenberg, M./Brawne, M.: Twentieth-century museums I., London 1999.
VENTURI/SCOTT BROWN/IZENOUR 2001
Venturi, Robert/Scott Brown, Denise/Izenour, Steven: Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt (Bauwelt Fundamente, 53), hrsg. von Ulrich Conrads und Peter Neitzke, 2. Aufl., Basel/Boston/Berlin 2001.
VENTURI 1978
Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur (Bauwelt Fundamente, 50), Braunschweig 1978 (amerik. Originalausgabe New York 1966).
VIEREGG (Hg.) 1996
Vieregg, Hildegard (Hg.): Museen in Skandinavien. Dänemark – Finnland – Norwegen – Schweden (Museumskompass Europa, Länderbd. 5), München 1996.
Viser på KUNST 3/1998
Viser på KUNST, Nr 3 1998, Tidsskrift for norske Kunstforeninger, S. 19ff.
VOLK 1981
Volk, Waltraud: Karl Friedrich Schinkel. Berlin 1981.
WEDEBRUNN 1998
Wedebrunn, Ola: Modern movement Scandinavia: vision and reality, Aarhus 1998.
WEDHORN 1995
Wedhorn, Lothar: Finland in Europa : Geschichte und Bauschaffen, Berlin 1995.
Werk, Bauen + Wohnen 78/1997
Zwischen medialer und wirklicher Präsenz, in: Werk, Bauen + Wohnen, 7/8 1997/ 78, 1997.
WESTHOLM 1950
Westholm, A.: Milles, Stockholm 1950.
WEYH 2006
Weyh, Henrike: Norden und Dänemark als Bilder nationaler Selbstdarstellung im dänischen Landschaftsgarten, Frankfurt am Main [u. a.] 2006.
WICKBERG 1959
Wickberg, N. E.: Byggnadskonst i Finland, Helsingfors 1959.
WIGLEY 1994
Wigley, Mark: Architektur und Dekonstruktion: Derridas Phantom, Basel/Boston/Berlin 1994.
WILLERT 2002
Willert, Barbara: Die Museumsgebäude von Rafael Moneo (1980–2000), Diss. Heidelberg/Mannheim 2002. [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/volltexte/2004/4793/index.html]

WILLOCH 1981
Willoch, Sigurd: Bygningens historie; in: Nasjonalgalleriet. Ved bygningens 100-års jubileum. 11. desember 1981, S. 3-8.
WILLOCH 1967
Willoch, Sigurd: Nasjonalgalleriets venner. Kunst i femti år, Oslo 1967.
WILLOCH 1937
Willoch, Sigurd: Nasjonalgalleriet gjennem hundre år, Oslo 1937.
WILSON 1992
Wilson, David: Das British Museum – ein Universalmuseum, in: PLESSEN (Hg.) 1992, S. 108-116.
WINGLER (Hg.) 1997
Wingler, Hans M. (Hg.): Bauhausbauten Dessau. Walter Gropius, 2., unveränd. Aufl., Berlin 1997.
WRIGHT 1997
Wright, Frank Lloyd: Schriften und Bauten, Berlin 1997.
WÖLFFLIN 1915
Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1915.
WÖRNER 1999
Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung, Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900, Münster [u. a.] 1999.
Yliopisto 6/1998
Yliopisto 6/98, S. 64f.
ZAHLE 1991
Zahle, J.: Opstillingen af Den kgl. Afstøbningssamling (Kunstmuseets Årsskrift 1991), København 1991, S. 5-15.
ZEIGER 2006
Zeiger, Mimi: Museen heute. Neue Häuser für die Kunst (=New museums : contemporary museum architecture around the world), München 2006.
ZEITLER 1990
Zeitler, Rudolf: Skandinavische Kunst um 1900, Leipzig 1990.
ZEITLER 1985
Zeitler, R.: Schweden. Kunstdenkmäler und Museen, Stuttgart 1985.
ZERNACK 1997
Zernack, Julia: Nordenschwärmerei und Germanenbegeisterung im Kaiserreich, in: Henningsen, Bernd/Klein, Janine/Müssener, Helmut u. a. (Hg.): Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland, 1800 bis 1914, Berlin 1997, S. 71-78.
ZILS (Hg.) 2000
Zils, Michael (Hg.): Museums of the World, 7. erweiterte Aufl., München 2000.

Verzeichnis der nordischen Kunstmuseen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert
(Auswahl)

Das Verzeichnis enthält alle nordischen Kunstmuseen, die in der vorliegenden Arbeit genannt werden. Sie sind chronologisch nach dem Jahr der Eröffnung geordnet, da diese Jahreszahl die einzige relativ verbindliche Konstante in den Veröffentlichungen ist. Darüber hinaus wurde, trotz der voneinander abweichenden Angaben, nicht darauf verzichtet im weitesten Sinne einen Realisierungszeitraum anzugeben. Dieser Zeitraum ergab sich aus dem ersten und letzten in der Literatur angegebenen Datum. Neben dem Museumsnamen, den Ortsangaben, den Namen der Architekten werden (wenn bekannt) weitere Informationen über das Gründungsjahr, zum Wettbewerb, zu den Planungs- und Bauphasen und zu den Erweiterungen aufgeführt.

Die Rubrik »Kulturelle Ereignisse in den nordischen Ländern« schildert jene Ereignisse aus der Historie der nordischen Länder, welche von spezifischer Bedeutung für die nationalen Kulturentwicklungen in Nordeuropa waren. Die Rubrik »Architektur- und kunsthistorische Ereignisse« listet schlaglichtartig Veröffentlichungen auf, die von allgemeinem Interesse für die europäische und internationale Kultur und Architektur sind. Sie nimmt Bezug auf grundlegende Episoden der Architekturentwicklung und umfasst eine Auswahl wichtiger Gebäude, die einerseits wegen ihres allgemeinen Stellenwertes in der Architekturgeschichte, andererseits aber auch wegen des Einflusses auf die nordischen Architekten angeführt werden müssen.

In dem Verzeichnis werden die nordischen Kunstmuseen mit den international entstandenen Kunstmuseen, Kultur- und Architekturereignissen in Beziehung gesetzt, die Querverbindungen und Überschneidungen verdeutlichen. Die Tabelle bietet dabei ein informatives Gerüst, eine wissenschaftliche Grundlage, die einerseits objektivierend, andererseits ergänzend ausgewertet werden kann und so neue mögliche Forschungsgegenstände eröffnet.

Jahr	Kulturelle Ereignisse in den nordischen Ländern	Kunstmuseumsbauten in Skandinavien und Finnland	Kunstmuseumsbauten im übrigen Europa	Kunstmuseumsbauten in Amerika und den übrigen Kontinenten	Architektur- und kunsthistorische Ereignisse
1710					Porzellan-manufaktur Meißen gegr.
1726	RÖRSTRAND gegr. seit 1755 Königlich Dänische Porzellanfabrik				
					KLASSIZISMUS 1750–1840
1759			*British Museum* London (Großbritannien) 1753 gegr. 1823–1848 ROBERT SMIRKE Erweiterung 2000 NORMAN FOSTER		
1763			*Villa Albani* Rom (Italien) 1755–1763 CARLO MARCHIONNI		
1764					Johann Joachim WINCKELMANN, Geschichte der Kunst des Altertums
1779			*Museum Fridericianum* Kassel (Deutschland) 1769–1779 SIMON LOUIS DU RY		

1781				Immanuel KANT, Kritik der reinen Vernunft
1786			*Museo Pio-Clementino* Vatikan (Italien) 1773–1786	
1793			*Musée du Louvre* Paris (Frankreich) 1793 gegr. Erweiterungen 1989, 1993	
1794		*Konglig Museum* Stockholm (Schweden) 1792 gegr.		
1798				Friedrich GILLY, Entwurf für das Berliner Schauspielhaus
1799			*Musée des Beaux-Arts* Dijon (Frankreich)	
1801			*Musées Royaux des Beaux-Arts* Brüssel (Belgien)	
1807		*Nationalmuseet* Kopenhagen (Dänemark)		
1808				Johann Wolfgang von GOETHE, Faust (I)
1809	Schweden verliert Finnland an Russland			
1814	Dänemark verliert Norwegen an Schweden			
1817			*Dulwich College Picture Gallery* London (Großbritannien) SIR JOHN SOANE	
1819			*Museo del Prado* Madrid (Spanien) 1785–1808 J. DE VILLANUEVA 1818–1819 ANTONIO LÓPEZ AGUADO Erweiterung 2007	
1822				Jean-François CHAMPOLLION veröffentlichte ein vollständiges System zur Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen
1824				Ludwig van BEETHOVEN, 9. Symphonie Karl Friedrich SCHINKEL, Schauspielhaus am Gendarmenmark, Berlin (1818–1824)

1825				SCHINKEL, Bauakademie, Berlin
1830			*Glyptothek* München (Deutschland) LEO VON KLENZE 1816–1830 *Altes Museum* (bis 1845 *Königliches Museum*) Berlin (Deutschland) KARL FRIEDRICH SCHINKEL 1825–1828	
1835	finn. Epos *Kalevala* erscheint			
1836			*Alte Pinakothek* München (Deutschland) LEO VON KLENZE 1826–1836	
1838			*National Gallery* London (Großbritanien) 1824 gegr. 1833 WILLIAM WILKINS Erweiterung 1991	
1840				HISTORISMUS 1840–1900
1843			*Museum der bildenden Künste* (heute *Alte Staatsgalerie*) Stuttgart (Deutschland) GOTTLOB GEORG VON BARTH 1881–1888 ALBERT VON BOKS Erweiterungen 1984, 2002	
1845	Svenska Slöjdföreningen in Stockholm gegr.			
1848		*Thorvaldsens Museum* Kopenhagen (Dänemark) MICHAEL GOTTLIEB BINDESBØLL 1839–1848		
1851				Weltausstellung, London Joseph PAXTON, Christal Palace
1852			*Uffizien* Florenz (Italien) 1560 von G. VASARI begonnen, nach 1580–1588 von B. BUONTALENTI ausgebaut	

			Eremitage Sankt Petersburg (Russland) 1764 gegr. Alte Eremitage 1775 J. B. VALLIN 1783–1784 J. M. VELTEN Neue Eremitage Государственный Эрмитаж 1839–1851/2 WASSILI PETROWITSCH STASSOW, JEFIMOW, LEO VON KLENZE	
1853			*Neue Pinakothek* München (Deutschland) FRIEDRICH VON GÄRTNER AUGUST VON VOIT Neubau 1981	
1855			*Neues Museum* Berlin (Deutschland) FRIEDRICH AUGUST STÜLER 1843–1855 *Neues Museum* (heute *Gemäldegalerie* *Alte Meister*) Dresden (Deutschland) GOTTFRIED SEMPER 1847–1855	Weltausstellung, Paris
1862				Weltausstellung, London
1864			*Museum für* *Industrie und* *Gewerbe* (heute MAK) Wien (Österreich) 1864 gegr.	
1866		*Nationalmuseum* Stockholm (Schweden) FRIEDRICH AUGUST STÜLER 1848–1866		
1873	ARABIA gegr.			
1874				Erste gemeinsame Impressionisten- Ausstellung, Paris
1876		*Museum für* *Angewandte Kunst* Oslo (Norwegen)	*Nationalgalerie* (Alte Nationalgalerie) Berlin (Deutschland) FRIEDRICH AUGUST STÜLER, JOHANN HEINRICH STRACK 1866–1876	

1878			*Musée des Monuments Francais* Paris (Frankreich) JACQUES CARLU, LOUIS BOILEAU, LEON AZEMA	
1880				Schule von Chicago 1880–1900 »form follows function«
1881			*Kunstgewerbe-museum* (heute *Martin-Gropius-Bau*) Berlin (Deutschland) *Kunsthistorisches Museum* Wien (Österreich) 1872–1881	
1882		*Nasjonalgalleriet* (Staatliches Kunstmuseum) Oslo (Norwegen) HEINRICH ERNST SCHIRMER ADOLF SCHIRMER gegr. 1837 1879–1881		
1883	erste Keramik von THORVALD BINDESBØLL			
1885		*Nationalhistorisches Museum* Frederiksborg	*Rijksmuseum Amsterdam* Amsterdam (Niederlande) Wettbewerb 1863 PIERRE CUYPERS Baubeginn 1876	
1887		*Ateneumin taidemuseo* (Kunstmuseum Ateneum) Helsinki (Finnland) 2 Wettbewerbe 1883, 1884 THEODOR HÖIJER 1884–1887		
1888	Ausstellung für Industrie und Kunst in Kopenhagen			Charles BARRY, A. W. PUGIN, House of Parliament, London (1840–1888)
1889				Weltausstellung, Paris Gustave EIFFEL, Eiffelturm, Paris Charles DUTERT, Victor CONTAMIN, Galérie des machines
1890				JUGENDSTIL 1890–1910
1891		*Skansen* Stockholm/ Djurgården (Schweden) ARTUR HAZELIUS		

1893				Zeitschrift *The Studio* und *Jugend* (1896) erscheinen
1894				Paul WALLOT, Reichstagsgebäude, Berlin (1884–1894)
1895		*Gamle Glyptotek* Valby (Dänemark) VILHELM DAHLERUP 1882–1895	*Stedelijk Museum* Amsterdam (Niederlande) A. W. WEISMAN	
1896		*Statens Museum for Kunst* Kopenhagen (Dänemark) Wettbewerb 1885–1886 VILHELM DAHLERUP, GEORG E. W. MØLLER		Ersten Olympischen Spiele der Neuzeit, Athen
1897	Ausstellung für Industrie und Kunst in Stockholm CARL LARSSONS Buch *Ett hem* erscheint	*Ny Carlsberg Glyptotek* Kopenhagen (Dänemark) VILHELM DAHLERUP 1888–1897 Erweiterungen 1906, 1996	*Tate Gallery/ Tate Britain* London (Großbritannien) 1988/Tate Liverpool 1993/Tate St Ives 2000/Tate Modern Bankside Power Station Umbau: Herzog & de Meuron, Kienast Vogt Partner	
1898	Künstler GUNNAR WENNERBERG bei Kosta		*Schweizerischer Landesmuseum* Zürich (Schweiz) GUSTAV GULL 1890 gegr. *Nordböhmische Museum* Reichenberg/Liberec (Tschechien)	
1899			*Bayerisches Nationalmuseum* München (Deutschland) 1855 gegr. GABRIEL VON SEIDL 1894–1899	
1900	dän. Ansatz zwar avantgardistisch und international, aber zugleich auch weltabgewandt und biedermeierlich, aufgeklärt und romantisch verklärt bis heute Image: handgewebtes, erdige Farben, robuste Holzmöbel			Weltausstellung, Paris FUNKTIONALISMUS NEOKLASSIZISMUS
1901				Thomas MANN, Buddenbrooks
1904	GEORG JENSEN eröffnet Laden in Kopenhagen		*Kaiser-Friedrich-Museum* (seit 1956 *Bode-Museum*) Berlin (Deutschland) ERNST VON IHNE 1896–1904	

			Sanierung 1997–2006 HEINZ TESAR, CHRISTOPH FISCHER		
1905	Norwegen wird unabhängig				Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff gründen die expressionistische Künstlergruppe »Brücke«
1907	Landsforeningen Dansk Kunsthåndvaerk gegr. Svenska Slöjdföreningen- ältester Kunstgewerbe-verband der Welt übernahm Programm des Dt. Werkbundes • Streben nach Einfachheit / Rückgriff auf ethnografische Formenwelt • Einflüsse des neuen dt. Designs / zeitgemäße, maschinengerechte Ästhetik	*Nordiska museet* (1873 Skandinavisk-Etnografiska samlingen) Stockholm (Schweden) Wettbewerb 1883 ISAK GUSTAF CLASON 1891–1907			Deutscher Werkbund gegr. Picasso, erstes kubistische Bild. Le Demoiselles d'Avignon
1909	Wohn-Ausstellung in Stockholm				Filippo Tommaso MARINETTIs avantgardistisches Manifest »Le Futurisme« erscheint FUTURISMUS
1910	finn. Verband Ornamo gegr.				EXPRESSIONISMUS
1911				Kubistische Ausstellung in Paris Wassily Kandinsky, Franz Marc gründen die Künstlergruppe »Der Blaue Reiter «/ weitere Mitglieder waren u. a. August Macke, Gabriele Münter, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky, Alfred Kubin Roald Amundsen erreicht als Erster den Südpol	
1912	Olympische Spiele in Stockholm	*Suomen kansallismuseo* (Finnlands Nationalmuseum) Helsinki (Finnland) Planungsbeginn 1887–1900 Wettbewerb 1901–1902 HERMAN GESELLIUS, ARMAS LINDGREN, ELIEL SAARINEN 1905–1912			AMSTERDAMER SCHULE
1914	Dänemark, Norwegen und Schweden im 1. Weltkrieg neutral Baltische Ausstellung in Malmö (Ende des Jugendstils) Ausstellung mit Arbeitermöbeln in	*Röhsska Museet* Göteborg (Schweden) Wettbewerb CARL WESTMAN 1912–1914			Ausbruch des Ersten Weltkrieges Walter GROPIUS, Faguswerke, Alfeld/Leine (1910–1914)

	Stockholm dän. Zeitschrift *Skønvirke* erscheint		
1915		*Faaborg Museum* Faaborg (Dänemark) CARL PETERSEN 1912–1915	Albert Einstein, Allgemeine Relativitätstheorie
1916	Künstler SIMON GATE und EDWARD HALD bei ORREFORS	*Liljevalchs Konsthall* Stockholm (Schweden) Wettbewerb CARL BERGSTEN 1913–1916	
1917	Finnland wird unabhängig Hemutställningen in Stockholm		DE STIJL
1918	finn. Bürgerkrieg		KONSTRUKTIVISMUS Ende des Ersten Weltkrieges
1919	GREGOR PAULSSONs Buch *Vackrare vardagsvara* (Schönere Alltagswaren) erscheint		Gründungsmanifest des Bauhaus
1920	1920er - erste innovative Wohnkonzepte werden entwickelt, die der natürlichen Umgebung angepasst waren - der dänische Architekt Arne Jacobsen gewinnt mit dem »Haus der Zukunft« einen Designwettbewerb		
1921	allgemeines Wahlrecht in Schweden eingeführt		Erich MENDELSOHN, Einsteinturm auf dem Telegrafenberg, Potsdam
1922			INTERNATIONALER STIL
1924	KAARE KLINT gründet Möbelschule in Kopenhagen	Bergen Kunstmuseum / *Rasmus Meyers samlinger* OLE LANDMARK 1919–1924	Gerrit RIETVELD, Haus Schröder, Utrecht
1925			*Exposition des Arts Décoratifs* in Paris
1926	*Kritisk Revy* erscheint PH-Lampen		Walter GROPIUS, Bauhaus, Dessau (1925–1926)
1927	1. Ausstellung und Möbelwettbewerb der Tischlergilde Kopenhagen Holzexperimente ALVAR AALTOs Ausstellung *Swedish Contemporary Decorative Arts* in New York		Charles Lindbergh überquert den Atlantik

1928	NORA GULBRANDSEN künstl. Leitung bei Porsgrund Gunnar ASPLUND, Stadtbibliothek, Stockholm (1920-1928)	*Skagens Museum* Skagen (Dänemark) gegr. 1908 ULRIK PLESNER 1926–1928			CIAM = Congrès Internationaux d'Architecture Moderne Bertolt BRECHT, Kurt WEIL, Dreigroschenoper
1929	Architekturausstellung in Kopenhagen sozialdemokratische Regierung in Dänemark 1932 in Schweden 1935 in Norwegen 1937 in Finnland	*Värmlands Museum* Karlstad (Schweden) CYRILLUS JOHANSSON 1926–1929 Erweiterung 1997–1998		*MoMA The Museum of Modern Art* New York (USA) 1929 gegr. seit 1939 im Zentrum von Manhattan Erweiterungen 1950er-/60er-Jahre Philip Johnson 1984 Cesar Pelli Umbau 2002-2004 YOSHIO TANIGUCHI	Weltwirtschaftskrise beginnt • dämpfen Zukunftsoptimismus und Experimentierfreude • schärfen soziales Bewusstsein Ludwig MIES VAN DE ROHE, Deutscher Pavillon, Barcelona
1930	1930er Sweden-the Middle Way (Buch von M. Childs) jahrzehntelang das Idealbild liberaler US-Amerikaner von einem sozialen Staatswesen Untenehmen nehmen „kühles Nutzdesign" in ihr Programm auf • drastische Demonstration funktionalistischer Bauhausideale • sachliche Linie gebogene, dynamische Linie in Möbeldesign eingeführt • Abkehr vom strikten Bauhaus-Geometrie • Rückbesinnung auf das natürliche, leicht verfügbare Material gingen Hand in Hand neues kantenloses Design				
1930	Marsch der Rechten auf Helsinki *Stockholmsutställningen* von GUNNAR ASPLUND und GREGOR PAULSSON Manifest *acceptere!*	*Trondheim Kunstmuseum* Trondheim (Norwegen) PETTER DANIEL HOFFLUND	*Pergamonmuseum* Berlin (Deutschland) ALFRED MESSEL LUDWIG HOFFMANN 1910–1930		
1931	*Paimio*-Sessel von ALVAR AALTO KAI BOJESEN gründet Galerie Den Permanente in Kopenhagen Bakelittelefon von Jean Heiberg Vase *Perlenfischer* von VICKE LINDSTRAND für Orrefors				RATIONALISMUS
1932	*Nordic Building Conference* Künstler-Studio bei Arabia ELIEL SAARINEN wird Direktor der Cranbrook Academy, USA Gläser *Bölgeblick* von AINO AALTO Per Albin Hansson wird Ministerpräsident in				

	Schweden: Programm *Volkshem*				
1933	Ausstellung im Kaufhaus Fortnum&Mason (London) von ALVAR AALTO *Safari*-Stuhl von KAARE KLINT Ausstellung von ALVAR AALTO in London				CHARTA VON ATHEN V. Triennale, Mailand Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland
1934	Stuhl *Eva* von BRUNO MATHSSON				
1935	Artek gegründet				
1936	*Savoy*-Vase von ALVAR AALTO				Spanischer Bürgerkrieg 1936–1939
1937	„*Swedisch Modern*“ von JOSEF FRANK für Svenskt Tenn auf der Weltausstellung, Paris finnischer Pavillon von Aalto für die Weltausstellung				Weltausstellung, Paris Pablo PICASSO, Guernica
1938	Alvar Aalto Ausstellung im MOMA, New York		*Kröller-Müller Museum* Otterlo (Niederlande) HENRY VAN DE VELDE Auftrag: 1919 1. Bauphase 1921–1922 2. Bauphase 1937–1938 Erweiterung 1972–1977 WIM G. QUIST		
1939	Skandinavische Pavillons finden auf der Weltausstellung in New York große Beachtung (finnischer Pavillon für *World's Fair* New York)	*Zornmuseet* Mora (Schweden) RAGNAR ÖSTBERG		*Museum of Modern Art* New York (USA) PHILIP GOODWIN, EDWARD DURRELL STONE Erweiterung ab 1997	Weltausstellung, New York Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, 1939–1945 Frank Lloyd WRIGHT, Haus Fallingwater, Allegheny Mountains (1935–1937)
1940	1940er schwedisches Modell des für alle sorgenden Wohlfahrtstaates egalitäres Prinzip verlangt „demokratisches Design“ • Zweckmäßigkeit und Klarheit gewann die Oberhand • Sozialisierung des aufgeklärten Geschmacks schien unaufhaltsam • sozial denkende, verantwortungsbewusste Designer • die Sozialdemokratie adoptierte den Funktionalismus als fortschrittliche, politisch korrekte Ästhetik Dänemark und Norwegen von Deutschen besetzt				Ausstellung *Organic Design* im MOMA, New York
1944	Ausstellung *Wir leben in der Freiluftstadt* in Malmö				
1945	*Teak*-Sessel von FINN JUHL				Ende des Zweiten Weltkrieges

1946	• Ausbau des schwedischen Wohlfahrtsstaats • Designkonferenz skandinavischer Länder in Kopenhagen • AALTO lehrt am Massachusetts Institute of Technology (bis 1948) • Ausstellung *Modern Swedish and Danish Decorative Arts* in New York • *Kantarelli*-Vasen von TAPIO WIRKKALA • KAJ FRANCK bei Arabia			
1947		*Vigeland-museet og Vigelandsparken* Oslo (Norwegen) LORENTZ REE GUSTAV VIGELAND 1921–1943		
1948	STIG LINDBERG Goldmedaille auf der Triennale, Mailand ASTRID SAMPE organisiert Ausstellung *Textil Bilderbok* in New York			
1949	Der *Runde Stuhl* von HANS J. WEGNER *Volvo 92* von SIXTEN SASON *Kilta*-Geschirr von KAJ FRANK		*Museum for Jackson Pollock* The Springs, Long Island (USA) PETER BLAKE	Philip Johnson, Glass House, New Canaan
1950	1950er = Goldene Jahre eines nicht enden wollenden Aufschwungs Methapher für Modernität • gebogenes Sperrholz • kein Möbelherstelle verzichtete auf einen zeitgemäßen „Formstuhl“ • Ikone des modernen skand. Design: Ameise von Arne Jakobsen/ Dänemark Skandinavier stehen auf der Triennale von Mailand im Vordergrund Design in Scandinavia in Nordamerika -> Scandinavian Design wird in USA als kultivierter American Way of Live adoptiert (gehobene Mittelklasse im Suburbias) „Finnische Industriekunst und Neue Form aus Dänemark“ in Deutschland			
1950	SIGVARD BERNADOTTE gründet 1. skand. Studio für Industriedesign KAJ FRANK bei Nuutajärvi ARNE JON JUTREM bei Hadeland			BRUTALISMUS
1951	auf der *Triennale* in Mailand stehen die Skandinavier erstmals im Vordergrund Sperrholzschale von TAPIO WIRKKALA			
1952	Gründung des Nordischen Rates Stuhl *Myren* von ARNE JACOBSEN Schranksystem *Boligens Byggeskabe* von BØRGE MOGENSEN und GRETHE MEYER *Lunning*-Preis vergeben (bis 1972)			

1953	Ausstellung *Scandinavia at Table* in London Besteck *Servus* von SIGURD PERSSON für Kooperativa Förbundet TIAS ECKHOFF bei **Porsgrund** Dag Hammarskjöld wird Generalsekretär der UNO		*Yale University Art Gallery* New Haven, Connecticut (USA) LOUIS I. KAHN	
1954	Wanderausstellung *Design in Scandinavia* in Nordamerika Fischschale von HENNING KOPPEL Hocker mit Fächerbeinen von ALVAR AALTO VUOKKO NURMESNIEMI Chefdesigner bei **Marimekko** gemeinsamer skand. Arbeitsmarkt			Le CORBUSIER, Wallfahrtskapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamps (1950/1–1954/5)
1955	Ausstellung *H 55* in Helsingborg Bau der Vorstadtsiedlung Vällingby bei Stockholm			
1956	Glaskollektion *i-line* von TIMO SARPANEVA für **Iittala** *Volvo*-Limousine *121 Amazone*, auch als Kombi *Ericofon* von **Ericsson** Wanderausstellung *Finnische Industriekunst und Neue Form aus Dänemark* in Deutschland Lego-Vertrieb in Deutschland Film *Das siebente Siegel* von INGMAR BERGMANN			
1957	*Compasso d'oro* für KAJ FRANCK Stuhl aus Stahl und Korb von POUL KJAERHOLM (großer Preis der Triennale) *Kegel*-Sessel von VERNER PANTON emallierte Kaffeekanne aus Metall von ANTTI NURMESNIEMI Geschirr *Liekki* von ULLA PROKOPÉ für Arabia INGEBORG LUNDINS Vase *Apel* für Orrefors			Interbau in Berlin (Hansa-Viertel)
1958	*Spanischer Stuhl* von BØRGE MOGENSEN Sessel *Aegget* (Ei) und *Svanen* (Schwan) von ARNE JACOBSEN Hängelampe *Zapfen* von POUL HENNINGSEN Ausstellung *Formes Scandinaves in Paris*	*Louisiana Museum for Moderne Kunst* Humlebæk (Dänemark) JØRGEN BO VILHELM WOHLERT Erweiterungen seit 1959		IX. CIAM Kongreß in Otterlo Jørn UTZON Auftrag für den Bau der Oper von Sydney Ludwig MIES VAN DER ROHE, Seagram Building, New York (1954–1958) der „informellen" Malerei und Skulptur der 50er-Jahre folgen Ideen zu einer „informellen" Architektur
1959	Ende der 50er-Jahre Skandinavien verliert seine Vormachtstellung im Design			

1959	Geschirr für SAS von SIGURD PERSSON Ausstellung von TIMO SARPANEVA in Südamerika		*Solomon R. Guggenheim Museum* New York gegr. 1939 Auftragsvergabe 1943 FRANK LLOYD WRIGHT 1956–1959 Erweiterung 1992 *National Museum of Western Art* Tokyo (Japan) LE CORBUSIER	Ende der 50er-Jahre beginnt in den USA ein Umbruch: die großen deutschen Architekten treten von ihren Lehrämtern zurück (Breuer, Gropius, Hilberseimer, Mies van der Rohe, Wachsmann)
1960	1960er traditionsreiche Organisationen lösen sich auf Kunsthandwerker und Designer gehen getrennte Wege Liebe der Amerikaner zu Skandinavien kühlte ab			POSTMODERNE STRUKTURALISMUS METABOLISTEN
1960			*Triennale*, Mailand World Design Conference in Tokyo – "*Metabolismus*" LOUIS I. KAHN: "Ordnung ist" R. GIESELMANN/ O. M. UNGERS: Manifest „Zu einer neuen Architektur" W. RUHNAU/ Y. KLEIN: "Luftarchitektur", Leichtbau Konstruktionen, flüssige u. gasförmige Stoffe CONSTANT: „neue Babylon", es entstehen mechanisierte technoide Umwelten	
1961	Marimekko-Modenschau in den USA Ausstellung *Finlandia*, Zürich	*Gallen-Kallelan Museo »Tarvaspää«* (Finnland) AKSELI GALLEN-KALLELA 1911–1913		Errichtung der Berliner Mauer
1963	Sessel *Ball* von EERO AARNIO Schaumstoffsessel von AAGAARD ANDERSEN AALTO Präsident der Finnischen Akademie Eero SAARINEN, TWA (Trans World Airlines)-Terminal des JFK International Airport New York (1956-1963)	*Munch-museet* Oslo (Norwegen) Wettbewerb 1953-54 GUNNAR FOUGNER, EINAR MYKLEBUST 1960–1963 *Lillehammer Kunstmuseum* Lillehammer (Norwegen) ERLING VIKSJØS Erweiterung 1994 *Östasiatiska Museet* Stockholm (Schweden)		
1965	Kofferradio *Beolit* von JACOB JENSEN schwed. „Millionenprogramm" für Wohnbau 1. dänischer ID-Preis vergeben 1. Ikea-Möbelhaus in Stockholm		*Philip Johnson Painting Gallery* New Canaan/ Connecticut (USA) PHILIP JOHNSON	Hans SCHAROUN, Philharmonie, Berlin (1960–1963)

1966			*Kunsthalle* Bielefeld (Deutschland) PHILIP JOHNSON *(Museum of)* *Modern Art Oxford* Oxford (Großbritanien) gegr. 1965		Chinesische Kulturrevolution, 1966–1969
1967		(Carl) *Millesgården* Stockholm (Schweden) CARL M. BENGTSSON, EVERT MILLES Bauphasen 1908, 1911–1913, 1920er, 1931–1950			
1968	Ausstellung *Visiona O* von VERNER PANTON auf der Möbelmesse Köln Innovator-Design gegr. letzte Ausstellung nur für Kunsthandwerk in Australien		*Neue Nationalgalerie* Berlin (Deutschland) LUDWIG MIES VAN DER ROHE 1962–1968		
1969	Olof Palme wird schwed. Ministerpräsident		Kunsthalle Rostock (Deutschland)		Woodstock, Pop-Festival Weil ARMSTRONG, Edwin ALDRIN, 1. Menschen auf dem Mond
1970	1970er Epoche des Ölschocks, der Irritation und der Neubesinnung führte Skandinaviens klassische Kunstindustrie in eine Identitätskrise - Ikea – weltgrößter Möbelkonzern Image des skandinavischen Designs entspricht in etwa der skand. Politik – korrekt und zuverlässig Minderheitendesign „made in Sweden“ beruhte auf der Anwendung ergonomischer Methoden • Ergonomie(human factor) • kinderfreundlich • friedensbewegt • ökologisch • sozial verträglich				
1970	Kompan-*Federwippe*			*Philip Johnson Sculpture Gallery* New Canaan/ Connecticut (USA) PHILIP JOHNSON	HIGH-TECH
1971	Fusionswelle in schwed. Glasindustrie norw. Ölproduktion beginnt *Volvo P 1800*				
1972	*d-line* von KNUD HOLSCHER	*Nordjyllands Kunstmuseum* Aalborg (Dänemark) 1. Wettbewerb: 1937 2. Wettbewerb: 1957 ELISSA & ALVAR AALTO, JEAN JACQUES BARUËL Planung 1963–1966 1968–1972		*Kimbell Art Museum* Fort Worth, Texas (USA) 1966–1972 LOUIS I. KAHN	Robert VENTURI, Denise Scott BROWN, Steven IZENOUR, Learning from Las Vegas

				Metropolitan Museum of Art New York (USA) 1970 gegr. KEVIN ROCHE, JOHN DINKELOO AND ASSOCIATES Nordflügel 1967–1979	
1973	*Triennale*, Mailand, skand. Länder zeigen Lebensraum von Stadtkindern Film *Szenen einer Ehe* von INGMAR BERGMANN Dänemark in der EU	*Alvar Aalto –museo* Jyväskylä (Finnland) ALVAR AALTO gegr. 1966 1971–1973			*Triennale*, Mailand
1974	*Ideal*-Messer für Behinderte				
1975	ERIK MAGNUSSENS Thermokanne für Stelton				
1976	Wanderausstellung *Nordic Industrial Design: What, Why, How* in Oslo Aalto stirb in Helsinki				
1977			*Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* Paris (Frankreich) RENZO PIANO, RICHARD ROGERS, GIANFRANCO FRANCHINI internationaler Wettbewerb 1970 1972–1977		
1978	Stuhl *Ted* von Pelikan Ausstellung *Bang & Olufsen* – Design for Sound by Jacob Jensen, MOMA, New York	Bergen Kunstmuseum / *Stenersens samling* Bergen (Norwegen) SVERRE LIED 1971–1978 neuer Eingangsbereich 1999 ALICE BIGOM *Holstebro Kunstmuseum* Holstebro (Dänemark) Wettbewerb 1976 HANNE KJAERHOLM			
1979	Balans-Stühle Absolut-Wodka eingeführt		*Bauhaus Archiv/ Museum für Gestaltung* Berlin (Deutschland) Entwurf (1964 für Darmstadt) von WALTER GROPIUS verändert 1976–1979		

		Kunstmuseum mit Sammlung Sprengel Hannover (Deutschland) PETER & URSULA TRINKT, DIETER QUAST 1977–1979	
1980	Electrolux beginnt ca. 400 Firmen aufzukaufen		DEKONSTRUKTIVISMUS
1981		*Neuen Pinakothek* (Neubau) München (Deutschland) Wettbewerb 1967 ALEXANDER FREIHERR VON BRANCA 1975–1981 *1853	
1982	Betonstuhl von JONAS BOHLIN Ausstellung *Scandinavian Modern Design* in New York	*Städtische Museum Abteiberg* Mönchengladbach (Deutschland) Beschluss für den neuen Museumsbau 1963 Auftragsvergabe 1972 HANS HOLLEIN Entwürfe 1974 1977–1982	
1983	Arabia übernimmt Rörstrand, wird 1990 von Hackman übernommen, 1994 ebenso Iittala		
1984		*Neue Staatsgalerie* Stuttgart (Deutschland) Planungen 1961–1967, 1974 Wettbewerb 1977 JAMES STIRLING, MICHAEL WILFORD & ASSOCIATES 1977–1984 *1843	
1985	Volvo-Kombi *760*	*Museum für Kunsthandwerk* Frankfurt am Main RICHARD MEIER 1979–1985	*Whitney Museum of American Art* New York (USA) MICHAEL GRAVES Erweiterung 1998
1986		*Museo de Arte Romano de Mérida* Mérida (Spanien) JOSÉ RAFAEL MONEO VALLÈS 1981–1985 *Museum Ludwig* Köln (Deutschland) gegr. 1976 PETER BUSMANN GODFRID HABERER 1986 Doppelmuseum: *Wallraf-Richartz-Museum*, *Museum Ludwig* 1994 Trennung der beiden Institute	*The Chinati Foundation/ La Fundación Chinati by Donald Judd* Marfa, Texas (USA)

1987			*Museum Insel Hombroich* Neuss-Holzheim bei Düsseldorf (Deutschland) ERWIN HEERICH	*The Menil Collection* Houston, Texas (USA) THE RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP & RICHARD FITZGERALD AND PARTNERS	
1988	Ausstellung *Design for Independent Living* im MOMA Europäischer Designpreis eingeführt, u.a. an Goof, 1994 an Kompan, 1997 an Fiskars	*Trapholt* Kolding (Dänemark) Wettbewerb 1982 Erweiterung 1996			
1989	Wirtschaftskrise in den skand. Ländern Tischlampe *Scara goo* von STEFAN LINDFORS		*Vitra Design Museum* Weil am Rhein (Deutschland) FRANK O. GEHRY 1988–1989 *Le Grand Louvre* Paris (Frankreich) 1. Bauabschnitt I. M. PEI & PARTNERS *1793	*Wexner Center for the Arts* Ohio State University, Columbus, Ohio (USA) EISENMAN ARCHITECTS, TROTT AND BEAM	Kollaps des Ostblocks Fall der Berliner Mauer
1990	Frühe 1990er tiefen ökonomischen Krise, die alle nordischen Länder erfaßte				völlig veränderte weltpolitische Lage gallopierende Technologiesprünge gepaart mit einer tiefen ökonomischen Krise, die alle nordischen Länder erfasste Wiedervereinigung Deutschlands
1990	Sessel *Fåtölj* von MATS THESELIUS bei Källemo	*Vasamuseet* Stockholm (Schweden) Planung ab 1981 Wettbewerb MARIANNE DAHLBÄCK, GÖRAN MÅNSSON *Museet for Samtidskunst* (*Nationalmuseum für zeitgenössische Kunst*) Oslo (Norwegen) (in dem ehem. Gebäude der Norwegischen Bank 1907 von INGVAR OLAV HJORTH)			VIRTUELLE ARCHITEKTUR

1991	digitales Handy v. Ericsson		*MMK Museum für Moderne Kunst* Frankfurt am Main (Deutschland) 1981 gegr. Wettbewerb 1983 HANS HOLLEIN Auftrag 1983 1987–1991 National Gallery *Sainsbury Wing* London (Großbritannien) VENTURI, SCOTT BROWN AND ASSOCIATES *1838	*Art Pavilion* Los Angeles (USA) FRANKLIN D. ISRAEL *Fisher Landau Center* Long Island City, New York (USA) MAX GORDAN, WILLIAM KATZ
1992		*Nationalmuseet* Kopenhagen (Dänemark) *1807 *Rogaland Kunstmuseum* Stavanger (Norwegen) PER FALTINSEN	*Fundación Pilar y Joan Miró* Palma de Mallorca (Spanien) RAFAEL MONEO Auftrag 1987 1989–1992 *Museo Thyssen-Bornemisza* (Palacio de Villahermosa) Madrid (Spanien) RAFAEL MONEO 1989–1992 *Kirchner Museum Davos* Davos (Schweiz) Wettbewerb 1989 ANNETTE GIGON, MIKE GUYER 1991–1992 *Groninger Museum – Galerie Alter Meister* Groningen (Niederlande) FRANK STELLA *Kunsthalle Herzogingarten* Dresden (Deutschland) FRANK STELLA *Sammlung Goetz* München (Deutschland) JACQUES HERZOG, PIERRE DE MEURON, JOSEF PETER MEIER-SCUPIN *La Congiunta* Giornico (Schweiz) PETER MÄRKLI	*Dessert Museum* (Israel) FRANK STELLA *Rubell Family Collection* Miami, Florida (USA) Familie Rubell *Solomon R. Guggenheim Museum* New York (USA) GWATHMEY SIEGEL & ASSOCIATES *1959

1993	Stuhl *Trinidad* von NANNA DITZEL Valvomo gegr.	*Bornholms Kunstmuseum* Rø/Gudhjem (Dänemark) Wettbewerb 1990 JOHAN FOGH, PER FØLNER Erweiterung 2002-2003	*Atelier Mimesis* Ottobrunn bei München (Deutschland) PETER HAIMERL, RALPH FELDMEIER, MARIA LAURENT *Le Grand Louvre* Paris (Frankreich) 2. Bauabschnitt PEI COBB FREED& PARTNERS *1793 *De Kunsthal* Rotterdam (Niederlande) REM KOOLHAAS / OMA 1988–1992	*Davis Museum* Wellesley (USA) RAFAEL MONEO 1989–1993 *Frederick R. Weisman Art Museum* University of Minnesota, Minneapolis (USA) FRANK O. GEHRY & ASSOCIATES 1991–1993	Zaha M. Hadid, Feuerwehrhaus/ Vitra Design Museum, Weil am Rhein (1991–1993)
1994	Swecode gegr. Sessel *BD 1* von BJÖRN DAHLSTRÖM	*Lillehammer Kunstmuseum* Lillehammer (Norwegen) SNØHETTA ARKITEKTUR OG LANDSKAP A/S *1963	*Groninger Museum – Galerie Alter Meister* Groningen (Niederlande) COOP HIMMELBLAU *Groninger Museum* Groningen (Niederlande) ALESSANDRO MENDINI, FRANCESCO MENDINI, MICHELE DE LUCCHI, PHILIPPE STARCK, COOP HIMMELBLAU	*Andy Warhol Museum* Pittsburgh, Pennsylvania (USA) RICHARD GLUCKMAN ARCHITECTS *The Garden of Fine Arts* Kyoto (Japan) TADAO ANDO	
1995	Finnland und Schweden EU-Mitglieder		*Museu d'art contemporani* Barcelona (Spanien) RICHARD MEIER & PARTNERS	*CY Twombly Gallery* Housten, Texas (USA) THE RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP *Museum of Modern Art* San Francisco (USA) MARIO BOTTA, HELLMUTH, OBATA, KASSABAUM	
1996	Kopenhagen Europäische Kulturhauptstadt	*ARKEN Museum for Moderne Kunst* Ishøj (Dänemark) Wettbewerb 1988 SØREN ROBERT LUND Planung 1989–1993 1993–1995 Erweiterung 2008 Ny Carlsberg Glyptothek Kopenhagen (Dänemark) HENNING LARSEN *1897	*Jean Tinguely Museum* Basel (Schweiz) MARIO BOTTA	MCA *Museum of Contemporary Art* Chicago (USA) gegr. 1967 JOSEF PAUL KLEIHUES 1991–1996	

1997	Royal Copenhagen übernimmt Orrefors Snowcrash auf der Möbelmesse Mailand Robot-Staubsauger von Electrolux		*Museo Guggenheim Bilbao* Bilbao (Spanien) FRANK O. GEHRY 1993–1997 *Fondation Beyeler* Riehen bei Basel (Schweiz) THE RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP 1994–1997 *Kunsthaus Bregenz* Bregenz (Österreich) PETER ZUMTHOR 1994–1997 *Atelier Brancusi* Paris (Frankreich) THE RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP	*The Getty Center* Los Angeles (USA) RICHARD MEIER & PARTNERS 1992–1997 *MCI Privatmuseum für lateinamerikanische Kunst d. 20. Jh.* Buenos Aires (Argentinien) FRANK STELLA	
1998	Stockholm Europäische Kulturhauptstadt 100. Geburtstag ALVAR AALTO 5. Aalto Ausstellung im MOMA, New York Sofa *Flying Carpet* von ILKKA SUPPANEN	*Moderna Museet och Arkitekturmuseet* Stockholm (Schweden) Wettbewerb 1990–1991 RAFAEL MONEO Planung 1992–1994 1995–1997 *KIASMA nykytaiteen museo* (Museum für zeitgenössische Kunst) Helsinki (Finnland) Wettbewerb 1992–1993 STEVEN HOLL Planung 1993–1995 1995/96–1998 *Statens Museum for Kunst* Kopenhagen (Dänemark) C.F. MØLLER/ANNA MARIA INDRIO *1896	*Felix-Nussbaum Museum* Osnabrück (Deutschland) DANIEL LIBESKIND	*Whitney Museum of American Art* New York (USA) RICHARD GLUCKMAN ARCHITECTS *1985	
1999	Studie Multimedia-Handy		*Tate Gallery of Modern Art* London (Großbritannien) HERZOG & DE MEURON ARCHITEKTEN AG 1995–1999	MFAH *Museum of Fine Arts – Audrey Jones Beck Building* Houston, Texas (USA) Auftrag 1992 RAFAEL MONEO, KENDALL-HEATON ASSOCIATES 1997–1999	Steven HOLL, Erweiterungsbau *Cranbrook Institute of Science*, Bloomfield Hills, Michigan/USA (1996–1999)

2000	Helsinki Europäische Kulturhauptstadt	*Dänisch Design Center* Kopenhagen (Dänemark) HENNING LARSEN	*Kultur- und Kongreßzentrum Luzern* Luzern (Schweiz) ARCHITEKTURES JEAN NOUVEL 1995–2000	*Pulitzer Foundation for the Art* St. Louis, Missouri (USA) TADAO ANDO
2002			*Alte Staatsgalerie* Stuttgart (Deutschland) WILFRID UND KATHARINA STEIB 2000–2002 *1843	
2004		*ARoS Aarhus Kunstmuseum* Århus (Dänemark) Wettbewerb 1997 SCHMIDT HAMMER LASSEN ARCHITECTS 2000–2003	*Langen Foundation* Stiftung Insel Hombroich (Deutschland) TADAO ANDO	*MoMA The Museum of Modern Art* New York (USA) 2002–2004 YOSHIO TANIGUCHI *1929
2005				*Bellevue Arts Museum* Bellevue (USA) STEVEN HOLL ARCHITECTS 1999–2001 2003–2005
2007			*Museo del Prado* Madrid (Spanien) Wettbewerb 1995-1997 RAFAEL MONEO 2003–2007 *1819	
2008		*ARKEN Museum for Moderne Kunst* Ishøj (Dänemark) Wettbewerb 2005 ARKITEKTFIRMAET C. F. MØLLER 2006–2007 *1996		

Bildteil

a

b

Abb. 1: Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, a: Hauptfassade,
b: Haupt- und Nordfassade

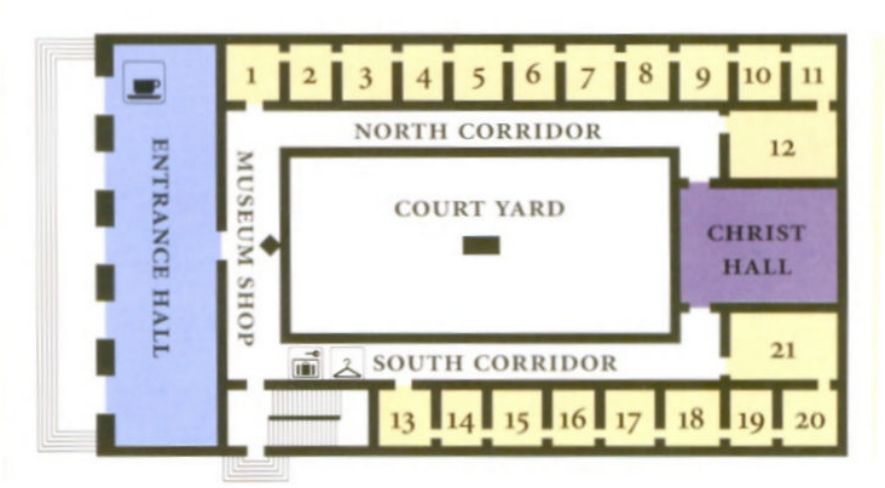


Abb. 2: Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Grundriss

Abb. 3: Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Blick in den nördlichen Korridor

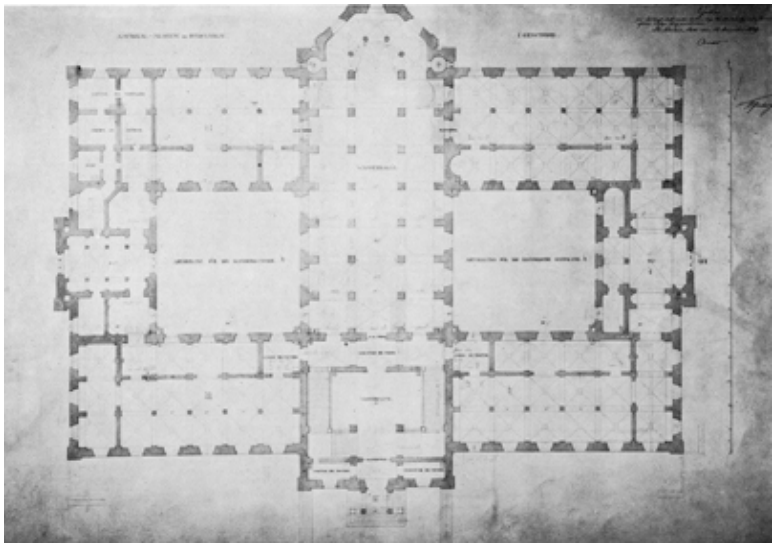


Abb. 4: Stockholm, Nationalmuseum, Entwurf von Friedrich August Stüler, Grundriss, 1. Geschoss, 1847/48

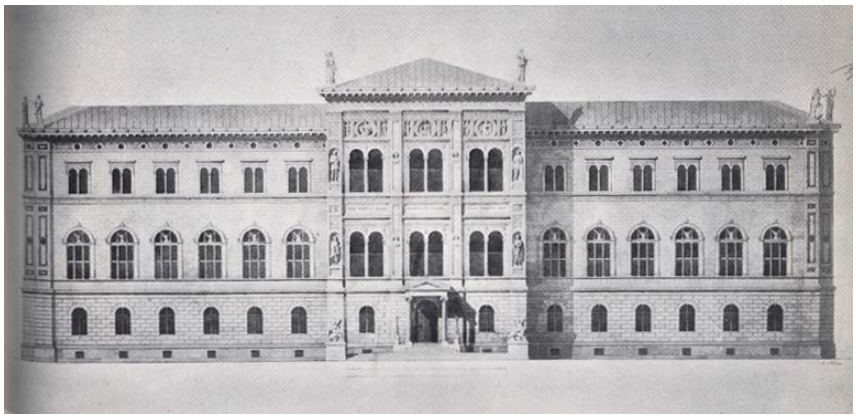


Abb. 5: Stockholm, Nationalmuseum, Fassade, aquarellierte Tuschzeichnung von Friedrich August Stüler, 1847/48

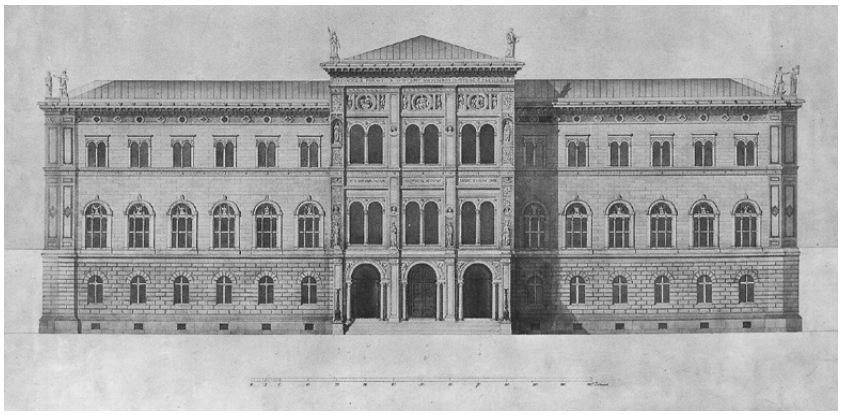


Abb. 6: Stockholm, Nationalmuseum, Hauptfassade, aquarellierte Tuschzeichnung von Friedrich August Stüler, 1847/48

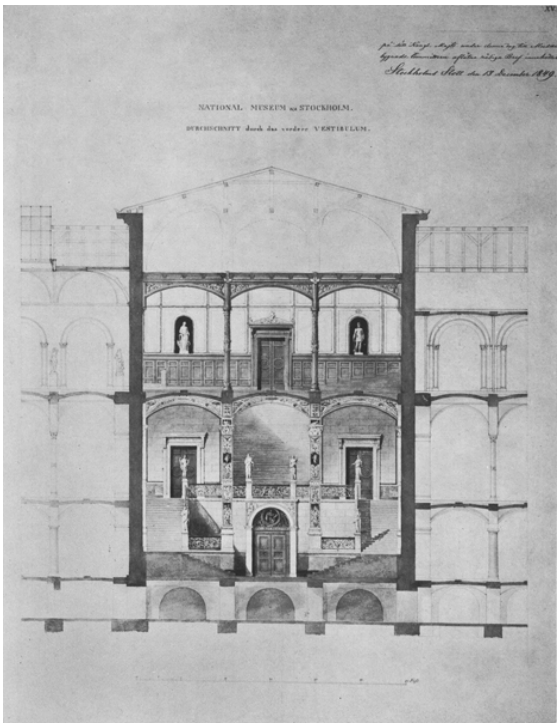


Abb. 7: Stockholm, Nationalmuseum, Querschnitt durch das Vestibül von Friedrich August Stüler, 1847/48

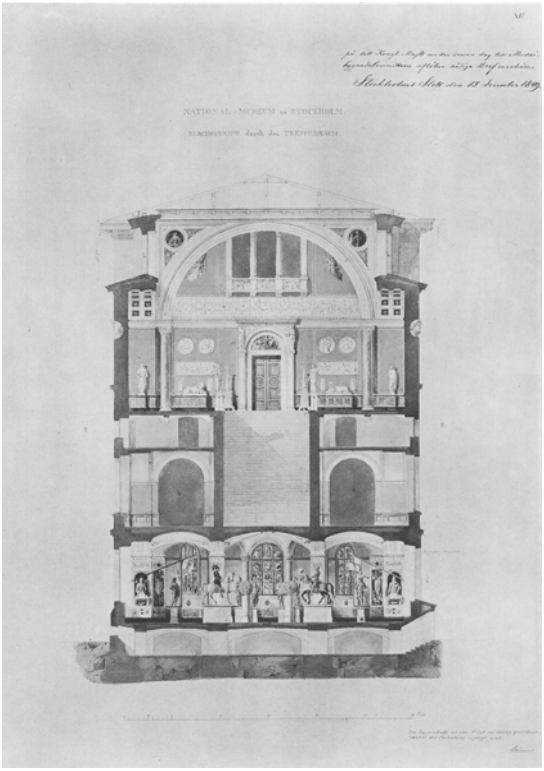


Abb. 8: Stockholm, Nationalmuseum, Querschnitt durch den Treppenraum von Friedrich August Stüler, 1847/48

Abb. 9: Stockholm, Nationalmuseum, Hauptfassade

Abb. 10: Stockholm, Nationalmuseum, obere Treppenhalle, 1954

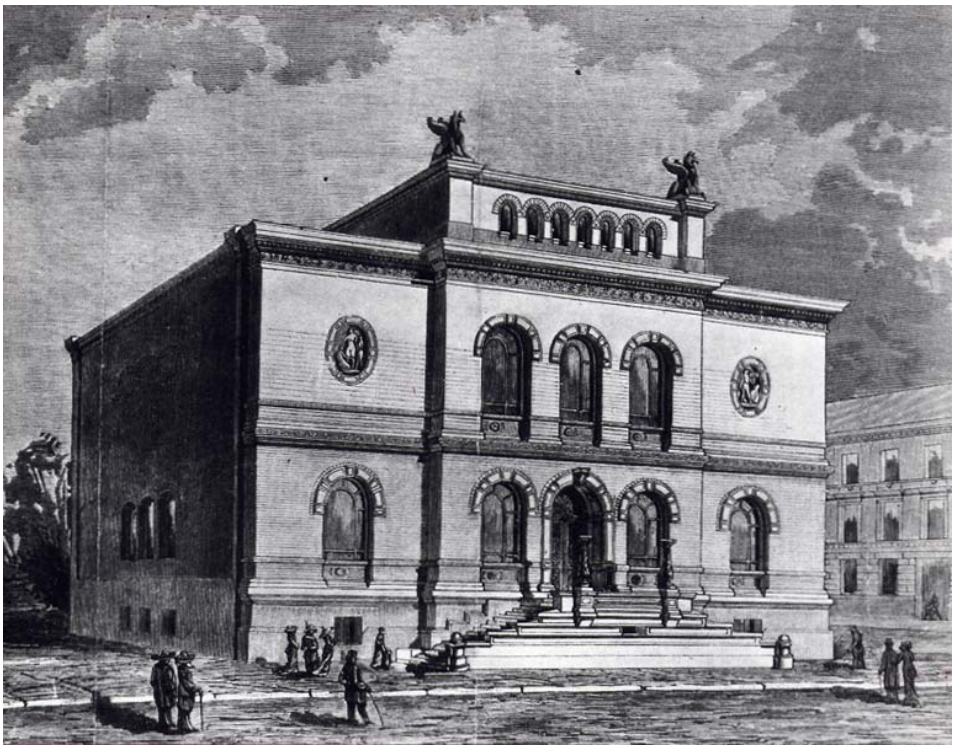


Abb. 11: Oslo, Nasjonalgalleriet, Fassade, Grafik um 1900

Abb. 12: Oslo, Nasjonalgalleriet, Fassade, Detail

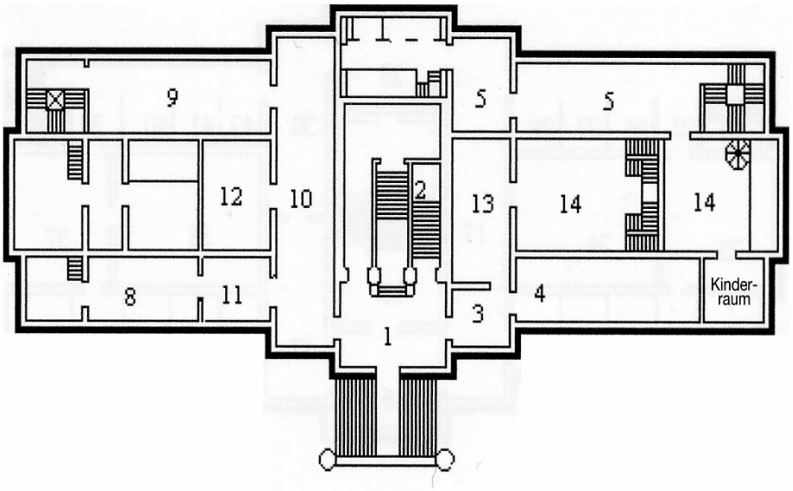


Abb. 13: Oslo, Nasjonalgalleriet, Grundriss Erdgeschoss

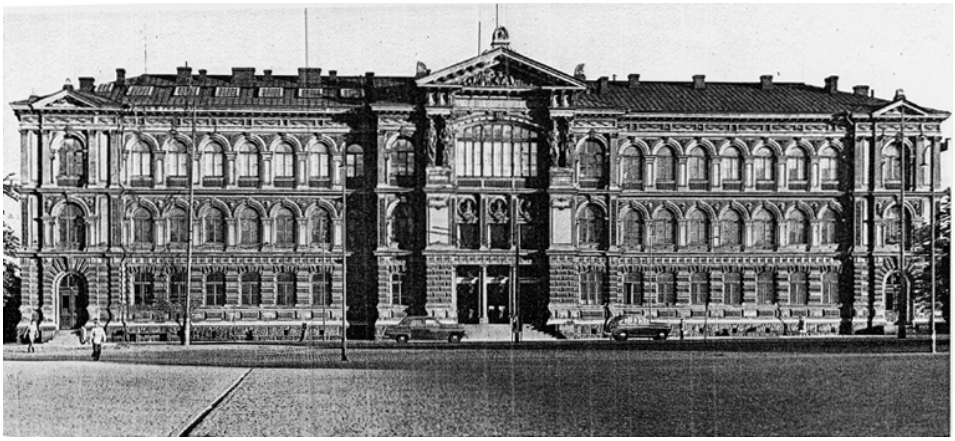


Abb. 14: Helsinki, Ateneumin taidemuseo (Kunstmuseum Ateneum), Fassade

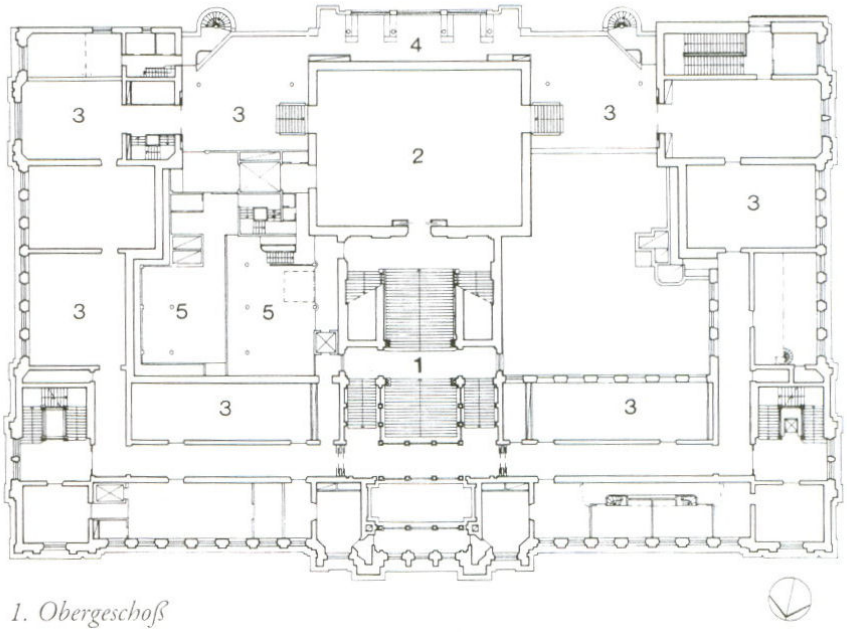


Abb. 15: Helsinki, Ateneumin taidemuseo (Kunstmuseum Ateneum), Grundriss

Abb. 16: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Südfassade, 1896

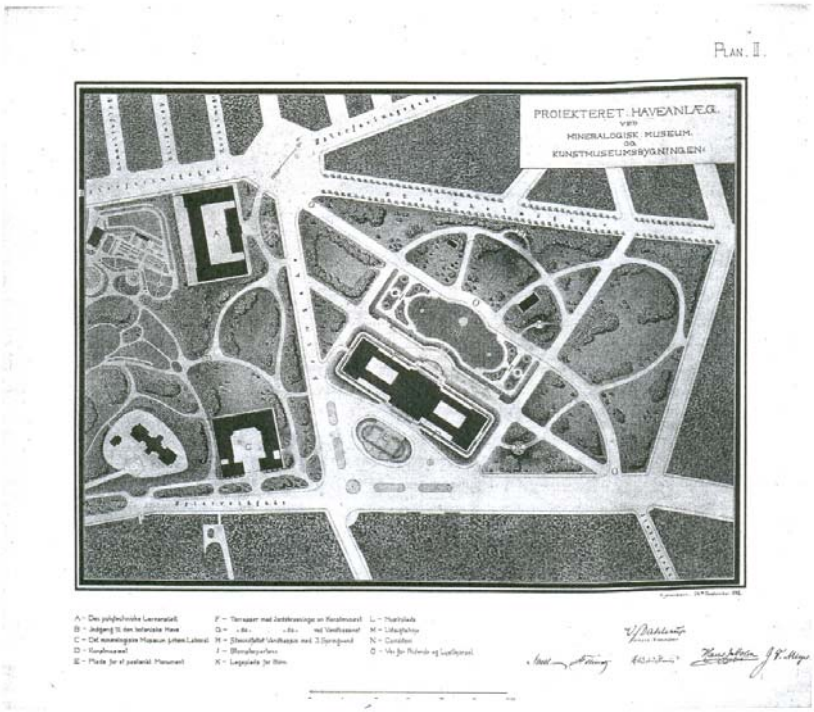


Abb. 17: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Lageplan von Vilhelm Dahlerup und Georg E. W. Møller

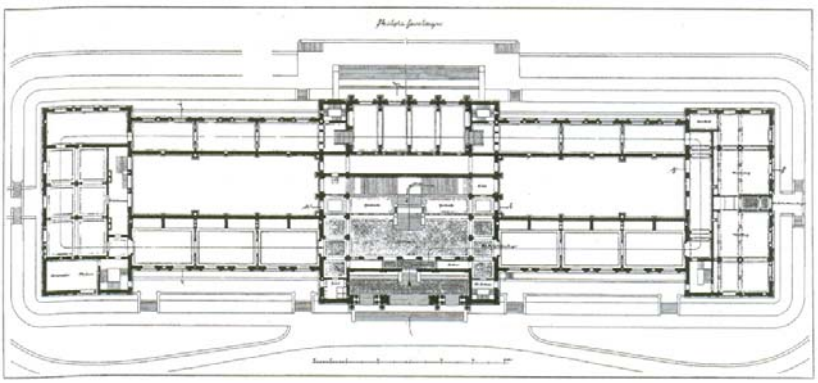


Abb. 18: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Grundriss von Vilhelm Dahlerup

Abb. 19: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Treppenhaus, um 1902

Abb. 20: Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Südfassade, Mittelrisalit

Abb. 21: Stockholm, Nationalmuseum, Fresken der Nordwand,
Fotografie nach der Reinigung von 1991

Abb. 22: Stockholm, Nationalmuseum, Fresken der Südwand,
Fotografie nach der Reinigung von 1991

Abb. 23: Carl Larsson, Gustav Wasas Einzug in Stockholm, erste Skizze, 1891, Öl auf Leinwand, 76 x 136 cm (Privatbesitz)

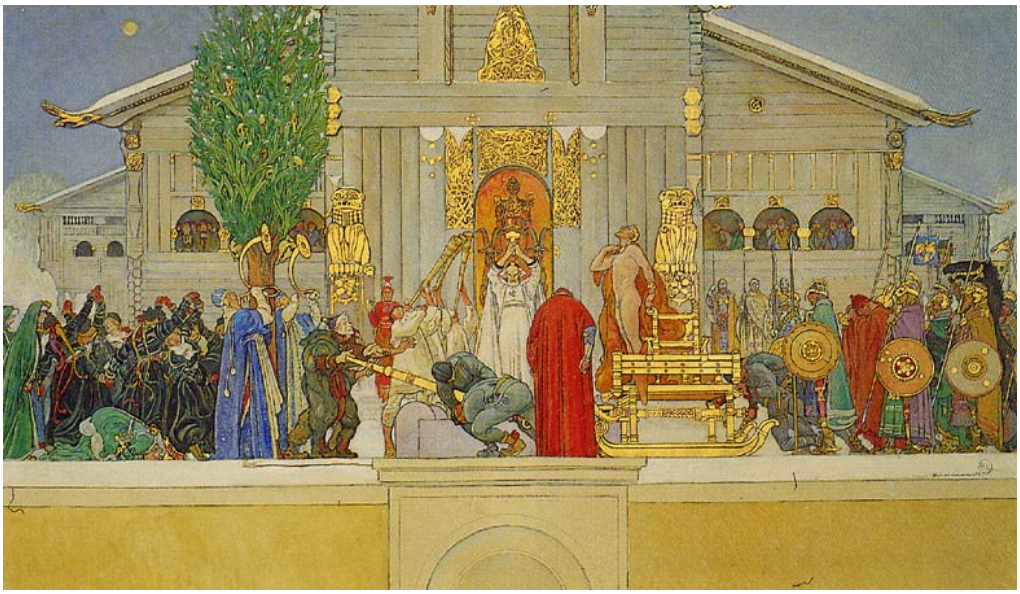


Abb. 24: Carl Larsson. Mittwinteropfer, vierte Skizze, 1915, Öl auf Leinwand, 123 x 199 cm, Privatbesitz

Abb. 25: Helsinki, Suomen kansallismuseo (Finnlands Nationalmuseum), Vogelperspektive, r. im Bild Finlandia-Halle von Alvar Aalto

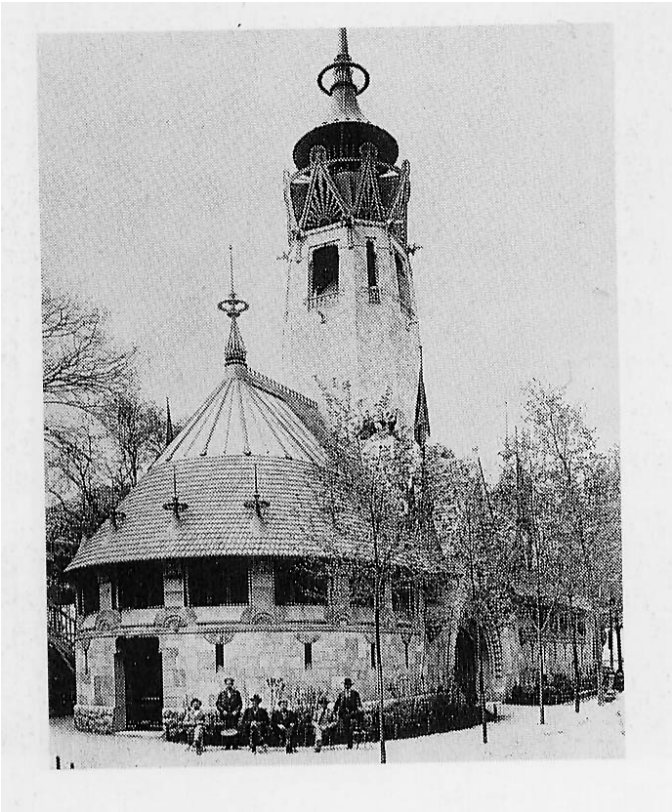


Abb. 26: Finnischer Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1900 von Gesellius, Lindgren und Saarinen

Abb. 27: Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Außenansicht

Abb. 28: Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Innenansicht

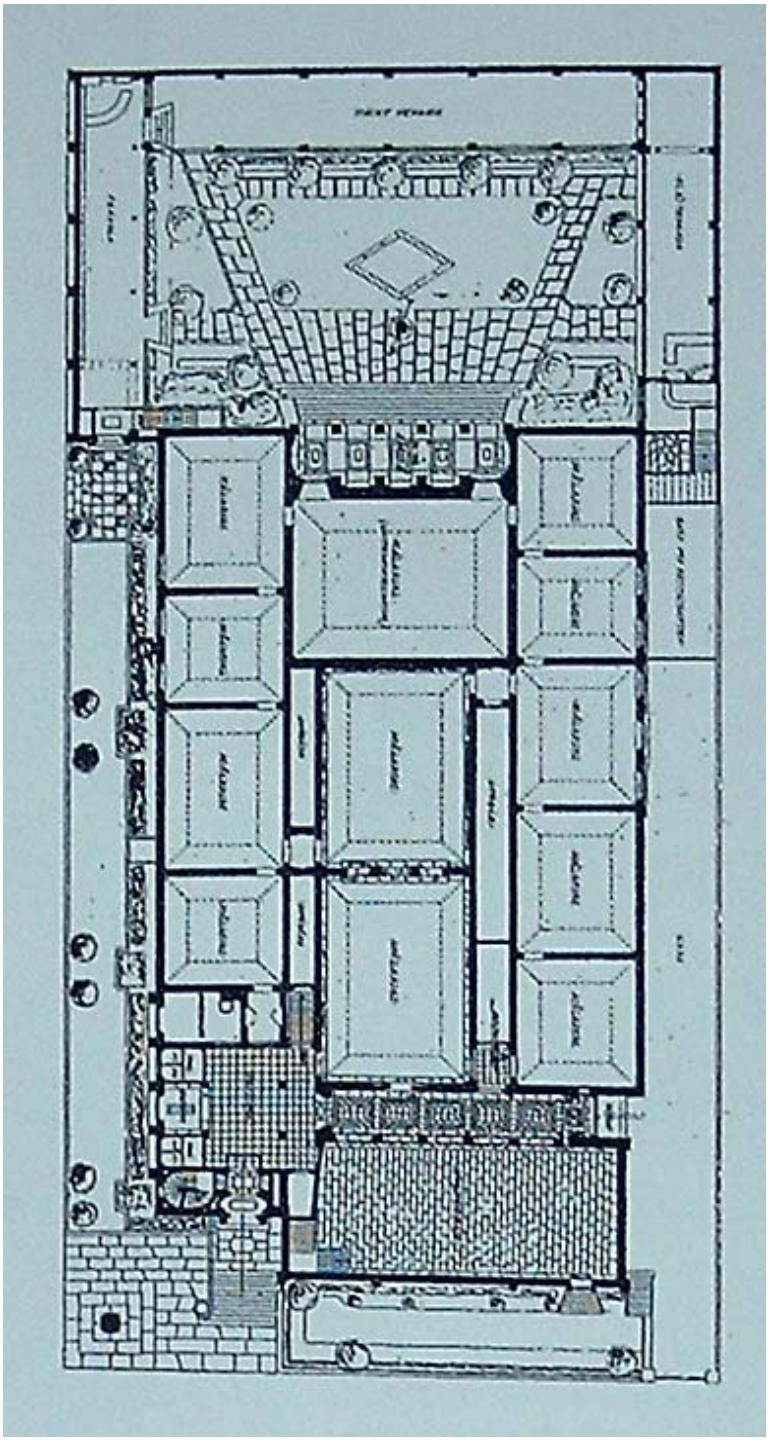


Abb. 29: Stockholm, Liljevalchs Konsthall, Grundriss

Abb. 30: Trondheim, Trondheim Kunstmuseum, Außenansicht

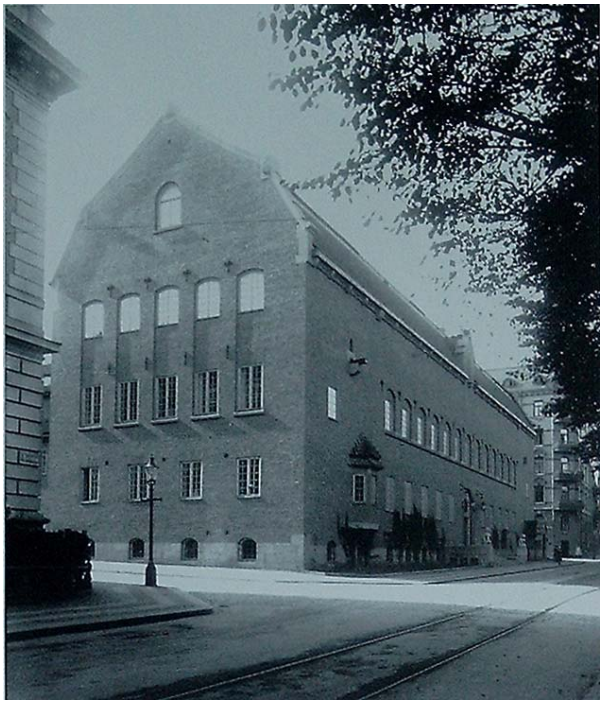


Abb. 31: Göteborg, Röhs’sches Museum, Außenansicht

Abb. 32: Bergen, Bergen Kunstmuseum/Rasmus Meyers samlinger,
Ansicht vom Lille Lungegårdsvann

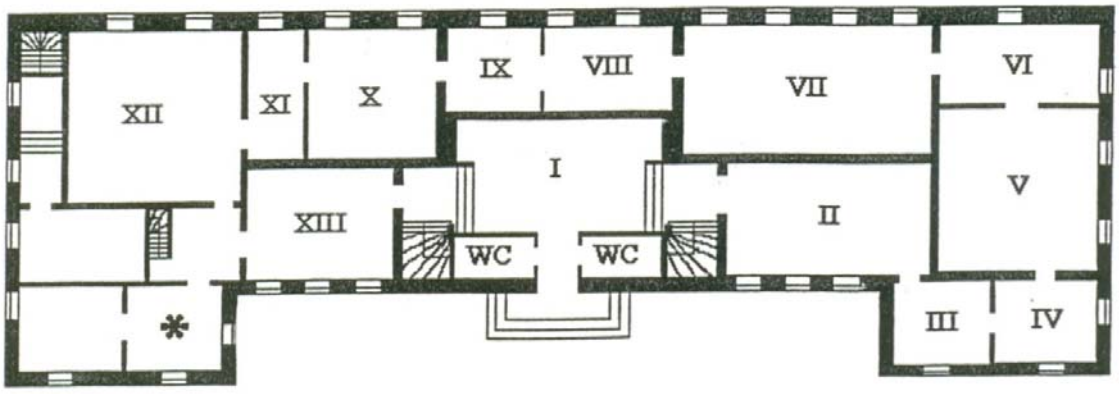


Abb. 33: Bergen, Bergen Kunstmuseum/Rasmus Meyers samlinger,
Grundriss

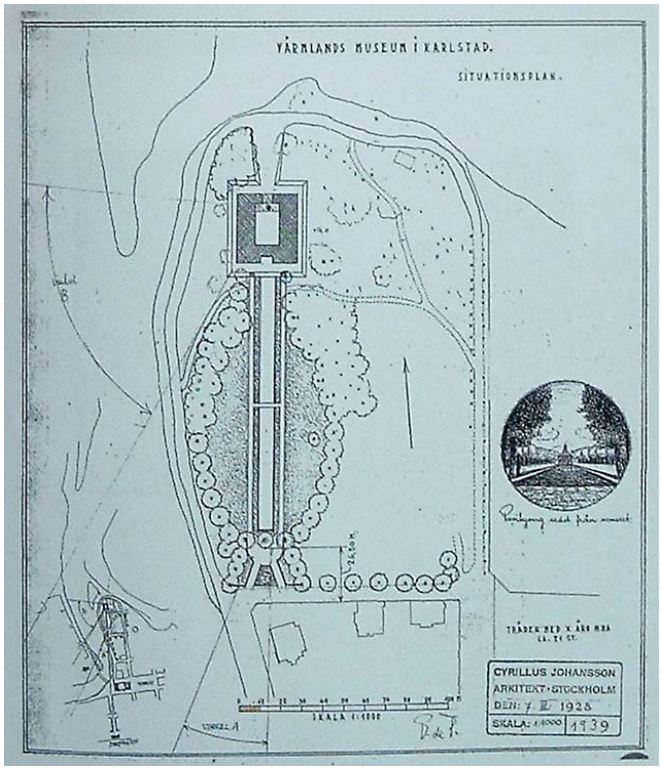


Abb. 34: Karlstad, Värmlands Museum, Lageplan

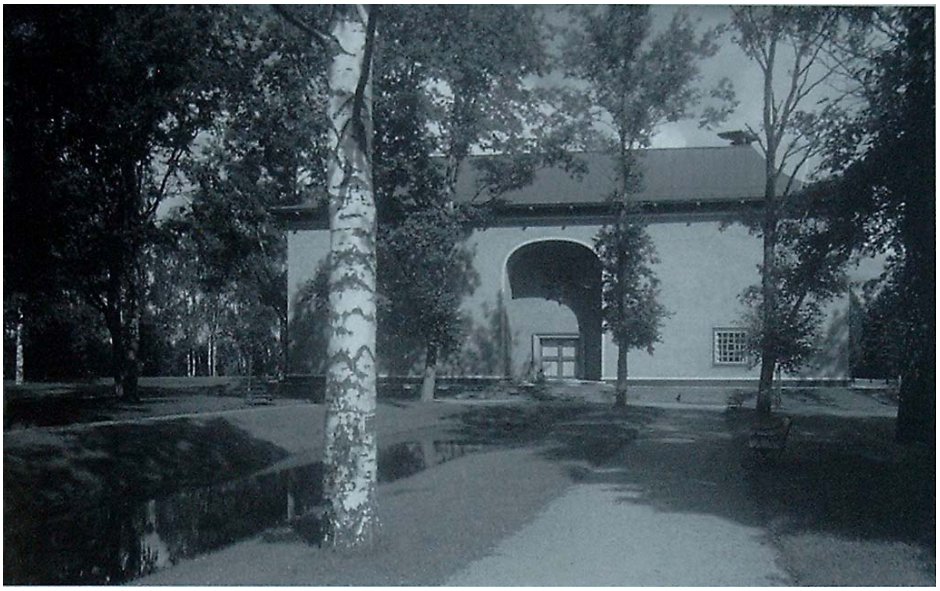


Abb. 35: Karlstad, Värmlands Museum, Außenansicht

Abb. 36: Oslo, Vigeland-museet og Vigelandsparken, Außenansicht

Abb. 37: Mora, Zornmuseet, Außenansicht

Abb. 38: Oslo, Munch-museet, Außenansicht

Abb. 39: Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Außenansicht

Abb. 40: Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Außenfassade (Details)

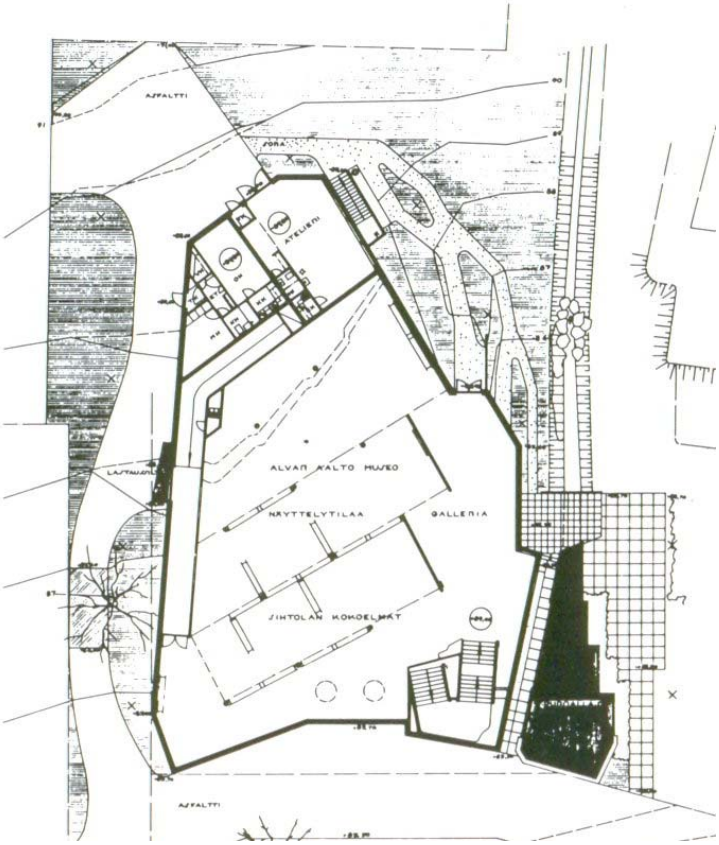


Abb. 41: Jyväskylä, Alvar Aalto –museo, Grundriss 1. Obergeschoss

Abb. 42: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Brun'sche Villa von 1855, Rückseite

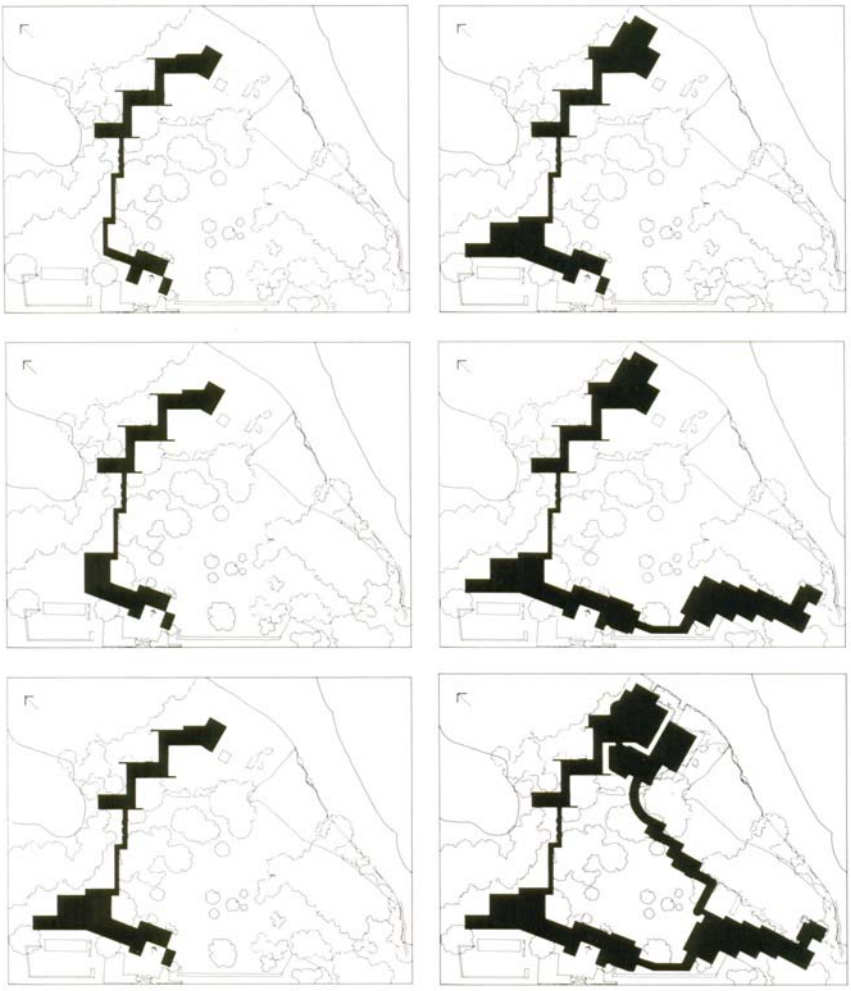


Abb. 43: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Die Entwicklung der Bauphasen 1958-1991/92

Abb. 44: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Glaskorridor im Nordflügel

Abb. 45: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Weg von der Villa zum mittleren Teil des Nordflügels

Abb. 46: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
die ersten Museumsgebäude von 1958

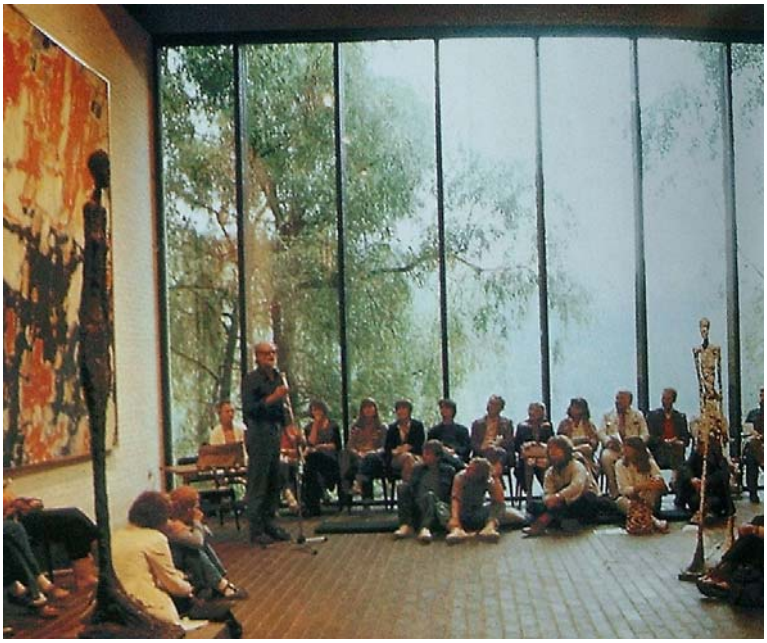


Abb. 47: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Giacometti-Raum

Abb. 48: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Eingangshalle des Grafikflügels

Abb. 49: Humlebæk, Louisiana Museum for Moderne Kunst,
Calder-Terrasse mit Blick über den Sund

Abb. 50: Aalborg, Aalborg Museum, um 1893

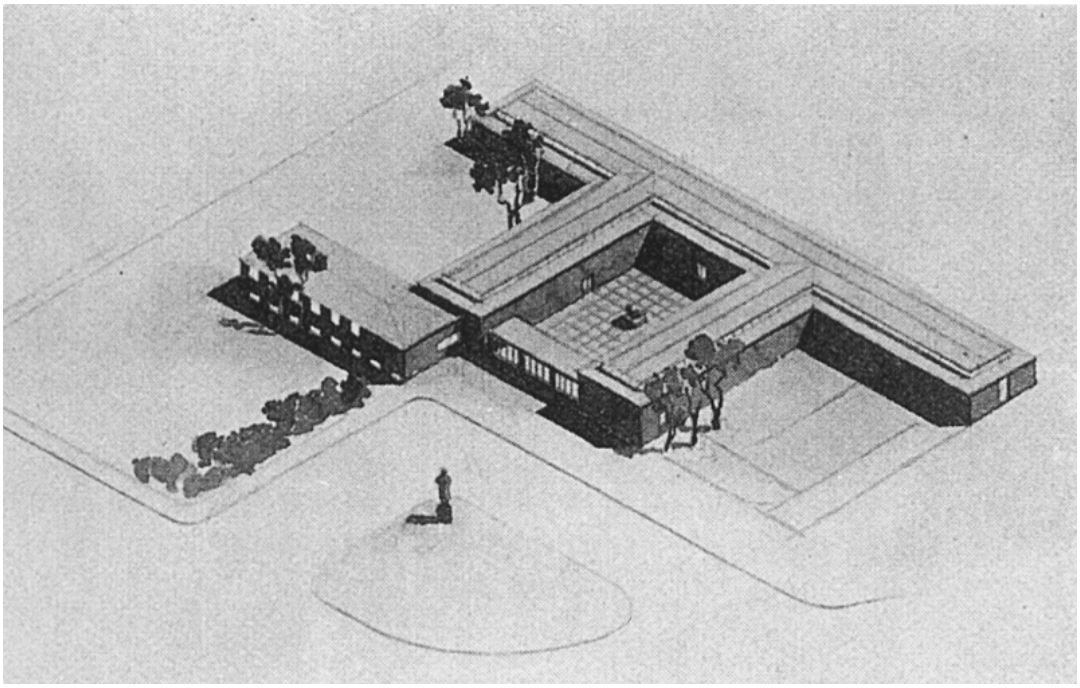


Abb. 51: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Boldt Dams
Entwurf – Kunstmuseum 1937 (1. Preis)

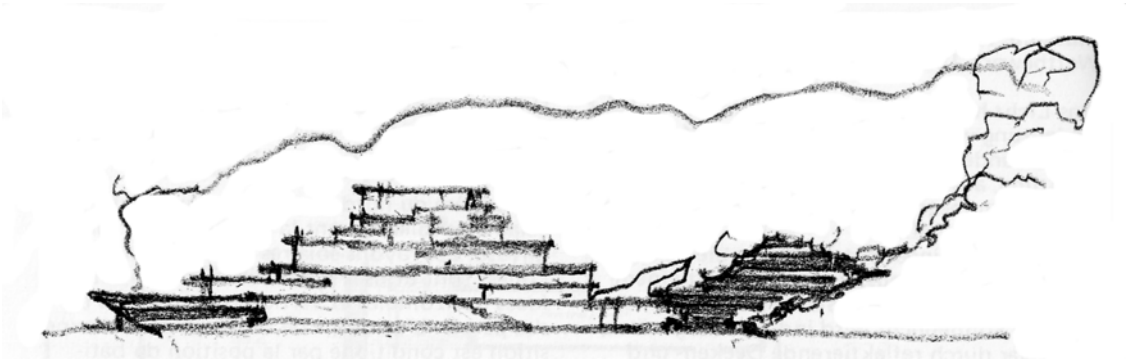


Abb. 52: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum,
Projektskizze für den Wettbewerbsentwurf von
Alvar Aalto, Elissa Aalto und Jean Jacques Baruël

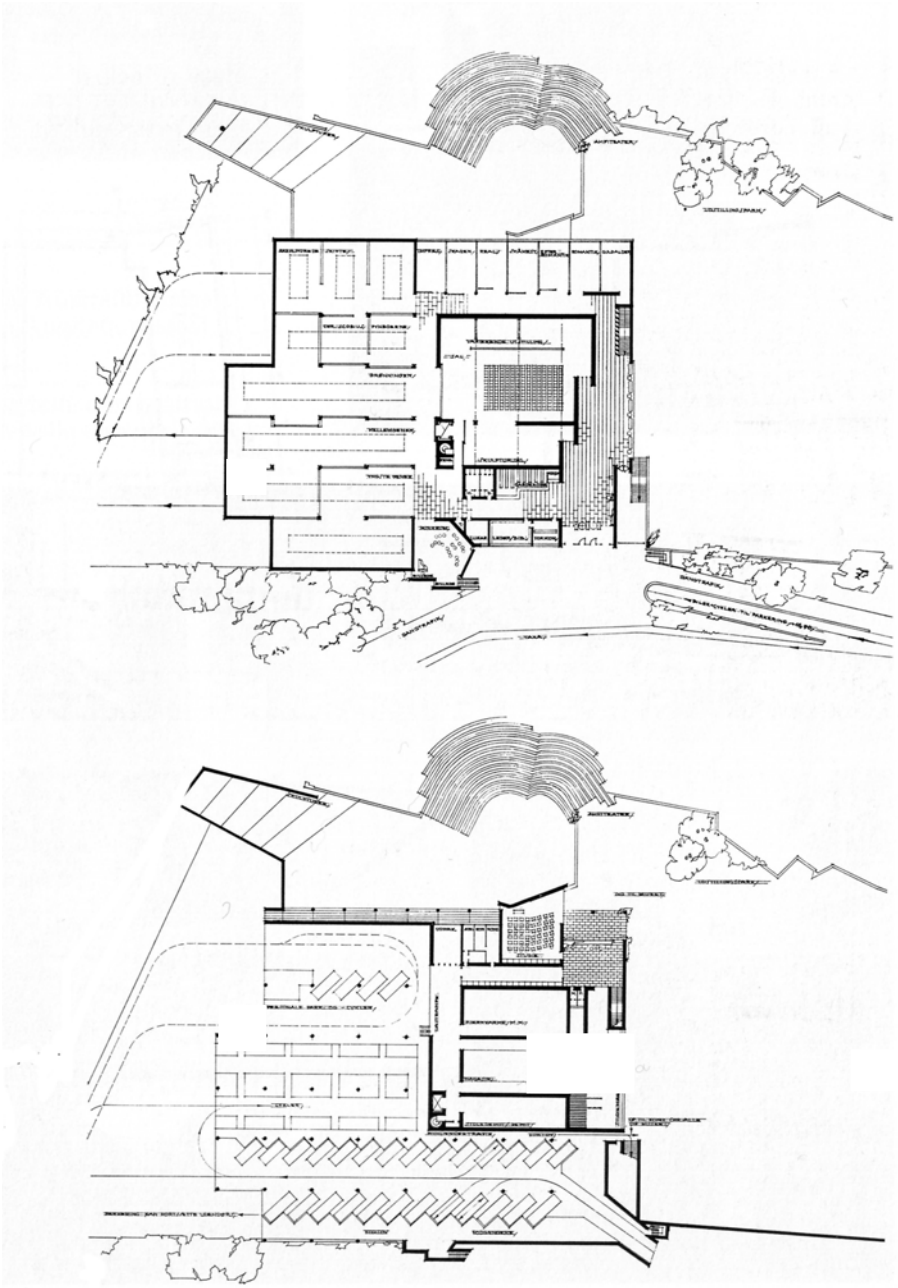


Abb. 53: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Grundrisse,
o.: Hauptgeschoss, u.: Untergeschoss

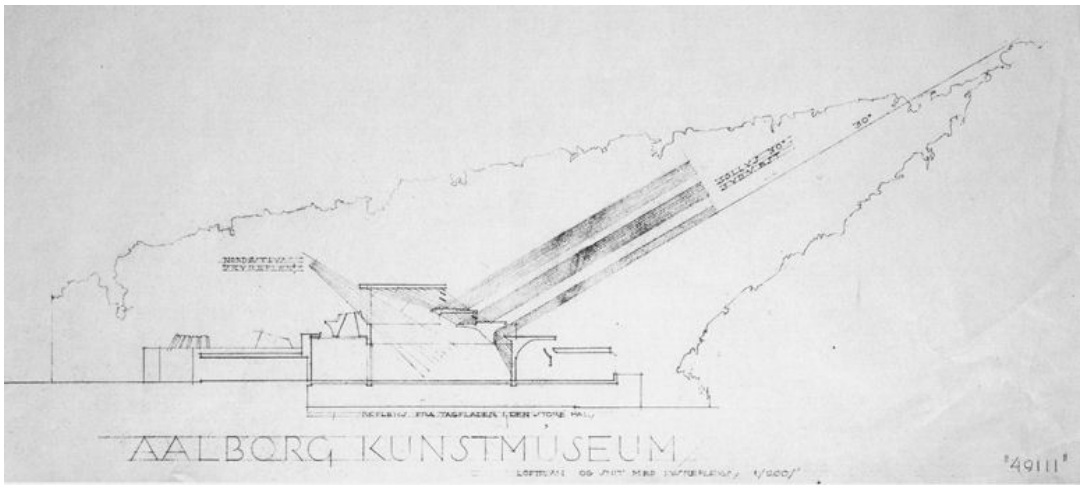


Abb. 54: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Schnitt durch den großen Ausstellungssaal, Berechnungen des Einfallswinkels der Sonne

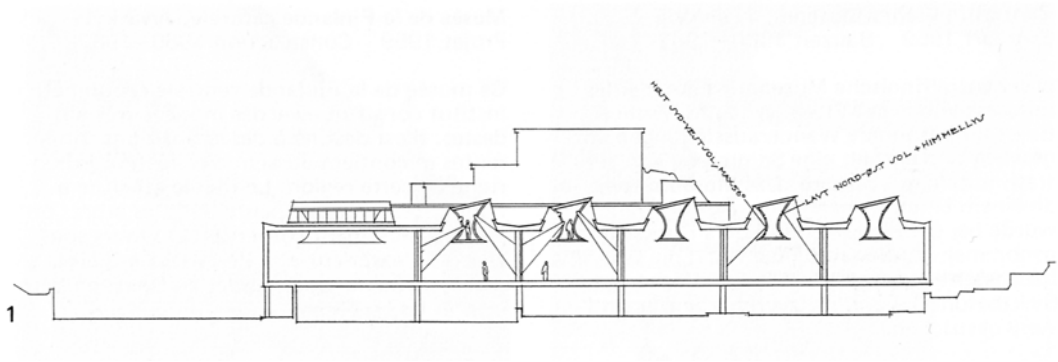


Abb. 55: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Schnitt durch die Ausstellungssäle, Deckenkonstruktion

Abb. 56: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Eingangsfront von der Kong Christians Allé

Abb. 57: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum,
Gesamtansicht vom Skulpturenpark

Abb. 58: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Korridor mit Seitenlicht
Blick in den Skulpturenpark

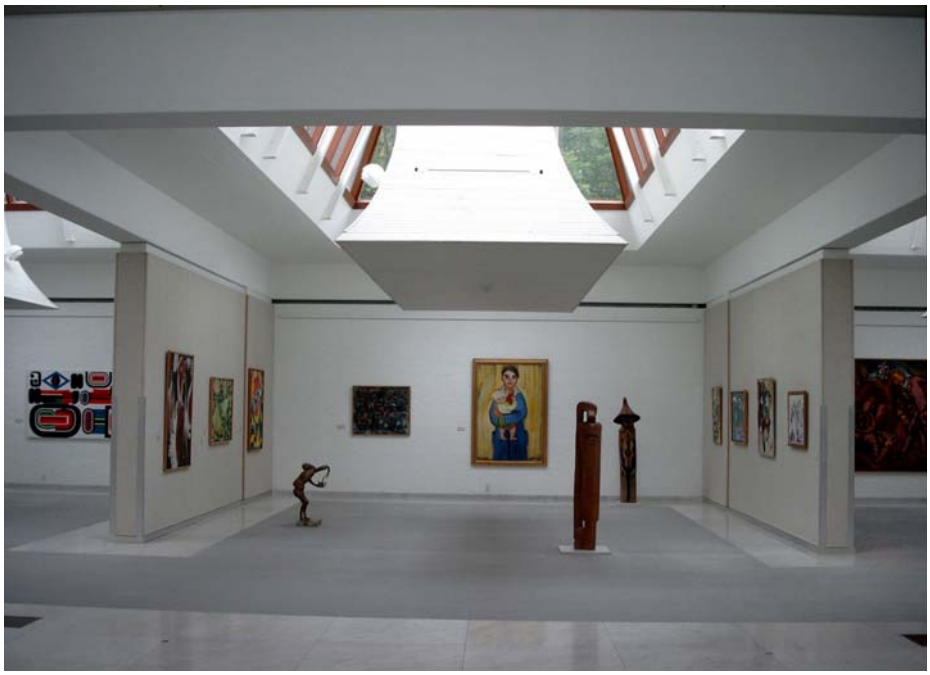


Abb. 59: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Ausstellungssäle
o.: mit Oberlicht, u.: großer Ausstellungssaal

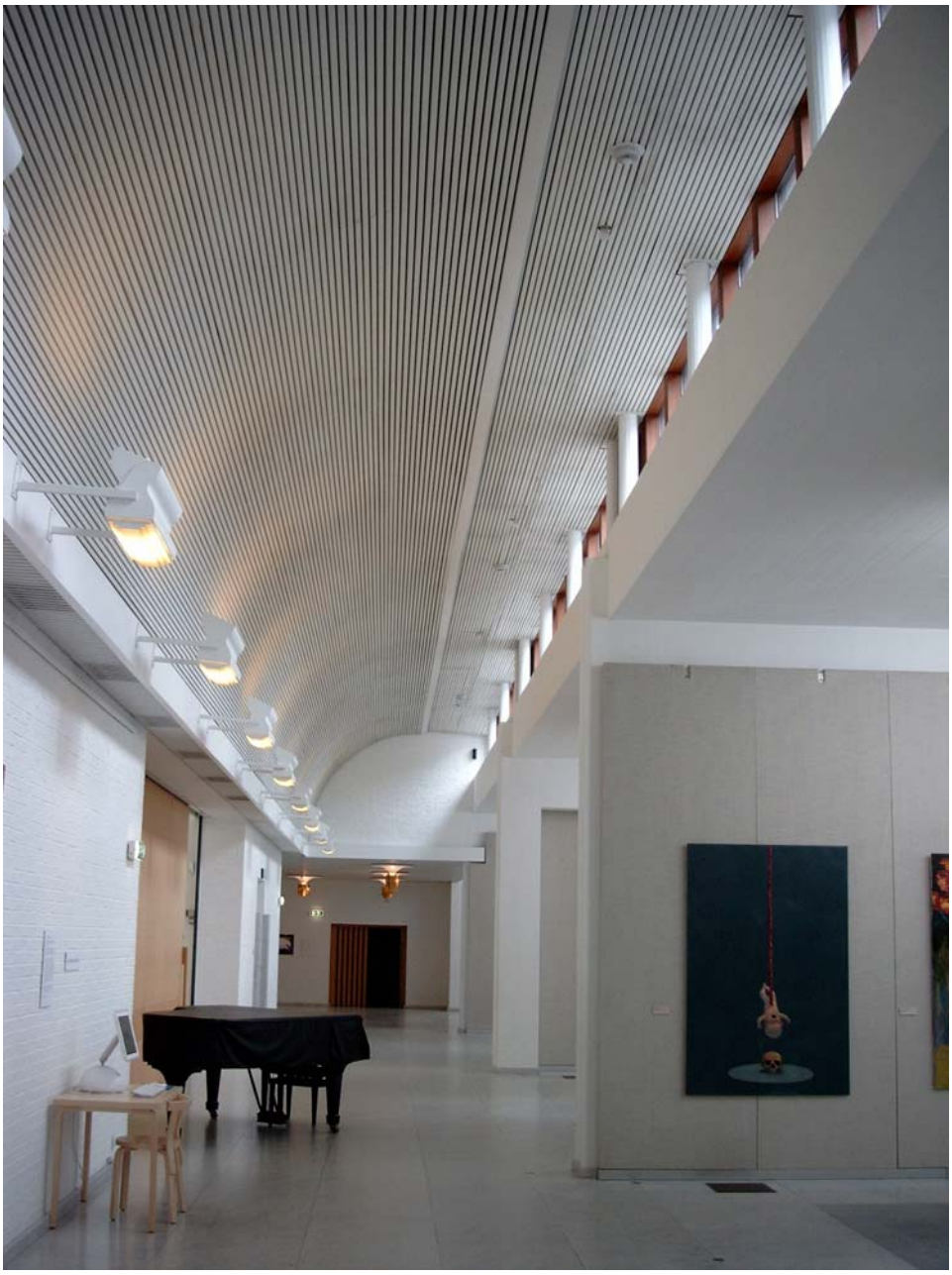


Abb. 60: Aalborg, Nordjyllands Kunstmuseum, Umgang

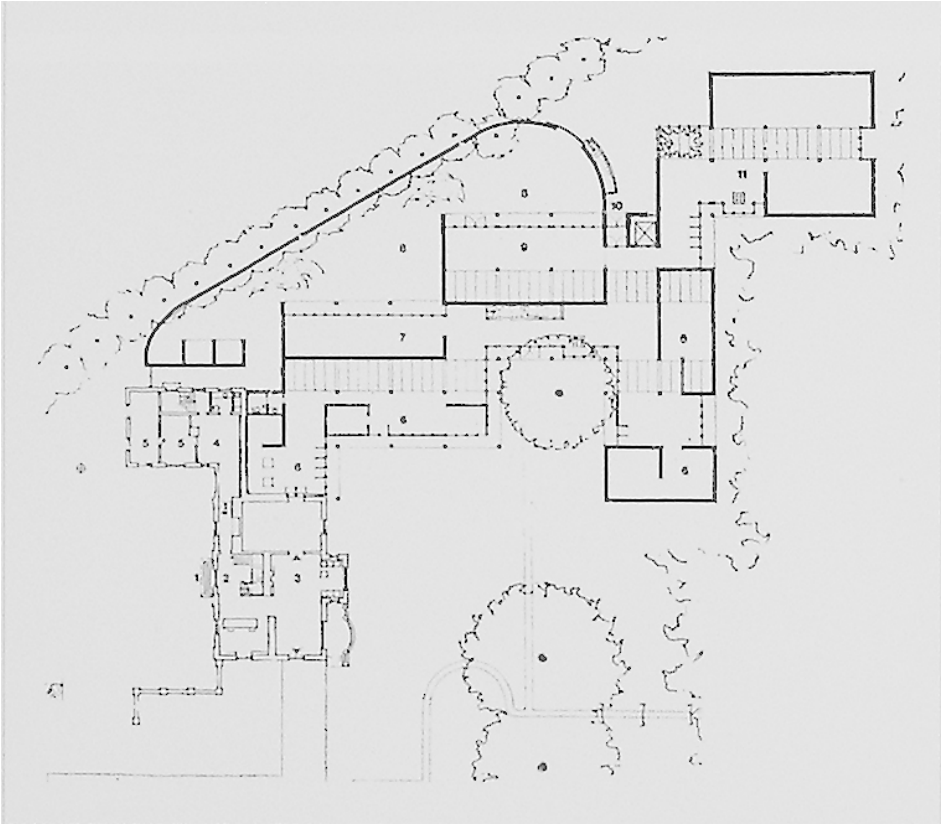


Abb. 61: Holstebro, Holstebro Kunstmuseum, Grundriss

Abb. 62: Holstebro, Holstebro Kunstmuseum, Außenansicht vom Skulpturenhof

Abb. 63: Kolding, Trapholt, »Trapholt Mauer«

Abb. 64: Kolding, Trapholt, Vogelperspektive

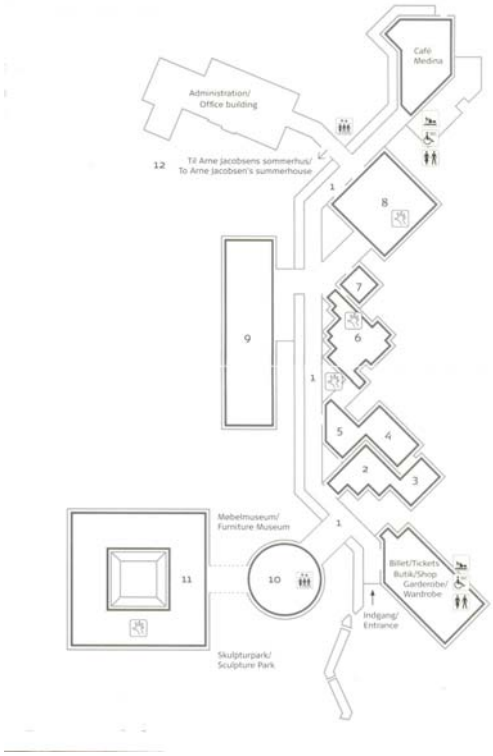


Abb. 65: Kolding, Trapholt, Grundriss

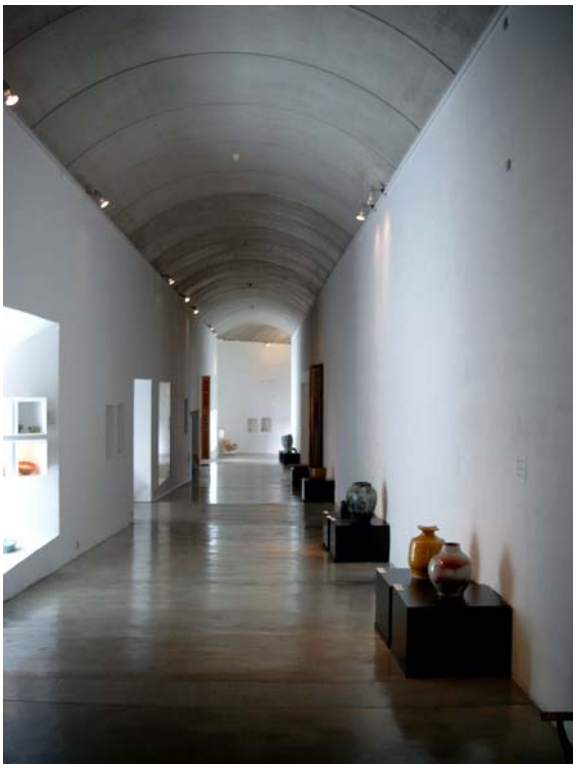


Abb. 66: Kolding, Trapholt, Innenansicht, »Museumsstraße«

Abb. 67: Kolding, Trapholt, »Museumsstraße« mit Ausstellungsnischen

Abb. 68: Kolding, Trapholt, Ausstellungssaal

Abb. 69: Kolding, Trapholt, zentraler Saal

Abb. 70: Kolding, Trapholt, Café mit Aussicht, gesehen vom Balkon

Abb. 71: Kolding, Trapholt, Innenansicht, Möbelmuseum, Rotunde,
gesehen vom oberen Niveau der spiralförmigen Rampe

Abb. 72: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ansicht von Norden

Abb. 73: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ansicht von Süden

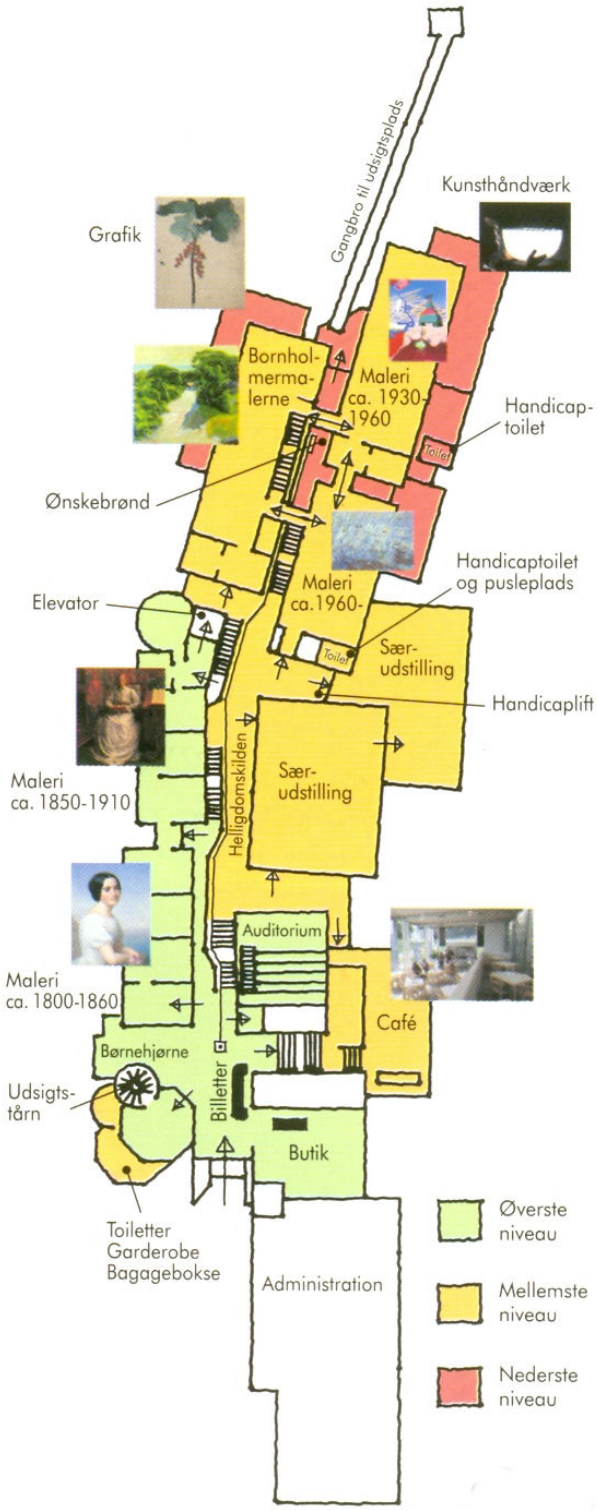


Abb. 74: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Grundriss

Abb. 75: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Innenansicht, Museumsstraße mit der heiligen Quelle, die durch das Gebäude fließt

Abb. 76: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Museumsstraße von Osten

Abb. 77: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Eingang, flankiert vom oktogonalen Aussichtsturm

Abb. 78: Rø/Gudhjem, Bornholms Kunstmuseum, Ausstellungssäle

Abb. 79: Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Außenansicht

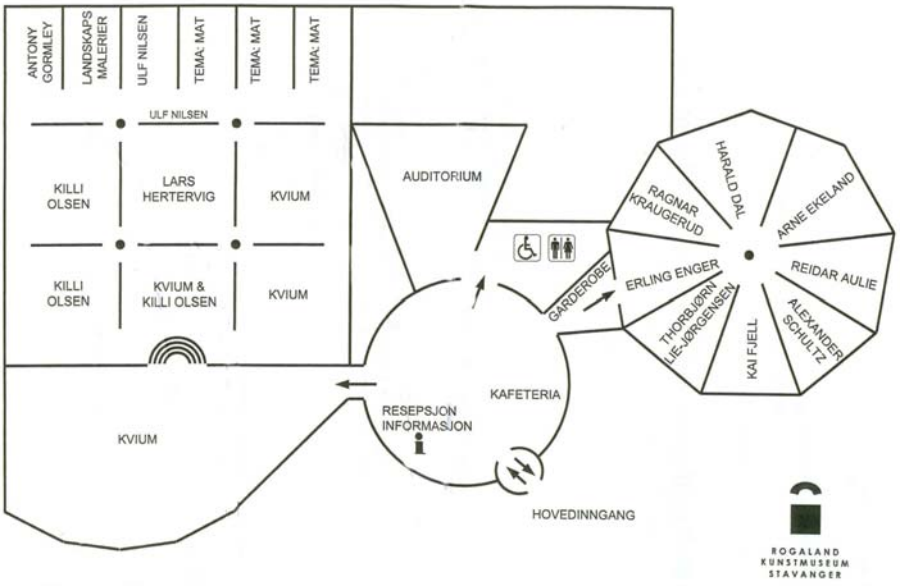


Abb. 80: Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Grundriss

Abb. 81: Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, 9-eckiger Ausstellungssaal

Abb. 82: Stavanger, Rogaland Kunstmuseum, Innenansicht
Ausstellungssaal mit »Amphitheater«

Abb. 83: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Wettbewerbsareal

Abb. 84: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf von Søren Robert Lund, 1. Preis

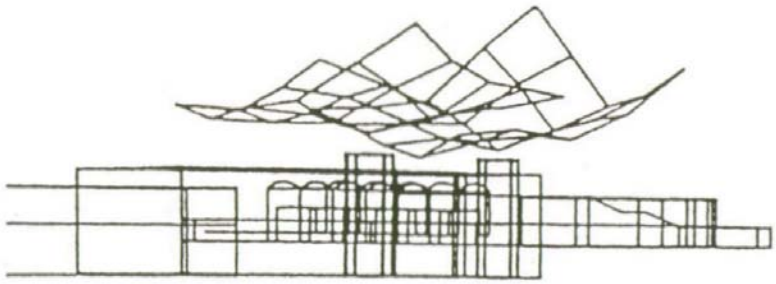


Abb. 85: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf von Birgit Skovfoged Østergaard, Cort Ross Dinesen und Dan Reese, 2. Preis

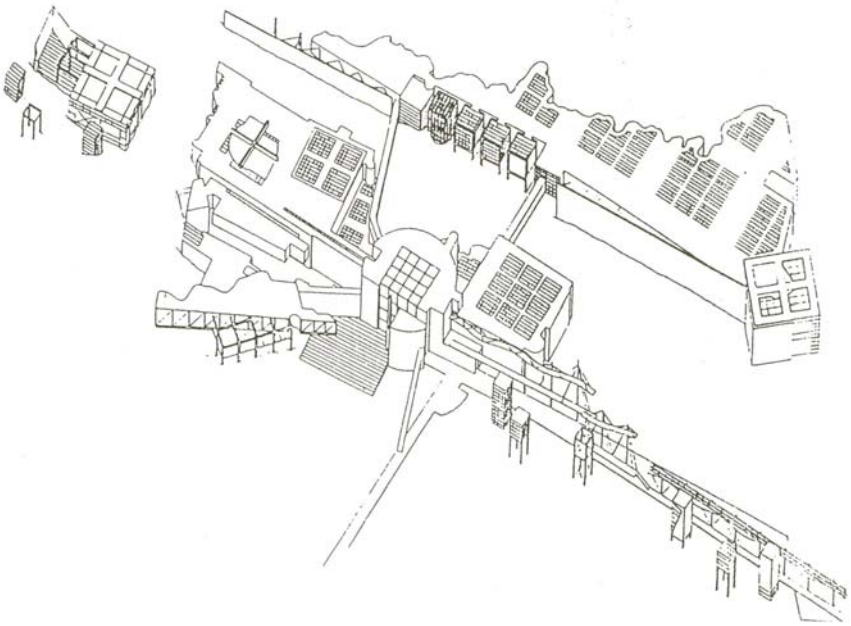
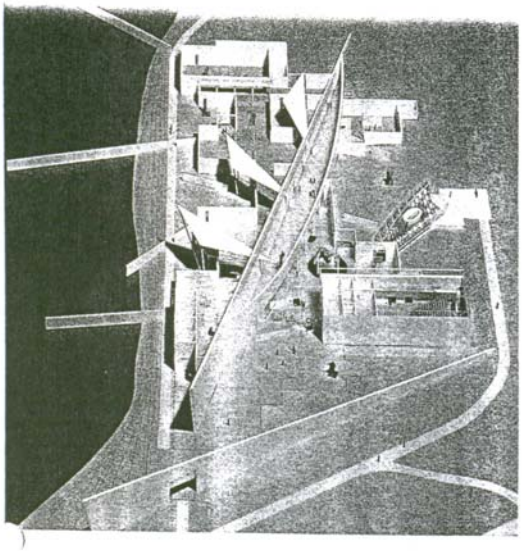
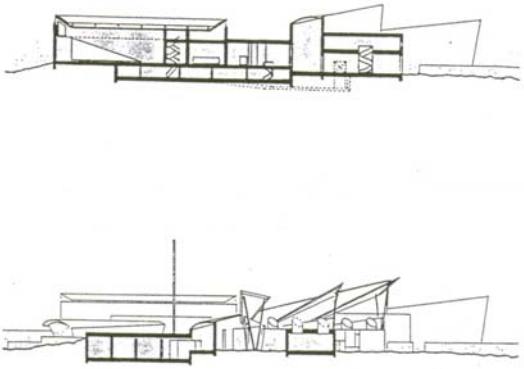
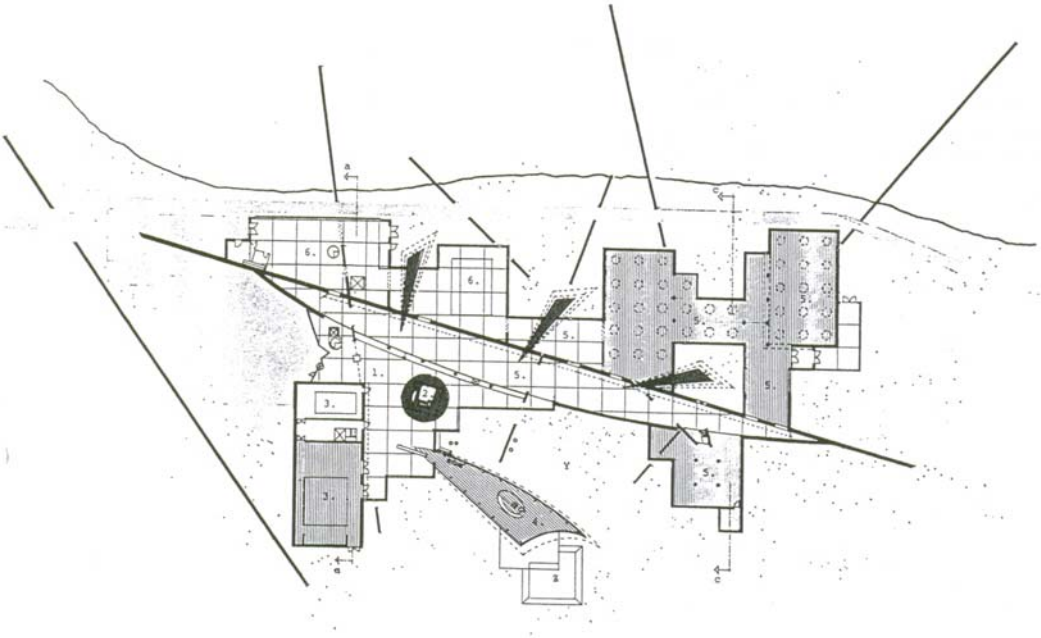


Abb. 86: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf von Fogh & Følner, Steensen & Warming, 2. Preis



Snit a–a og c–c, 1:1250.





Fra det omarbejdede projektforslag
på Ishøj Tange, januar 1990.

Stueplan, 1:1250.

Numrene relaterer til rumoversigten:
1. Foyer.
2. Museumsbutik.
3. Salene.
4. Restaurant.
5. Udstillingsgallerier.
6. Værksteds- og lagerfaciliteter.
Z. Terrasse.
Y. Skulpturområde.

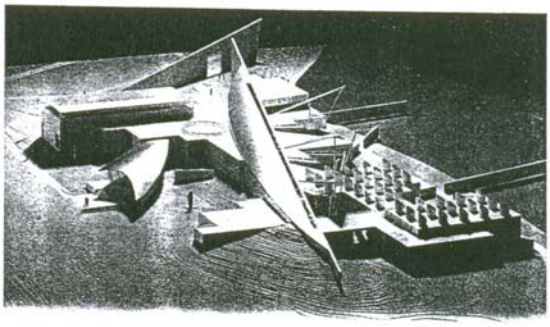


Abb. 87: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf 1990

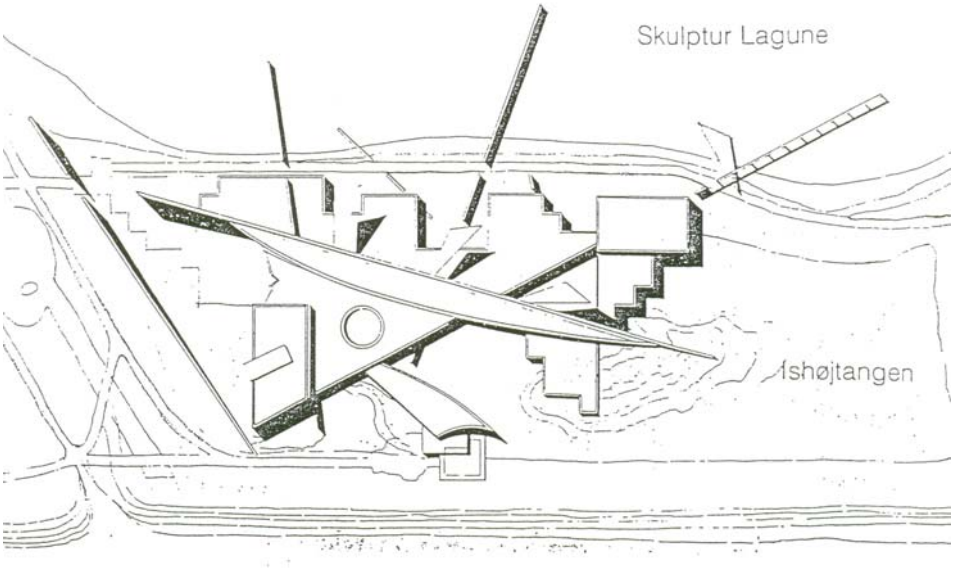


Abb. 88: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, korrigierter Projektentwurf zum Bezirksplan (lokalplan)

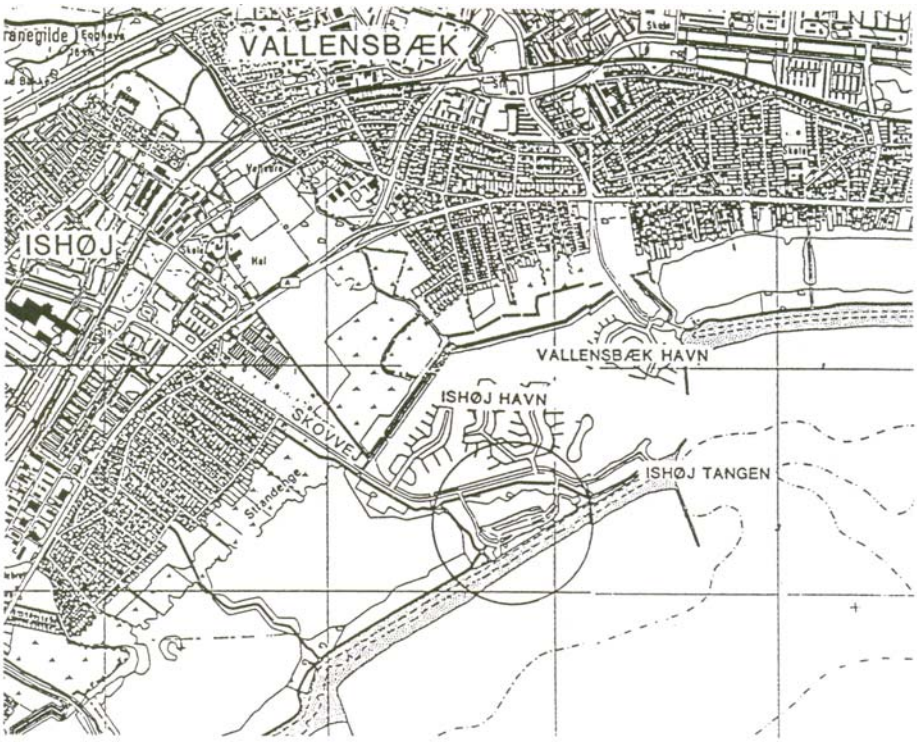


Abb. 89: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, neuer Bauplatz

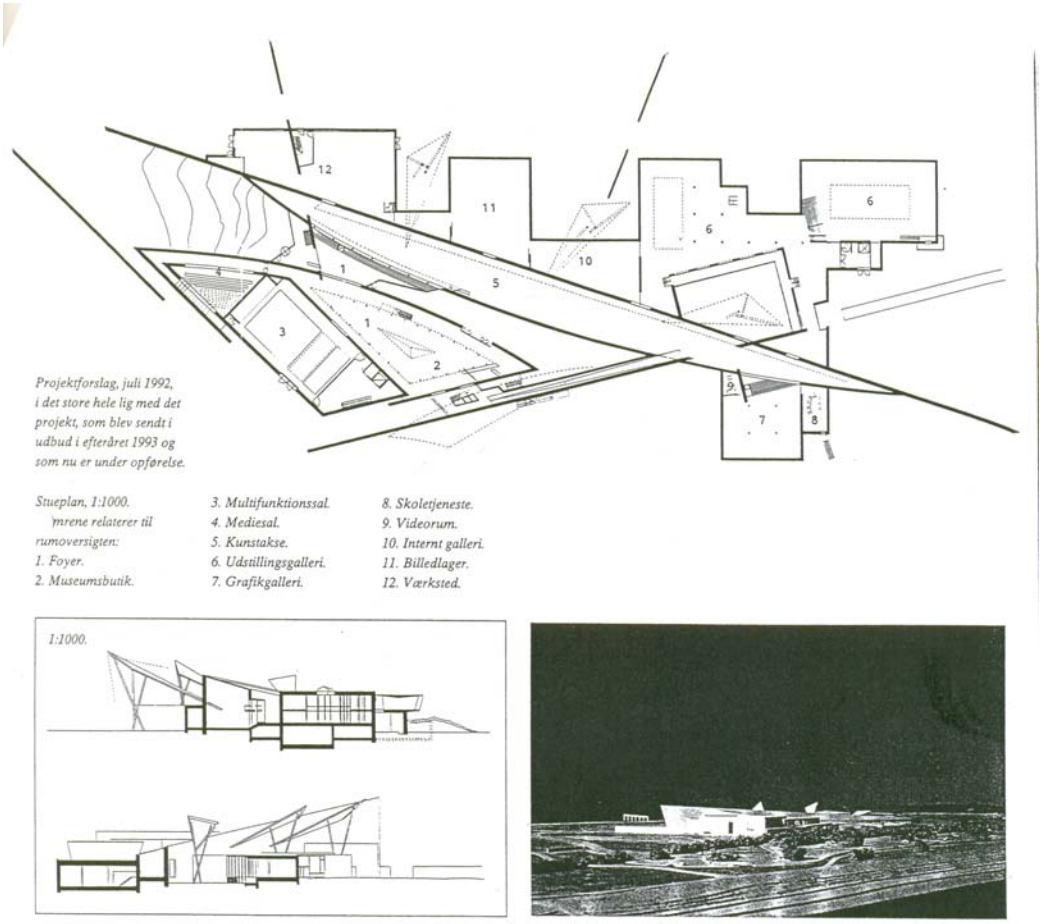


Abb. 90: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entwurf 1992

Abb. 91: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Vogelperspektive

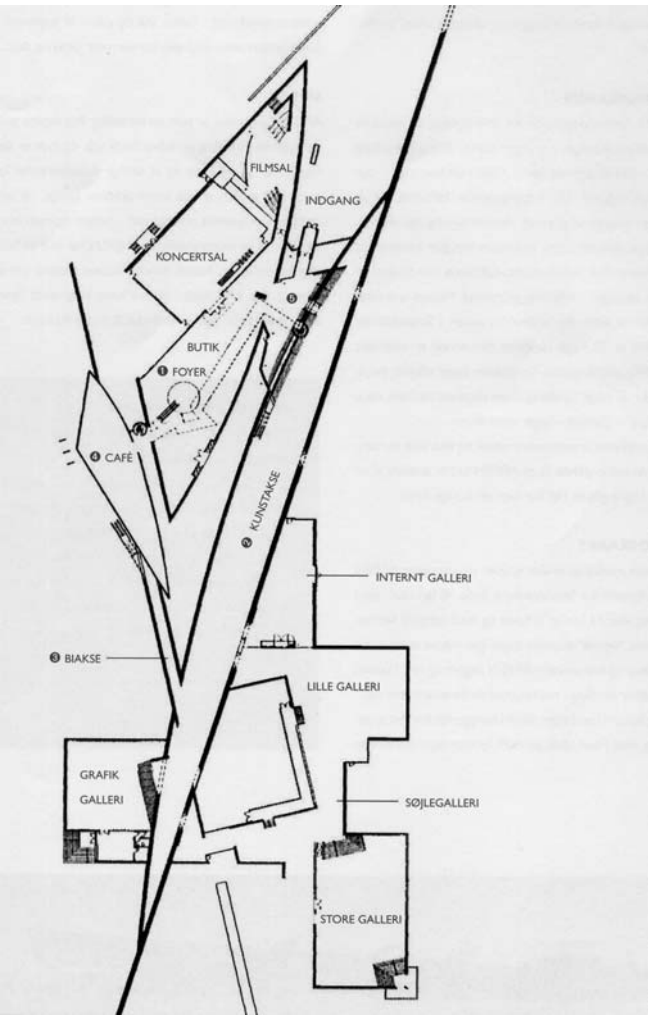


Abb. 92: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Grundriss

Abb. 93: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Nord-Westen

Abb. 94: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Norden

Abb. 95: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Nord-Nord-West

Abb. 96: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süden

Abb. 97: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süd-Süd-Ost

Abb. 98: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Ansicht von Süd-Ost

Abb. 99: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Entree
Blick auf die Eingangstür

Abb. 100: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Kunstakse, rote vorkragende Wand deutet den Verlauf der Biakse an

Abb. 101: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer
Blick auf den Granitblock

Abb. 102: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer
Blick von der Reling zum Eingang

Abb. 103: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer
Detail Fußbodenmosaik darüber rundes Oberlicht

Abb. 104: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Foyer
Blick auf Stahltür des Konzertsaals

Abb. 105: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Kunstakse
Blick in die Biakse

Abb. 106: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Biakse
Blick zurück auf die Kunstakse

Abb. 107: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Durchblick
(l.) Weg zur Store Galleri Fenster nach draußen, nach Osten
(M.) Weg zur Store Galleri Fenster nach innen zum Innenhof
(r.) Kunstakse Blick in den kleinen Innenhof

Abb. 108: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst,
Blick von der Kunstakse in die Lille Galleri

Abb. 109: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Restaurant
l.: Interieur, Blick nach Südosten, r.: Exterieur

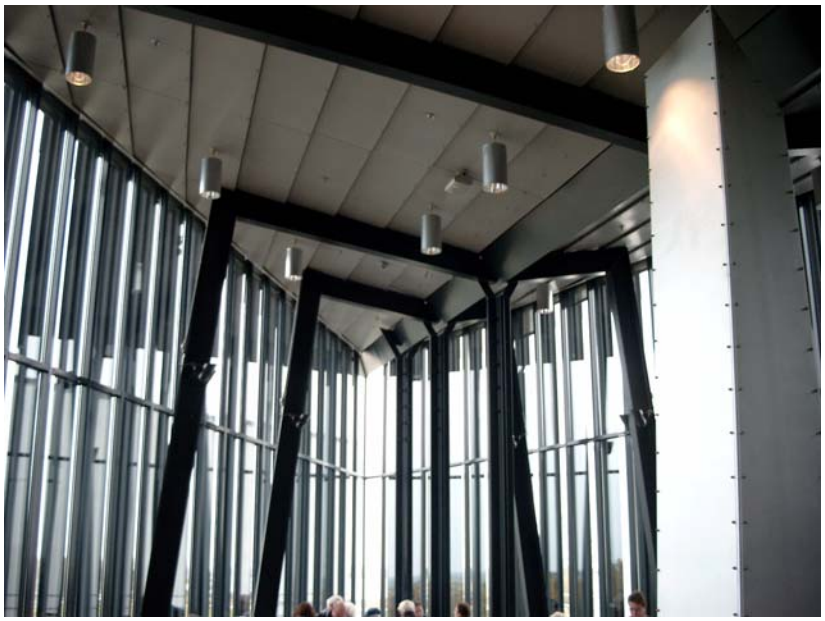


Abb. 110: Ishøj, ARKEN Museum for Moderne Kunst, Restaurant
Blick nach Südwesten, Deckendetail

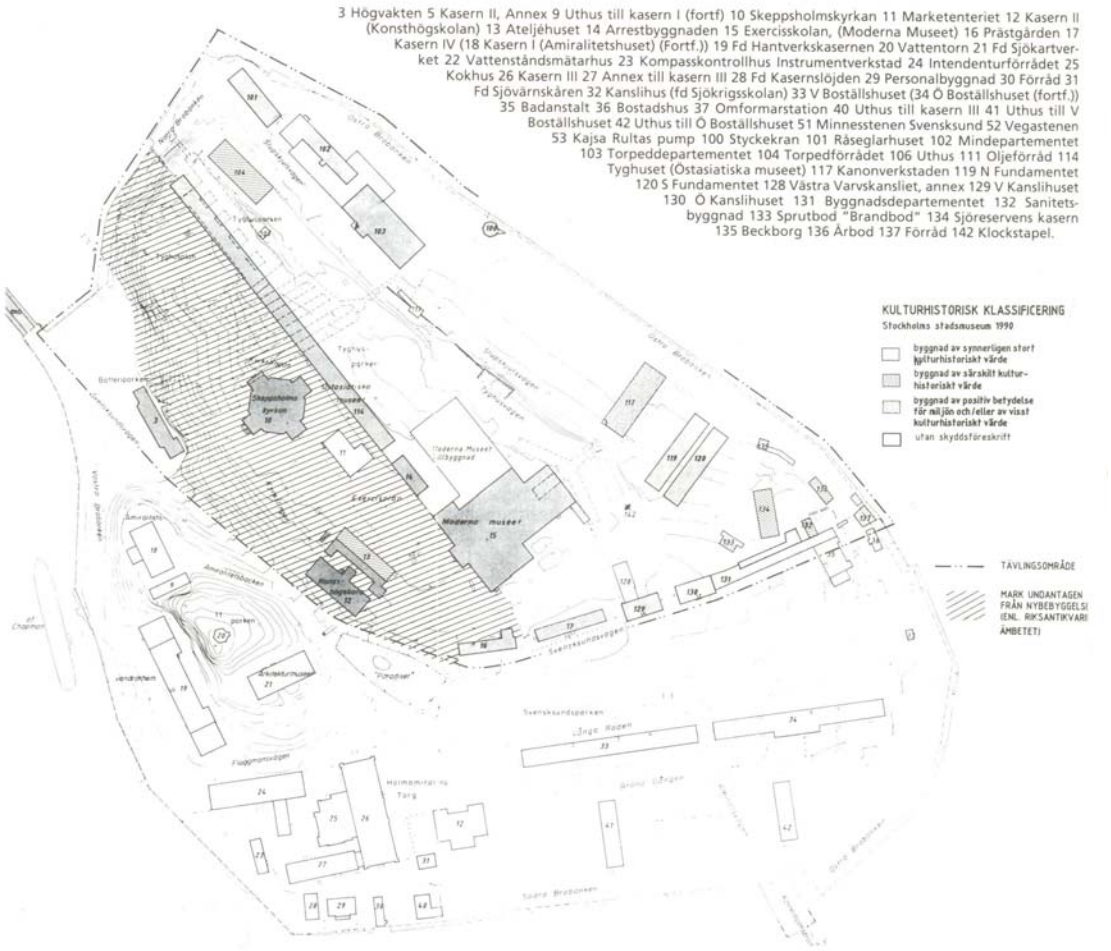
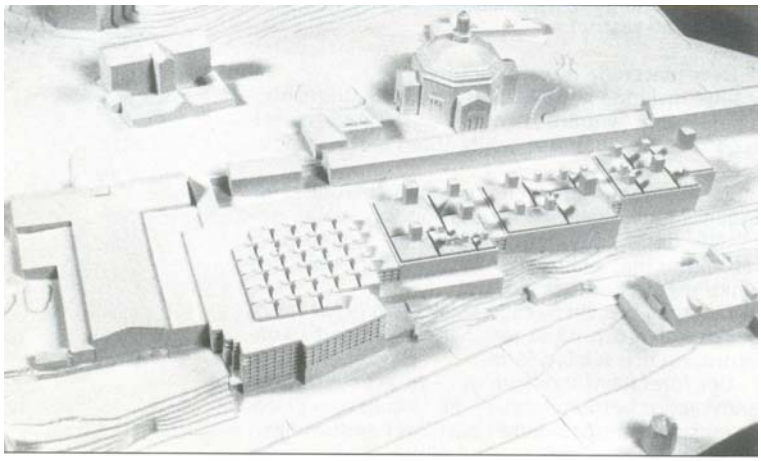


Abb. 111: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Wettbewerbareal

Abb. 112: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Wettbewerbareal,
Vogelperspektive Luftaufnahme von Skeppsholmen vor Moneos Neubau



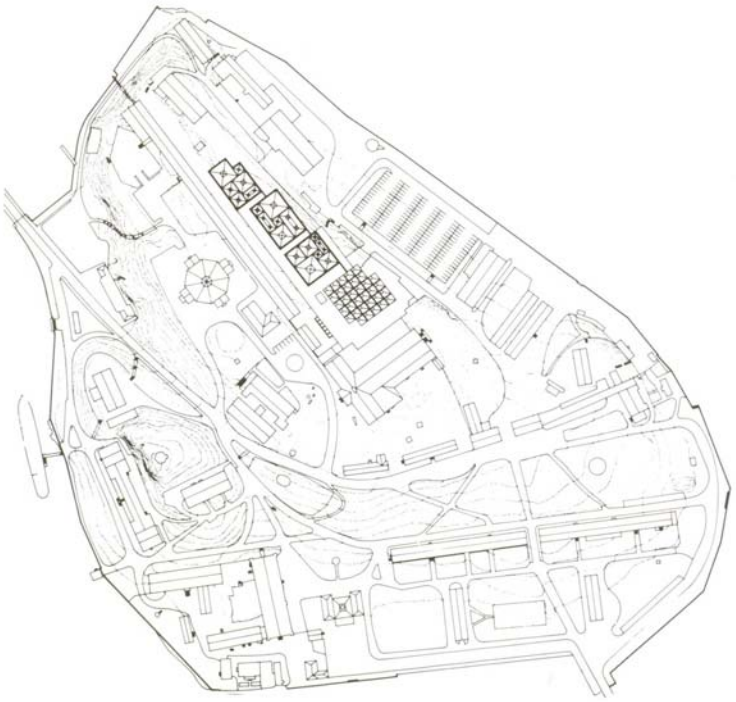


Abb. 113: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet,
Entwurf »Telemachos« von José Rafael Moneo, Madrid (Spanien)
1. Preis

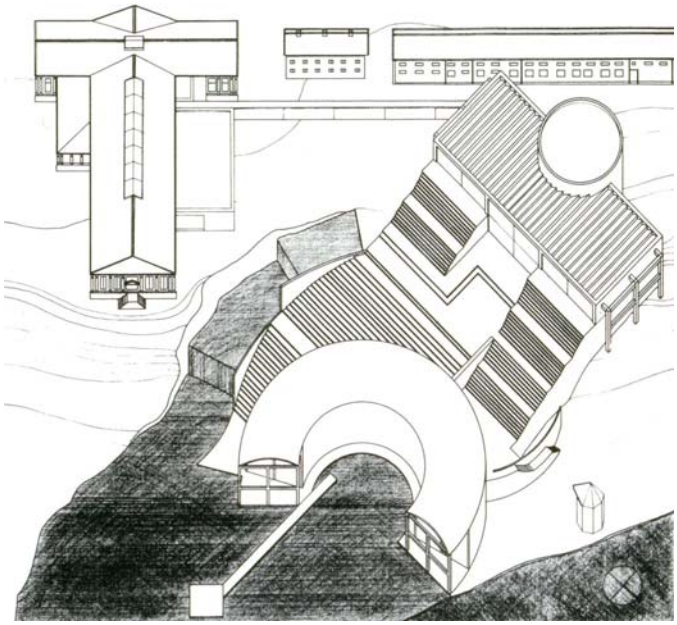
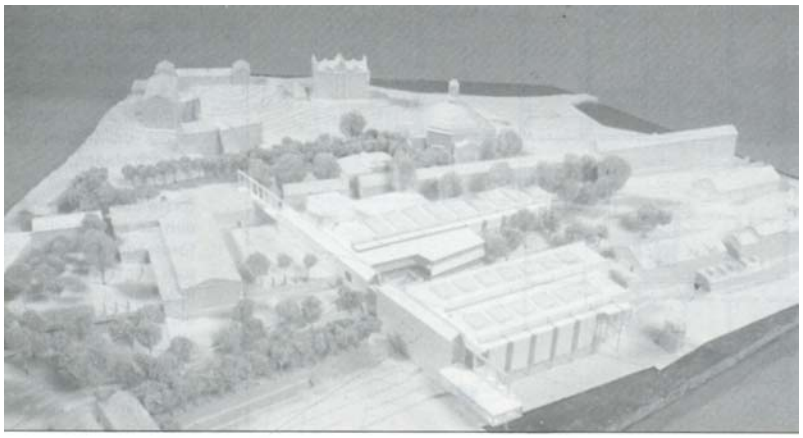


Abb. 114: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet,
Entwurf »Nature Art Human Harmony« von Tadao Ando



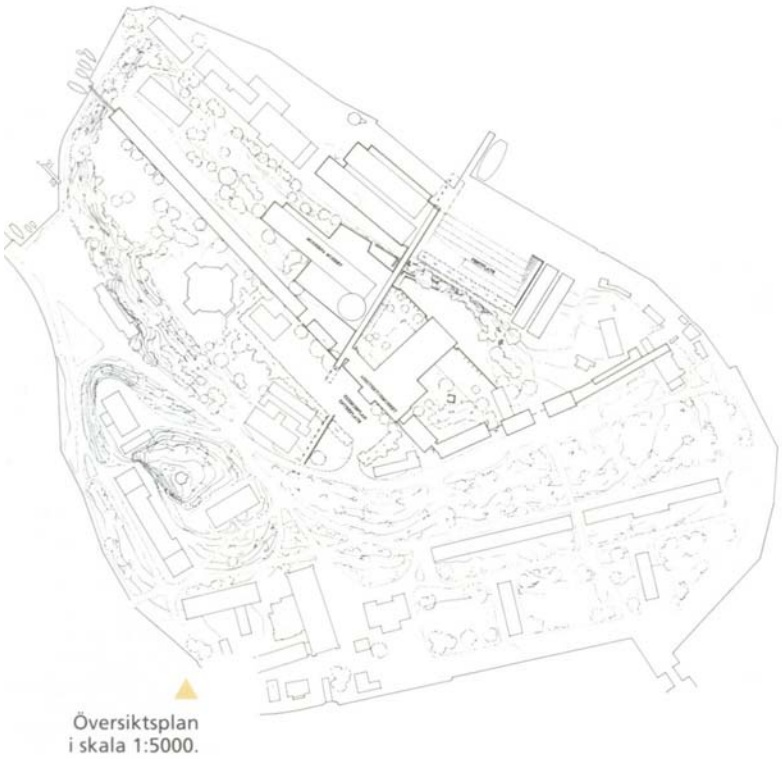
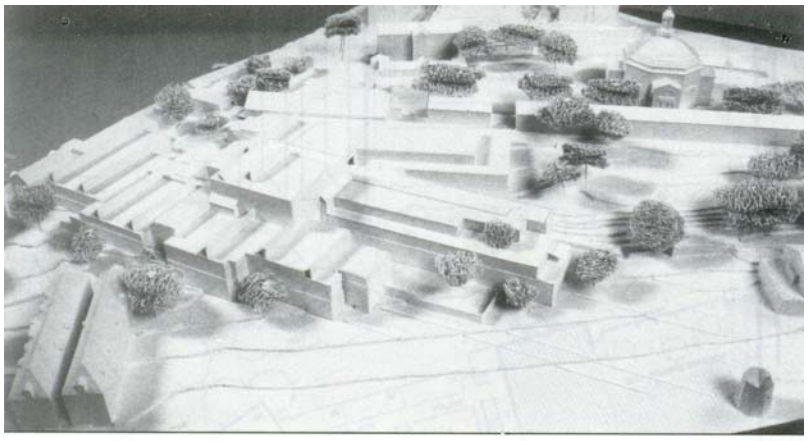


Abb. 115: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Entwurf »Murbräcka« von White Arkitekter (Karl Alexanderson, Anders Annerstedt, Anna Hjort, Per Wigow, Brigitta Leine), Stockholm, 3. Preis



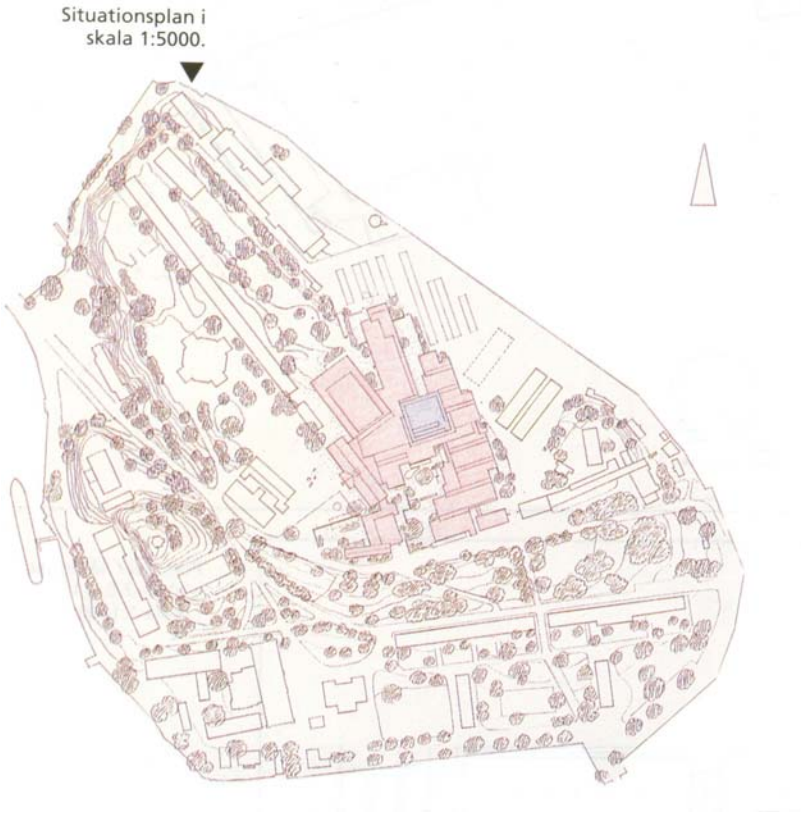


Abb. 116: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet,
Entwurf »Aldebaran« von Månsson Dahlbäck Arkitektkontor
(Marianne Dahlbäck, Goran Månsson), Lund, 3. Preis

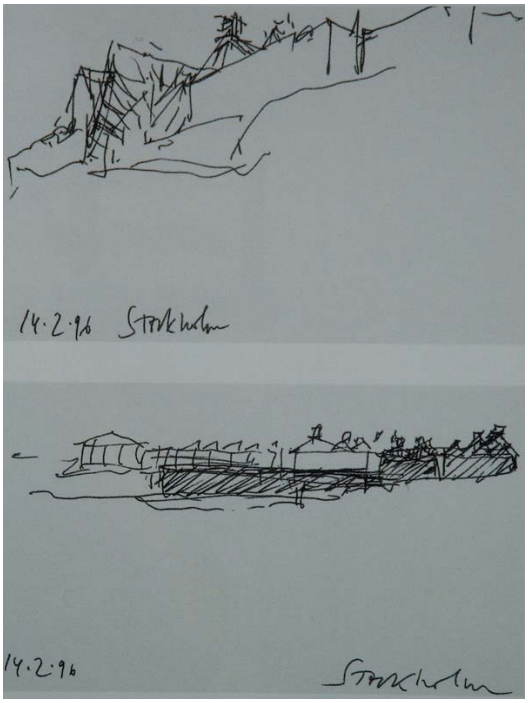


Abb. 117: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Skizze von Moneo

Abb. 118: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet,
Blick von Djurgården auf Skeppsholmen

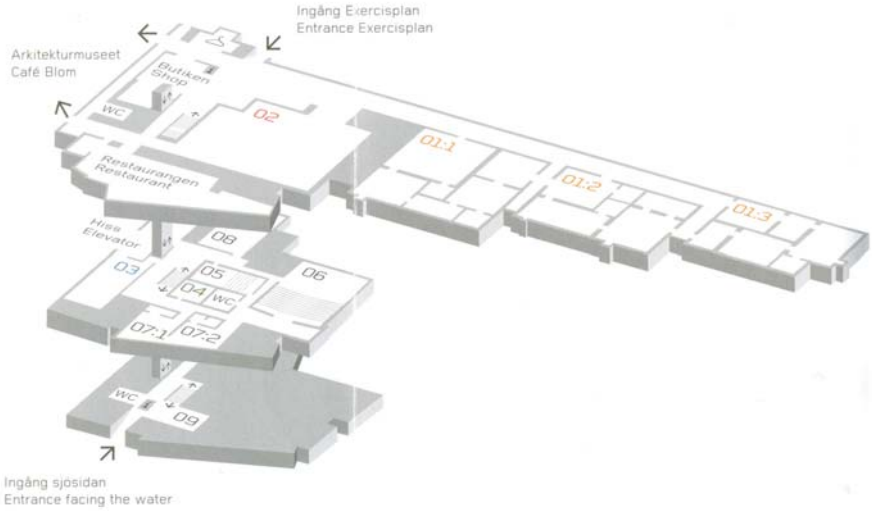


Abb. 119: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Grundrissplan

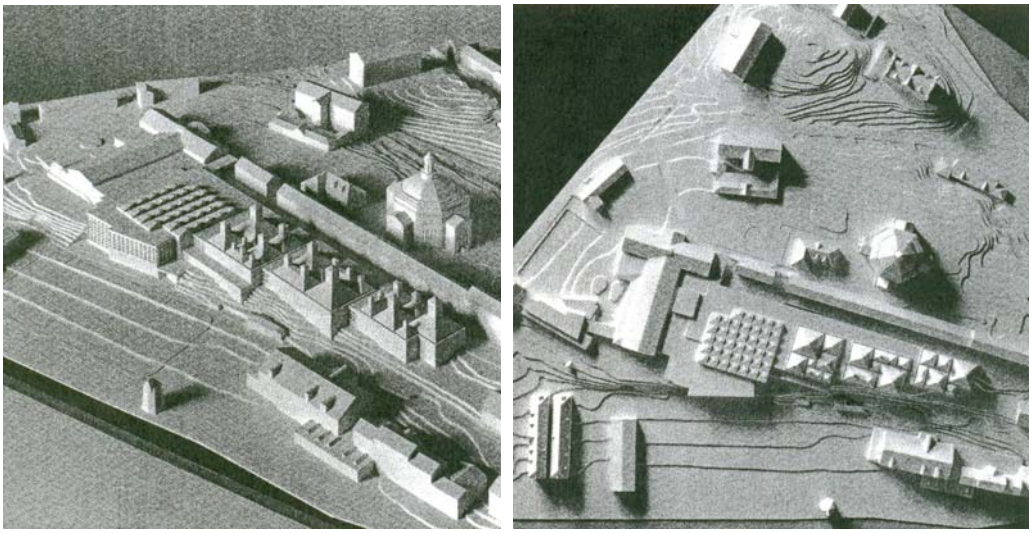


Abb. 120: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Modell
überarbeiteter Entwurf mit dem späteren Annexbau

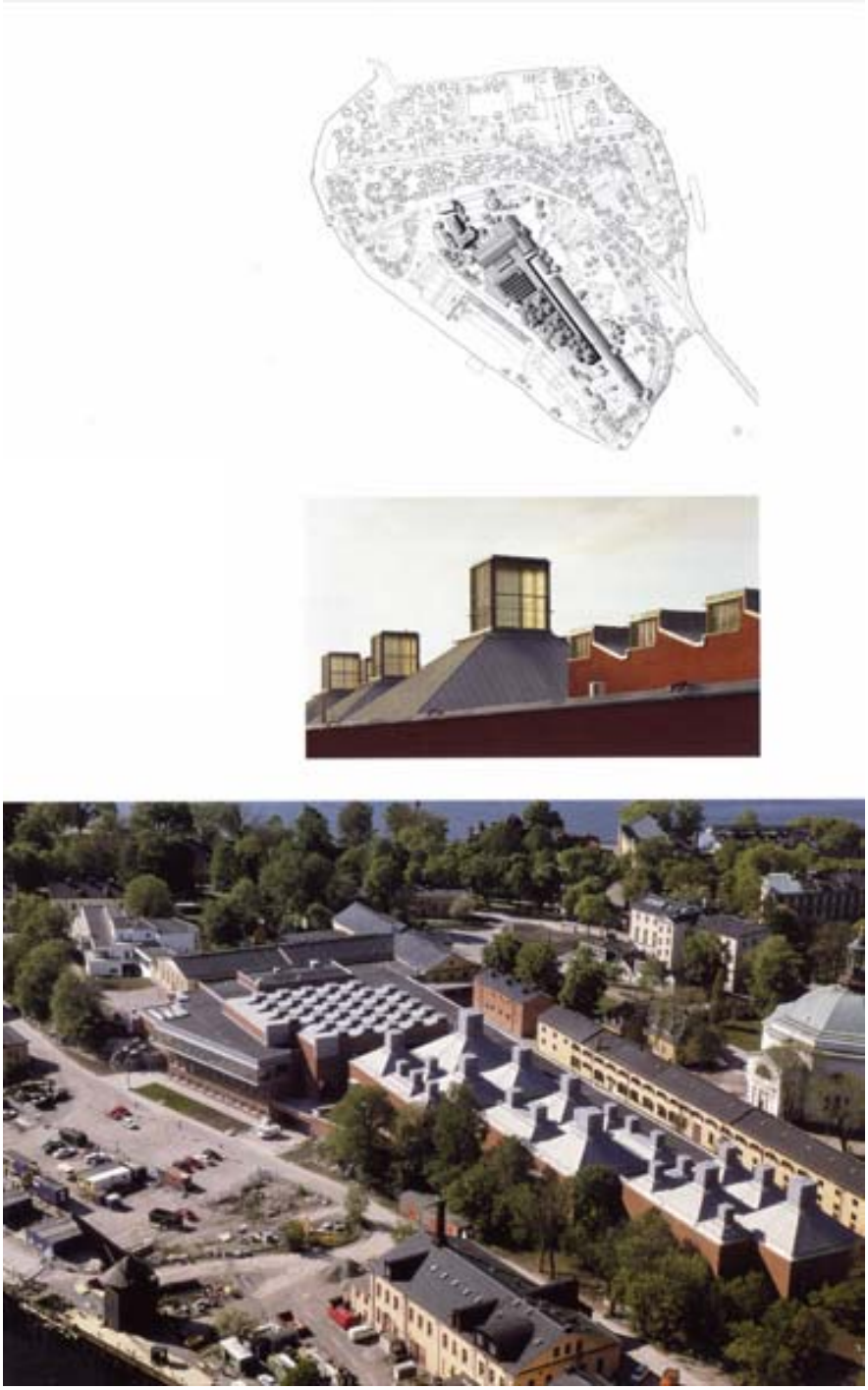


Abb. 121: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Lageplan, Außenansicht der Dachlaternen, Luftaufnahme

Abb. 122: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Eingang Westseite

Abb. 123: Stockholm, Moderna Museet, vor der Eingangstür,
Blick nach Norden, l.: Ostasiatisches Museums

Abb. 124: Stockholm, Moderna Museet, Ostfassade,
l.: Ausstellungspavillons mit Fenster und ohne Fenster,
r.: Raum zwischen den Ausstellungspavillons

Abb. 125: Stockholm, Moderna Museet, Ostfassade,
Blick von Nordosten, Detail Ausstellungspavillon und Restaurant

Abb. 126: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Eingang Ostseite, Eingang von der Ost- bzw. Wasserseite, Restaurant-Dach (Detail)

Abb. 127: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Blick von der Restaurant-Terrasse auf die ehem. Exerzierhalle samt Annex

Abb. 128: Stockholm, Arkitekturmuseet, Annex

Abb. 129: Stockholm, Arkitekturmuseet, Blick vom Garten mit Picasso-Skulpturen auf den Innenhof und die Terrasse zwischen Exercisscolan und Annex

Abb. 130: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer
Blick nach geradeaus zum Restaurant

Abb. 131: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer
Blick nach links zum Moderna Museet

Abb. 132: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet, Foyer
Blick nach rechts zum Arkitekturmuseet

Abb. 133: Stockholm, Moderna Museet, Blick auf den Eingang

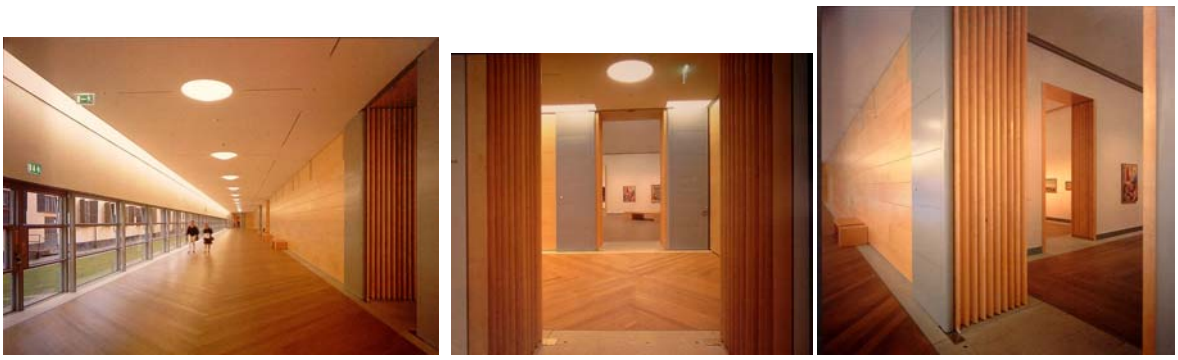


Abb. 134: Stockholm, Moderna Museet, l.: Korridor, M.: Blick von einem Ausstellungspavillon zum gegenüberliegenden, r.: Blick vom Korridor in einen Ausstellungspavillon

Abb. 135: Stockholm, Moderna Museet, Ausstellungssaal

Abb. 136: Stockholm, Arkitekturmuseet, Exercisscolan, Ausstellungssäle

Abb. 137: Stockholm, Moderna Museet och Arkitekturmuseet,
Treppen zu den unteren Etagen

Abb. 138: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Wettbewerbsareal

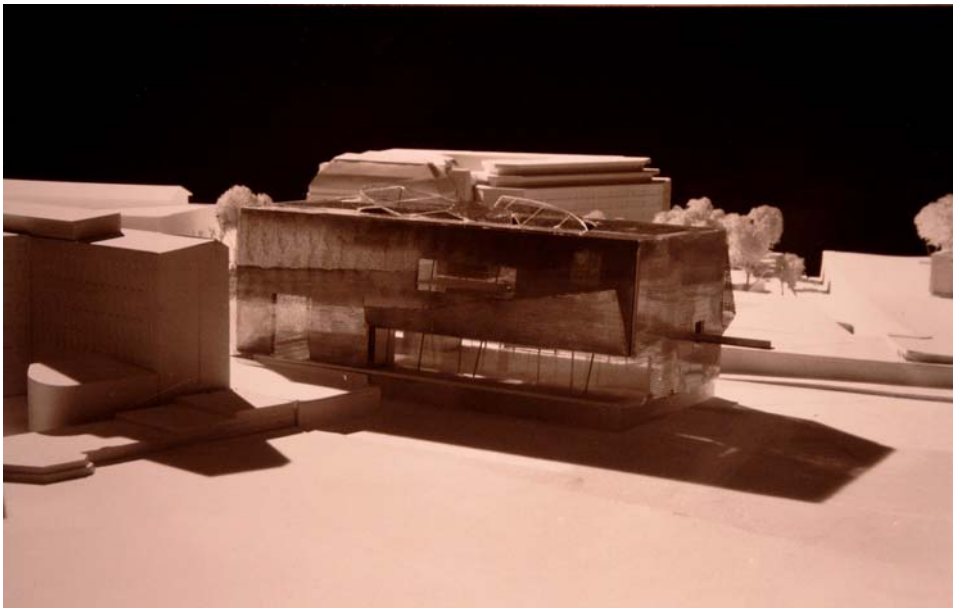
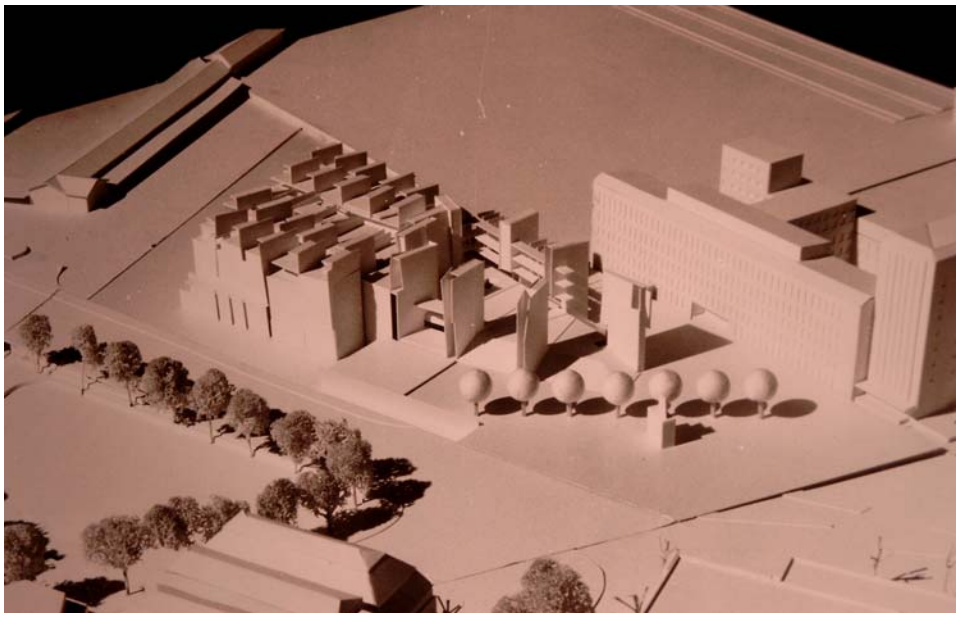


Abb. 139: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »NEW-SEUM« vom Architektenbüro Coop Himmelb(l)au, Wolf D. Prix und Helmut Swiczinsky, angekauft, Modell



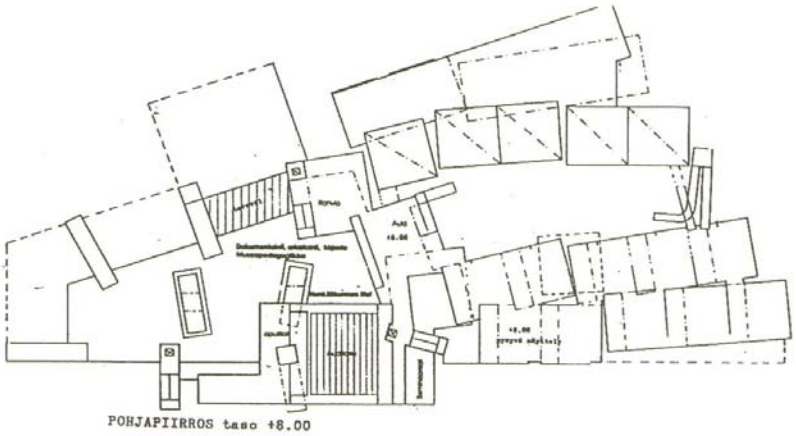
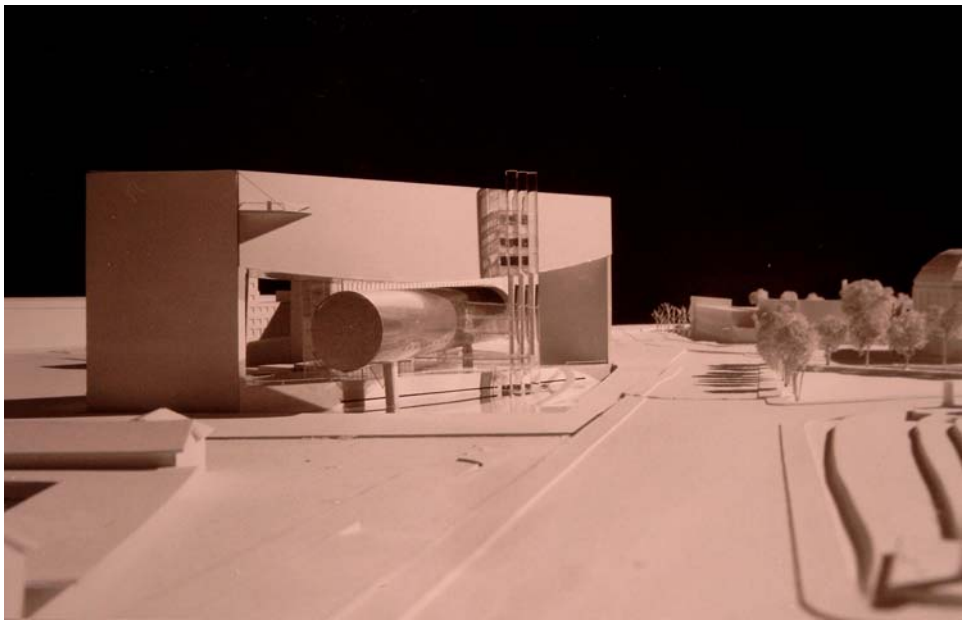


Abb. 140: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »Lähteellä«
von Vesa Helminen, Tampere, 2. Preis, Modell und Grundriss



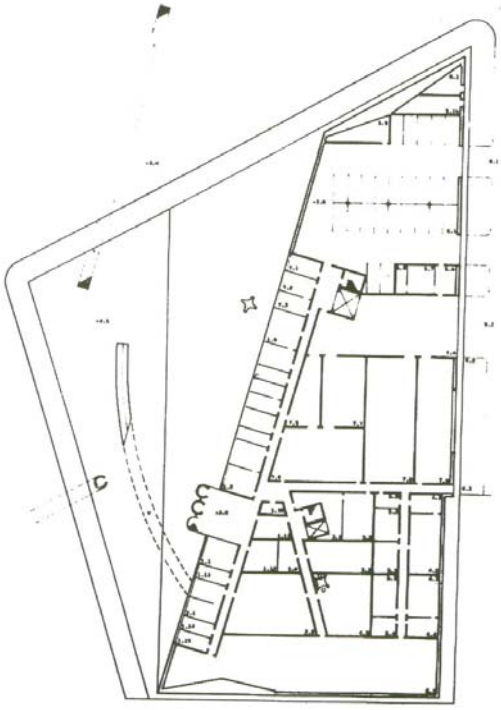
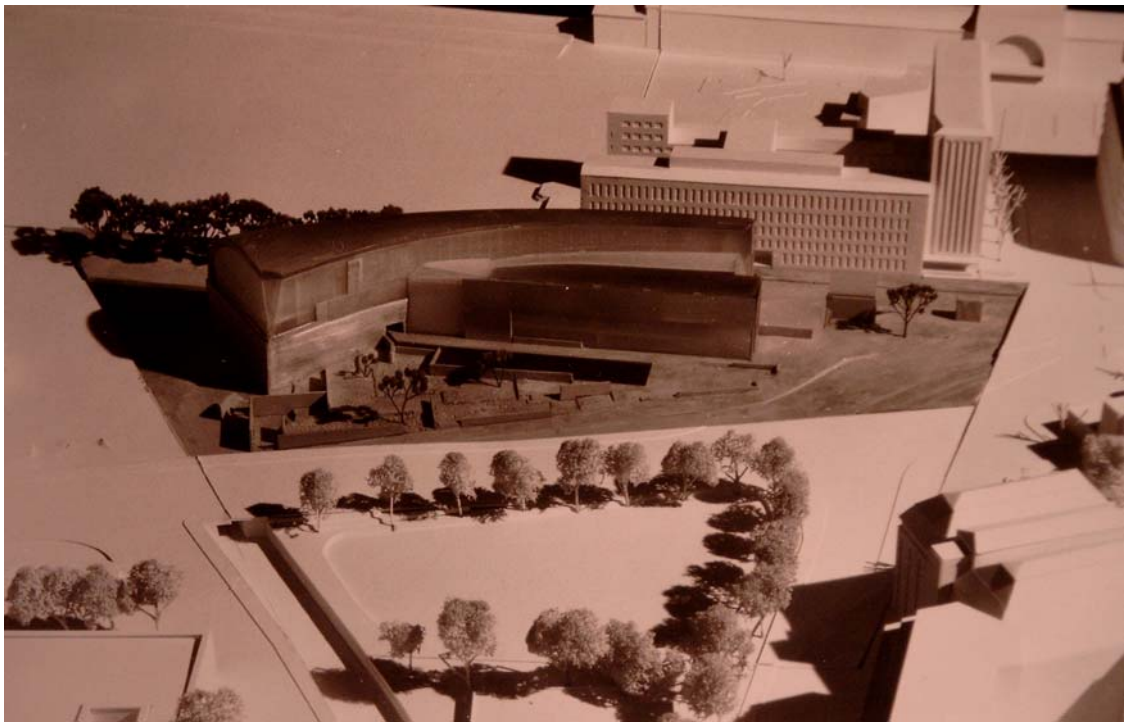


Abb. 141: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »Stages«
von Kazuo Shinohara, Japan, 2. Preis, Modell und Grundriss



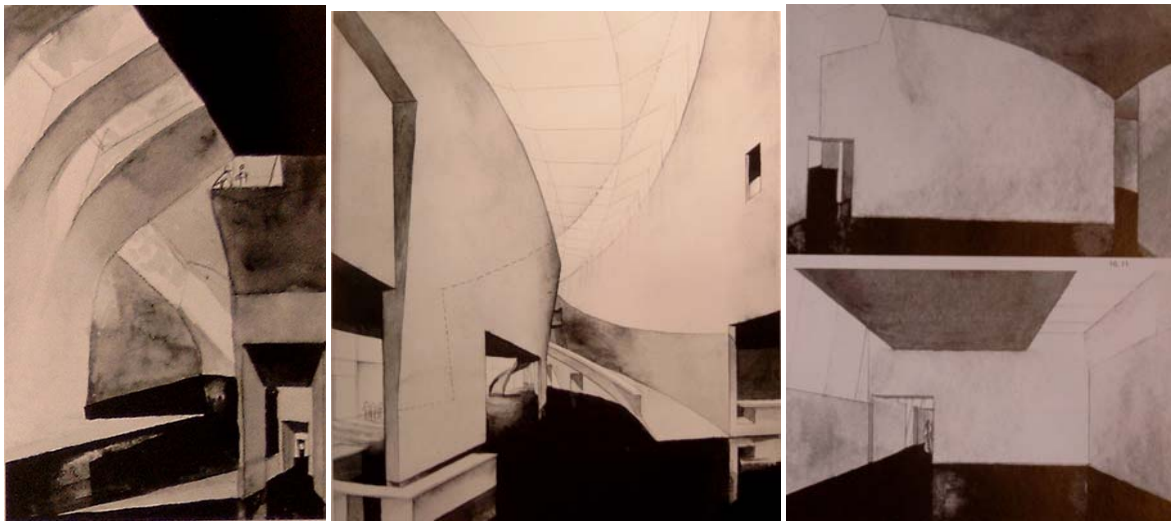
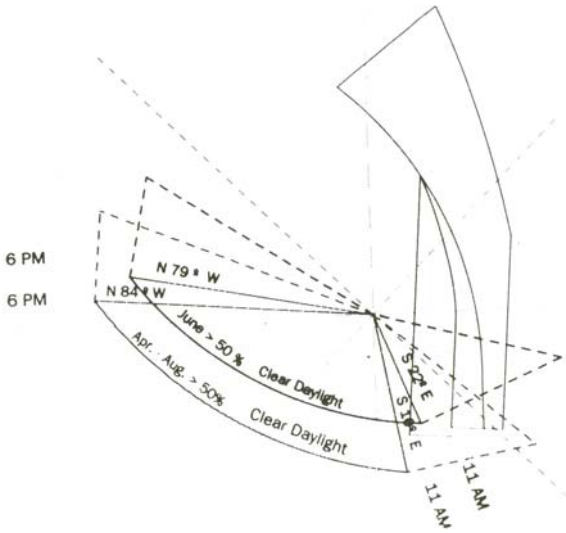
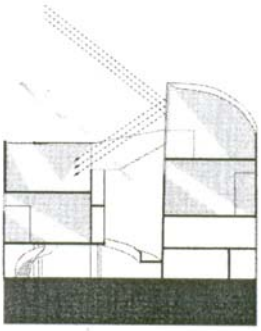


Abb. 142: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Entwurf »CHIASMA«
von Steven Holl, USA, 1. Preis, o.: Modell, u.: Aquarellzeichnungen

a



b



c

Abb. 143: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo,
(a) Intertwining
(b) Sun path reversal
(c) Light catching section

Abb. 144: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Vogelperspektive,
Museum im Bau

Abb. 145: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo,
Vogelperspektive aus Südosten

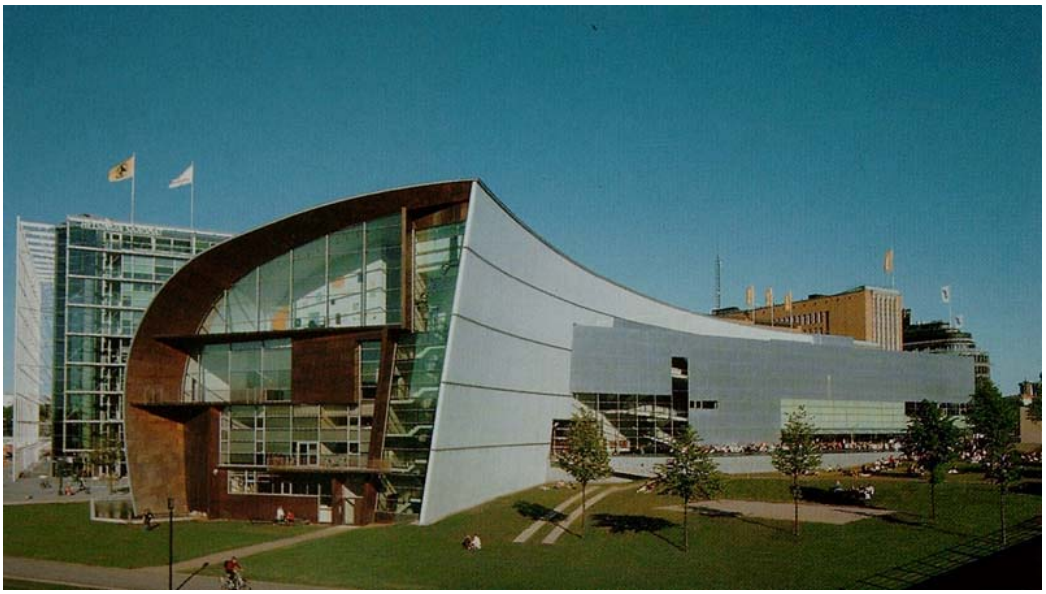
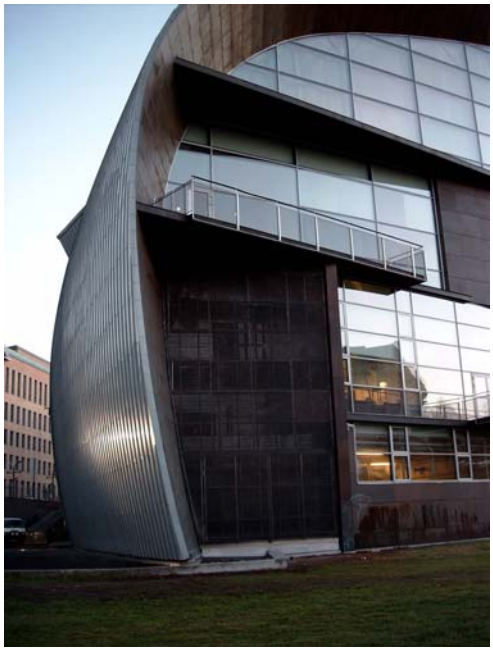


Abb. 146: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Blick von Nordwesten



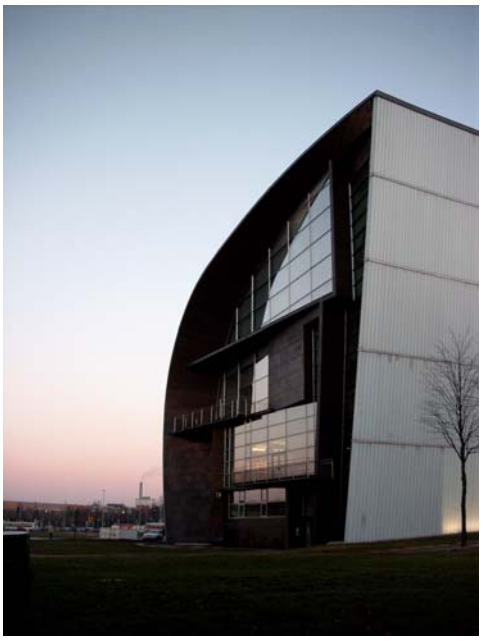
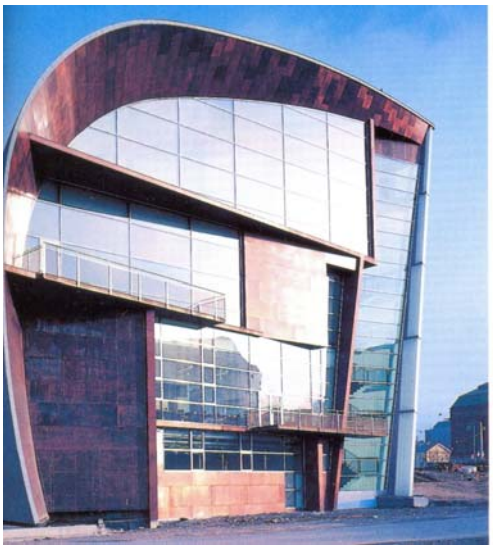


Abb. 147: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Nordfassade,
Detail: Nordostseite und Nordwestseite



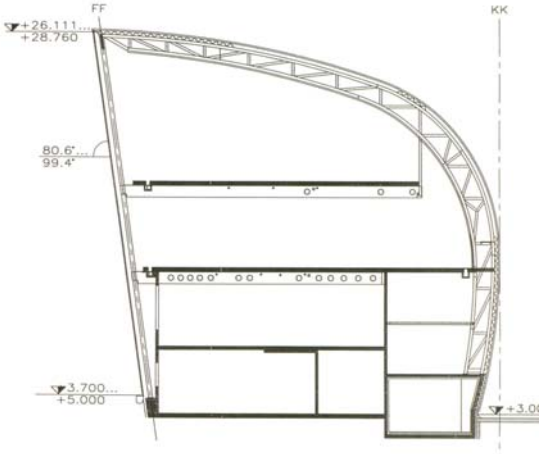


Abb. 148: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Nordfassade, r.: Querschnitt

Abb. 149: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Südfassade,
Detail: Eingang mit Baldachin und Glaskörper

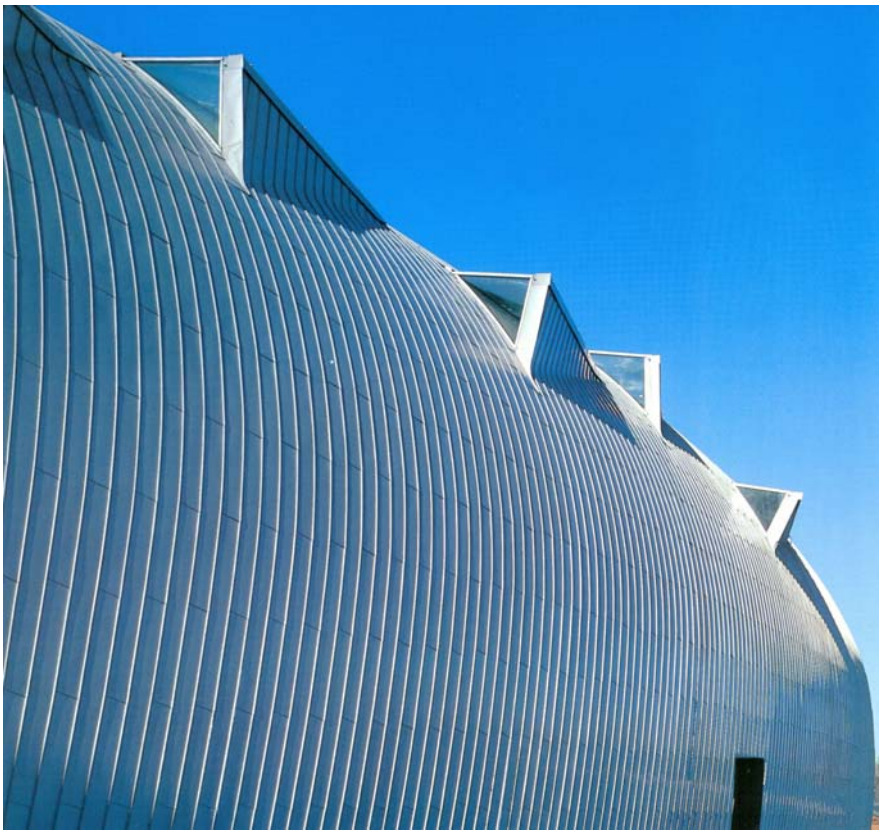


Abb. 150: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Ostfassade,
o.: Detail: glatte Fläche, u.: Detail: Durchgang und Dachfenster

Abb. 151: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Fassade,
Südwestseite, l. im Bild Reiterstatue des Marschalls Mannerheim

Abb. 152: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Westfassade Detail

Abb. 153: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, zentrale Halle,
Rampe zur ersten Ausstellungsebene

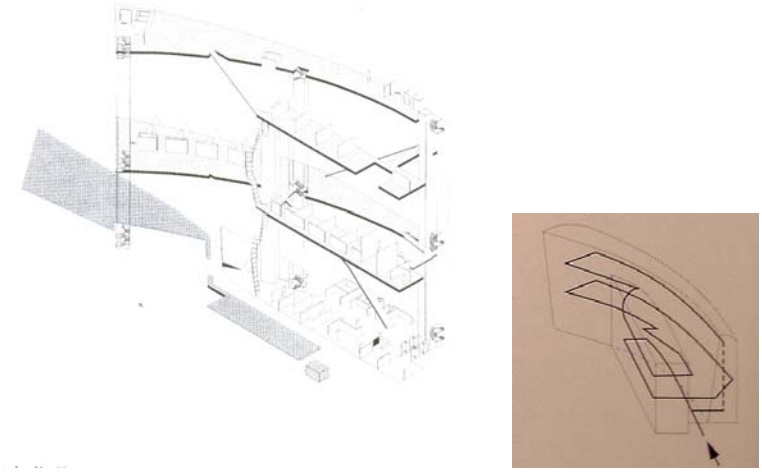


Abb. 154: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Rampenschema

Abb. 155: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Pasta-Treppe

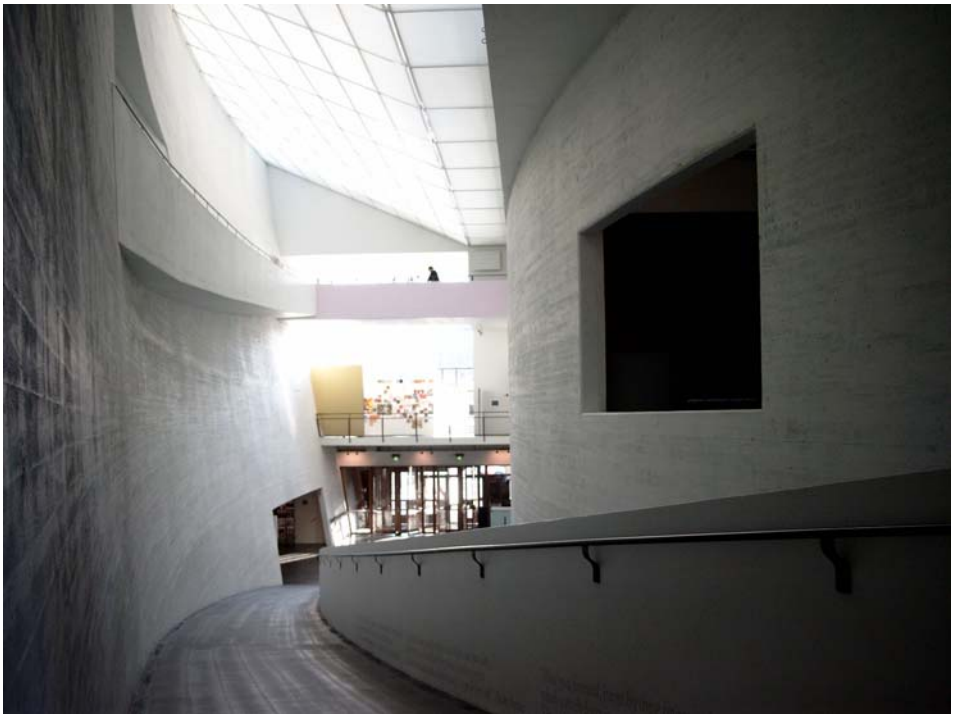
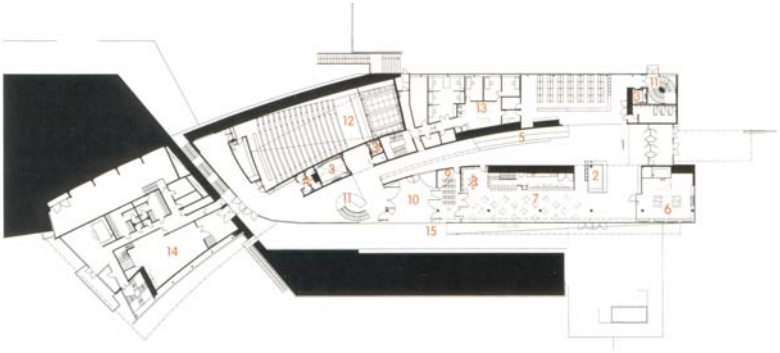


Abb. 156: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo. zentrale Halle
o.: von Norden, 1. Etage
u.: von oben Süden

Abb. 157: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo. zentrale Halle, Schiebetüren



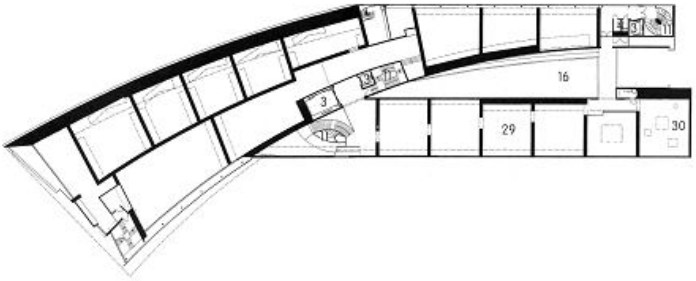
a

b

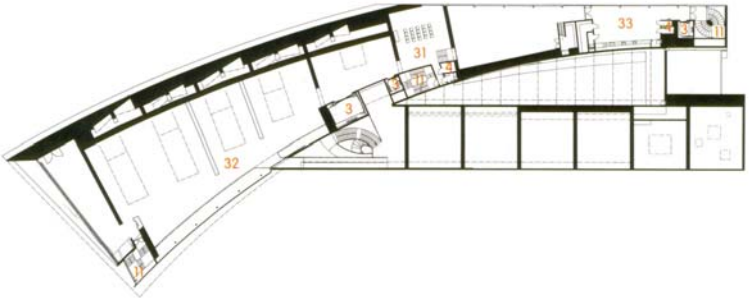
c

Abb. 158: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Grundrisse
(a) 1. Etage, (b) 2. Etage, (c) 3. Etage

Abb. 159: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo,
Blick vom Ausstellungssaal (3. Etage) nach draußen (in Richtung Finlandia-Halle), r.: Aquarell von Steven Holl



a



b

Abb. 160: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Grundrisse
(a) 4. Etage, (b) 5. Etage

Abb. 161: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Ausstellungssäle
u.: »Bauch des Wals«

Abb. 162: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, »bow-tie«-Fenster

Abb. 163: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo, Kunstlichter

Abb. 164: Helsinki, KIASMA nykytaiteen museo,
Details: Fenster- bzw. Türgriff, Waschbecken

Eidesstattliche Versicherung

Hiermit erkläre ich, dass die Dissertation von mir selbstständig angefertigt wurde und alle von mir genutzten Hilfsmittel angegeben wurden.
Ich erkläre, dass die wörtlichen oder dem Sinne nach anderen Veröffentlichungen entnommenen Stellen von mir kenntlich gemacht wurden.

01.10.2009
Datum

Susanne Fiedler
Unterschrift

Tabellarischer Lebenslauf

Persönliche Daten	
30.06.1976	in Stralsund geboren
Berufstätigkeit	
seit 02/2009	Provenienzforscherin im Auftrag des Staatlichen Museums Schwerin
seit 11/2008	Freiberufliche Kunsthistorikerin
10/2006 – 10/2008	Wissenschaftliche Volontärin Staatliches Museum Schwerin, Gemäldeabteilung
05/2006 – 09/2006	Freiberufliche Kunsthistorikerin
05/2003 – 04/2006	Doktorandin und Stipendiatin im Graduiertenkolleg 619 »Kontaktzone Mare Balticum: Fremdheit und Integration im Ostseeraum« der Deutschen Forschungsgemeinschaft
01/2002 – 04/2003	Freiberufliche Kunsthistorikerin
10/2001 – 03/2002	Edvard-Munch-Haus e.V. (Warnemünde), Koordinatorin für die »Deutsch-Norwegischen Kulturwochen in M-V 2002«
01/2001 – 01/2002	Agentur für Kunst&Kultur, Selbständige: Vermarktung von Kunst aus M-V, Organisation von Vorträgen
06/2000 – 05/2003	F&C Gülzow, Bereich Ausbildung, Honorardozentin: Architekturgeschichte, Grundlagen der Gestaltung
Promotion	
18.05.2009	Disputation Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald
Studium	
12.05.2000	Magistra Artium
04/1996 – 06/2000	Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald Studium der Kunstgeschichte (HF), klassischen Archäologie und Kunstpädagogik
10/1995 – 03/1996	Universität Leipzig, Studium der Kunstgeschichte und klassischen Archäologie
Schule	
23.06.1995	Abitur Johannes-Bugenhagen-Gymnasium, Franzburg

Rostock, 01.10.2009 *Susanne Fiedler*